An abstract painting with warm, earthy tones of orange, yellow, and brown. The composition is dominated by large, rounded shapes and thick brushstrokes. In the upper right corner, there is a red background with handwritten text in black ink, which is partially obscured by the main title. The overall style is expressive and gestural.

Cartelma

Revista do programa
de pós-graduação
em artes visuais
UFPE-UFPA

nº5 | ano 5

ISSN: 2316-9311



Imagem da capa

A espreita, 2010. Tereza Costa Rêgo.

Acrílico sobre madeira. 90x175.

Reprodução fotográfica: Daniel Rozowykwiat



as coisas mudas
cegos, para dis-
tância. Eu queria
na sua plenitude
mas a
pela
meu
sabes o que eu quero
inda
na
na
a
na
na
na

de Francisco Schmidt
A Estrela Aditância

Cartema

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS UFPE-UFPB

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR

Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

VICE-REITOR

Prof. Sílvio Romero de Barros Marques

PRÓ-REITOR PARA ASSUNTOS DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Ernani Rodrigues de Carvalho Neto

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof. Walter Franklin Marques Correia

VICE-DIRETORA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof.^a Cristiane Maria Galdino de Almeida

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof.^a Maria Cláudia Alves Guimarães

SUBCHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof.^a Izabel Concessa Arrais

COORDENADOR LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof.^o Robson Xavier da Costa

VICE-COORDENADOR LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof.^o José Augusto Costa de Almeida

COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof.^a Maria Betânia e Silva

VICE-COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof.^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

REVISTA CARTEMA

ISSN: 2316-9311

EDITORAS

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Betânia e Silva (UFPE)

CONSELHO EDITORIAL

Arão Nogueira Paranaguá de Santana (UFMA)

Everardo Araújo Ramos (UFRN)

Fábio Rodrigues (URCA)

Helena Tania Kats (PUC- SP)

Irene Tourinho (UFG)

José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

José Carlos de Paiva (Universidade do Porto, Portugal)

Luís Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Lívia Marques Carvalho (UFPB)

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Virgínia Gordilho (UFBA)

Marie-Christiane Mathieu (Université. Laval – Québec, Canadá)

CRÉDITOS

Revisão: os autores

Capa e diagramação: Érika Jardim

Imagem da capa: A espreita (detalhe).

Técnica: Acrílico sobre madeira. 90x175. 2010.

Artista: Tereza Costa Rêgo

Fotografia da Obra: Daniel Rozowykwiat

PKP

**PUBLIC
KNOWLEDGE
PROJECT**

OJS
OPEN JOURNAL
SYSTEM

Hospedagem da Homepage: Portal de Periódicos da UFPE

Cartema

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS UFPE-UFPB

ISSN: 2316-9311

Nº 5 ■ Ano 5 ■ 2016

Sumário

Editorial	11
Uma declaração de princípios interculturalista <i>Ana Mae Barbosa</i>	12
Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? <i>Afonso Medeiros</i>	27
O ritmo visual nos cartemas de Aloísio Magalhães <i>Airton Jordani Jardim Filho</i> <i>Sandra Regina Ramalho e Oliveira</i>	50
Arte e publicidade na contemporaneidade: convergências <i>Bruna Berger</i>	65
Percursos experimentais nas ruas das cidades <i>Carolina Prediger Koester</i> <i>Helga Correa</i>	81
Entre Brasil, Portugal e Cabo Verde: reflexões sobre os itinerários de uma pesquisa em Educação Artística <i>Denise Perdigão Pereira</i>	93
Traço, forma e dimensão na obra de Vasco Prado <i>Gaspar Paz</i> <i>Diego de Souza</i>	115

José de Barros: a vida, a arte, o estilo, a transgressão	123
<i>Joana D'Arc de Sousa Lima</i>	
Uma noite no paraíso – empoderamento feminino e cinema	144
<i>Kyrtilene Ford</i>	
Artes dos espaços – considerações sobre os nexos emocionais e identitários que os jovens criam com a realidade arquitetônica da escola	153
<i>Liliana Couto</i>	
Entre fios, linhas e agulhas: pesquisa narrativa a/r/tográfica e suas possibilidades na formação de professoras/es	166
<i>Luciana Borre Nunes</i>	
Livro-arte: uma possível aproximação	179
<i>Marina Attiná Jozala Barros</i>	
<hr/> ENTREVISTA	198
Tereza Costa Rêgo: uma vida em busca da liberdade	
<i>Adriano José de Carvalho</i>	
Os autores	208
Normas para submissão de trabalhos	213

Editorial

Chegamos ao quinto número da CARTEMA, Revista do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPA. A publicação, online desde o número anterior, vem sendo divulgada na versão digital e, em larga escala, nas redes contemporâneas de comunicação tornando cada vez mais efetivo o acesso e a democratização de sua leitura.

Neste número queremos destacar a colaboração de Ana Mae Barbosa uma das maiores defensoras da Arte e seu Ensino no Brasil, nosso país, que comemora seus oitenta anos dos quais sessenta foram dedicados ao Ensino da Arte e a Pesquisa em Arte. No seu texto, uma declaração dos princípios interculturais que nortearam suas ações e atividades neste campo de conhecimento. Também destacamos o texto de Afonso Meireiros que discute a representação do desejo e da sedução na história da arte tornando-o intercultural e interdisciplinar.

Essa diversidade de olhares nos serve de referência e com ela caminhamos por vários territórios com textos de autores que transitam por Cabo Verde, Portugal, Porto, Pernambuco, Espírito Santo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. Discutem temáticas que envolvem memórias, identidade, formação, ritmo visual, formas, dimensão e empoderamento.

CARTEMA disponibiliza entrevista realizada com uma das maiores artistas pernambucanas, Tereza Costa Rêgo, ressaltando também a importância do papel político da mulher no cenário artístico brasileiro. A capa desta edição apresenta uma obra da artista.

Agradecemos aos nossos colaboradores e desejamos a todos uma boa leitura.

Madalena Zaccara

Maria Betânia e Silva

nação para o Brasil semelhante ao modelo liberal americano, descentralizado mas não escravocrata, tendo a educação como principal instrumento da crença americana no “self made man”.

Cresci entre a pseudo-aristocracia decadente e o pseudo-liberalismo, ambos importados, aprendendo a gostar de móveis coloniais e da cultura pop americana. Mas, desde cedo a convivência com os colegas de esquerda da Faculdade de Direito do Recife, dos integrantes do Movimento de Cultura Popular e de intelectuais que valorizavam as culturas locais como Aloísio Magalhães⁴, Paulo Freire⁵, Abelardo Rodrigues⁶, Gastão de Holanda⁷, Orlando da Costa Ferreira⁸ etc. me levaram a uma concepção plural da Cultura considerando a Cultura do Povo e a operar sempre que possível na tessitura da interterritorialidade cultural. Prefiro o termo interculturalidade ao termo multiculturalidade com a consciência clara de que não são sinônimos.

A multiculturalidade é o reconhecimento de culturas que não são as minhas, mas não necessariamente me leva a operar para além da minha própria cultura. A interculturalidade é o exercício da aventura cultural de operar não só com meus códigos culturais, mas também com os códigos de outras culturas que admiro e as quais busco estudar. Enfim, é me apropriar entusiasticamente da cultura do outro sem estabelecer hierarquias a priori.

Quando dirigi ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo procurei implantar uma política intercultural, o que consegui poucas vezes porque era mais comum conseguir atingir apenas o patamar da multicultural. Mas, a importância da valorização de diferentes códigos culturais presidia todas as atividades do Museu, das exposições aos cursos embebidos da concepção educacional intercultural. Alguns projetos interculturais foram muito combatidos pelos artistas e curadores de elite como as exposições: *Carnavalescos*; *Combogós*, *Latas e Sucatas: Arte Periférica*; *Civilidade da*

Tavares Bastos estudou direito em São Paulo, escreveu as *Cartas do Solitário*, cuja primeira edição em livro é de 1862. As *Cartas* tratam de diversos assuntos, como a abertura do rio Amazonas à navegação, a liberdade da navegação e as comunicações com os Estados Unidos.

4 **Aloísio Magalhães** foi um criador múltiplo. Pintor, pioneiro do design gráfico no Brasil, administrador cultural. Criou há mais de 30 anos o logotipo do Banco do Brasil, da Bienal de São Paulo, da Petrobras usados até hoje.

5 Paulo Freire educador brasileiro, libertador, perseguido pela ditadura militar.

6 Abelardo Rodrigues Colecionador de arte, pensador de políticas públicas, criador do primeiro museu de Arte Popular do Brasil, de curta existência, com quem convivi muito.

7 Gastão de Holanda foi designer gráfico e romancista. Seu livro mais importante, *Os escorpiões*, recebeu o Prêmio do IV Centenário de São Paulo. Criou no Rio de Janeiro a Revista José. Como editor publicou dois livros extraordinários do ponto de vista do design *O Rio de João Cabral de Melo* e *o D. Quixote: Cervantes, Portinari, Drummond*. Ambos são hoje itens de colecionador.

8 Orlando da Costa Ferreira foi um erudito na área de Design e na área de História Escreveu o livro. *A Imagem e a Letra* publicado pela EDUSP de larga utilização nos cursos de artes e de design. Trabalhou para a criação do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

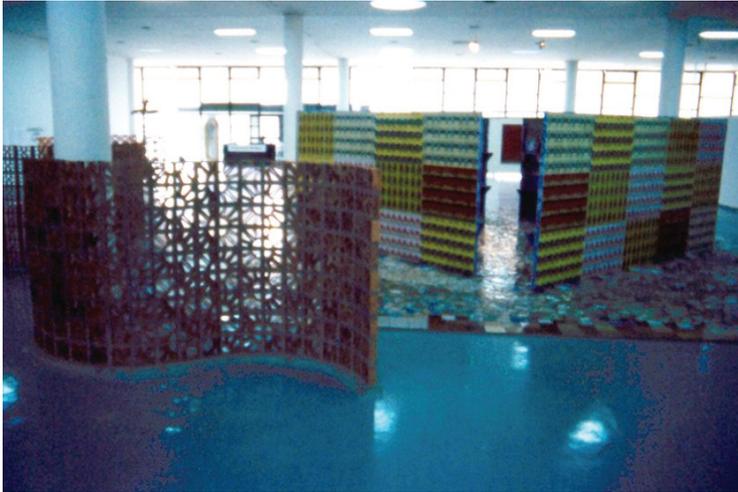
Selva: Mitos e Iconografia Indígena na Arte Contemporânea; Estética do Candomblé; A Mata; Conexus, Arte e Público, Viaduto via MAC, etc.

A exposição *Combogós, latas e sucatas: arte periférica* foi inaugurada um mês depois da abertura da Bienal de São Paulo, no mesmo prédio. Conseguimos que a porta que dividia as duas instituições, no terceiro andar, permanecesse aberta. *Combogós, Latas e Sucatas: Arte Periférica* apresentou arte da minoria social da periferia da cidade de São Paulo que executa trabalho braçal para sobreviver, mas faz este trabalho com preocupação estética.

A exposição foi o resultado de uma pesquisa entre trabalhadores da classe pobre dos subúrbios de São Paulo. As curadoras identificaram alguns trabalhadores que demonstravam preocupação estética ao realizar seus trabalhos cotidianos. Três instalações surgiram disso. A primeira, projetada por dois homens, Amerides Dias, já conhecido das curadoras como pedreiro do SESC Pompéia, e José Francisco Tomé, que trabalharam juntos sem se conhecer anteriormente. Eles se encontraram para discutir a exposição, visitaram juntos a Bienal de São Paulo, e decidiram fazer uma casa de lata (folha de flandres).

Amerides e José Francisco ganham suas vidas fazendo exatamente o que eles fizeram para a instalação: Amerides constrói pisos de cacos de cerâmica (caquinhos) e muros de tijolos vasados (combogós) em diferentes formatos.





Tomé cria utensílios de cozinha e jardim a partir de latas vazias. Nas classes média e baixa do Brasil, as casas costumam ter o piso feito de “caquinhos” por razões de ordem econômica, sendo os cacos e o cimento que os junta todos da mesma cor para imitar a homogeneidade dos pisos mais caros feitos em cerâmica inteira. Amerides Dias, entretanto, rejeita a falsa homogeneidade e, como Gaudí, tira partido da diversidade das formas e cores dos pedaços de cerâmica quebrados. Também José Francisco Tomé criou cinco filhos vendendo objetos para cozinha e jardim feitos de latas vazias. Sua preocupação em tirar partido dos padrões impressos nas latas o diferencia dos muitos brasileiros que sobrevivem desta mesma atividade.



Outra instalação foi realizada por Ismênia Aparecida dos Santos. Ela preparou uma mesa com pratos e comidas feitas em argila (uma tradição portuguesa que ela não conhecia) sobre uma toalha de mesa tecida à mão de maneira tradicional por outras mulheres de Minas Gerais.



A produção de Ismênia se constituiu periférica em relação à sua própria produção de sobrevivência. Como ceramista popular, serializou sua produção de pavões, que tem um mercado certo. Contudo, Glauca Amaral e May Suplicy, pesquisadoras e curadoras da mostra, a viram fazendo os pratos que produziu para seus filhos brincarem. É nesta produção, que faz para seu próprio prazer, para uso interno familiar, que ela extrapola os níveis de contenção estética impostos pelo mercado.



Diferentemente da obra *Dinner Party*, de Judy Chicago, cujo sentido ritual é evidente, a mesa de Ismênia, embora também celebrando as mulheres, é uma obra lúdica.

A terceira instalação, composta por um exército de figuras feitas de escapamento de carros, tinha um identificável toque Pop, demonstrando a imersão e alimentação da estética do cotidiano na indústria cultural.



É muito comum se ter nas oficinas mecânicas bonecos deste tipo para anunciar que se consertam escapamentos de automóveis, mas raramente há preocupação estética identificável na produção das figuras. Painéis feitos por um pintor de placas de bar completavam a exposição.

Esta exposição mostrou trabalhos da qualidade estética que enriquece a qualidade de vida da população que não vai a Museu, mas exercita, como dizia John Dewey, o canal de comunicação estética que é conatural a todo ser humano. Prazer estético não é exclusividade dos ricos. Mas, onde está o prazer estético da grande massa iletrada do Brasil? Procuramos responder a esta pergunta não só com esta exposição, mas também em três grandes projetos *Estética das Massas*, *Arte e Público*, *Arte e Minoria*. Cada um com várias exposições. Tem que haver uma contínua pesquisa das manifestações populares que dominam o olhar da massa.

Nós atingimos nosso objetivo multicultural realizando esse tipo de exposição baseado em uma estética antropológica no mesmo museu que exibia modernistas europeus e a vanguarda brasileira. Na sala próxima a essa exposição, tínhamos obras de Matisse, Chagall, Picabia, Braque, Morandi, Marini, Picasso, De Chirico, Mondigliani, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, João Câmara, Daniel Senise, Carlos Delfino e Camela Gross.

Um dos grandes dilemas sob o qual se debruçam os filósofos e pesquisadores da Fundação DIA (Estados Unidos, N. York), que já produziu muitas publicações importantes, é, precisamente, a relação entre estética erudita e estética das massas, do povo, das mulheres, das classes não educadas artisticamente, embora aptas à absorção estética. Os escritos de Martin Jay, Jonathan Grary, James Clifford, Virginia Dominguez, Trinh T. Minh-ha, Thomas Crow, Martha Rosler, Graig Wens, Douglas Crimp, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko e suas discussões publicadas por Hal Foster foram as bases teóricas de nossa ousadia.

A grande transgressão desta exposição está na democratização do espaço institucional. O produtor popular tem, nesta exposição, as mesmas condições de trabalho que têm os artistas eruditos no Museu. Alguns até trabalharam dentro do mesmo princípio de organização de instalações que a teatralidade da arte contemporânea concebeu.

O multiculturalismo nos Estados Unidos significa visibilidade para os códigos estético-culturais, mas frequentemente os mantêm separados. Há, em Nova Iorque, por exemplo, um museu para artistas negros, outro para artistas latinos, outro para arte política etc. Nosso esforço para confrontar muitos códigos estético-culturais no mesmo espaço apaga limites e desafia os cânones dos valores estabelecidos.

Várias mesas redondas discutiram a exposição que descrevi. Um curso de Andreas Brandolini, um designer de Berlim, que expôs na Documenta 87, incluiu análises das instalações. Os criadores da casa de lata, apesar da ausência de educação formal, foram convidados pelo professor para discutir com os alunos universitários seus trabalhos e suas ideias sobre design, função e formas. Embora não possamos destruir preconceitos, ao menos podemos denunciar a carência de pontes entre o erudito e o popular, e de um olhar contemporâneo que seja capaz de dar sentido cultural à estética do cotidiano. Os projetos *Estética das Massas*, *Arte e Minoria*, e *Arte e Público*, tiveram um incrível sucesso de público. Mudou o público do MAC. Ao invés de apenas universitários, começamos a ter todas as classes sociais visitando o museu.

Mas, ao menos a elite universitária parou de reclamar cada vez que tínhamos uma produção não erudita no museu. Contemplar a arte popular e erudita, ao mesmo tempo, tornou-se um princípio de política cultural no Museu. Até na inauguração do prédio do museu na cidade Universitária em 1992, tentamos celebrar a linguagem tradicional, ritual e popular da arte, junto com o código dominante. A arte erudita estava presente na exposição de cem esculturas do acervo, com exceção feita à escultura de Louise Bourgeois emprestada pelo Museum of Modern Art (MoMa) de Nova Iorque. Tomamos emprestada a obra porque havia poucos artistas norte-americanos na coleção de quase 8.000 obras de arte do MAC. Frida Baraneck, Jac Lemer e Cildo Meirelles, que tinham acabado de expor na mostra de Arte Latino Americana do MoMa, estavam nessa exposição de abertura, que incluía obras de Boccioni, Henry Moore, Max Bill, Cesar Domela, Pietro Consagra, Jean Arp, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Rafael Conagar, Cesar Baldaccini, Eduardo Paolozzi, Jesus Rafael Soto, Sebastian e outros. Um grupo de artistas populares foi convidado a desenhar um tapete de areia colorida que começava na rua, atravessava o jardim e chegava até a entrada do museu. Setenta e cinco homens, mulheres e crianças trabalharam dez horas para fazer o tapete. As pessoas da universidade, alunos, professores e funcionários, ficaram em volta o dia inteiro, enquanto eles trabalhavam, comentando sobre suas próprias experiências nas suas cidades de origem fazendo a mesma coisa para a procissão de Corpus Christi, uma tradição no Brasil.



Vi a cozinheira do “bandejão” (restaurante dos estudantes a preço de custo) conversando sobre isto com o vice-reitor da época, Dr. Ruy Laurenti. A identificação com algo conhecido facilitou a entrada no desconhecido. Naquela noite, o Museu recebeu 5.000 visitantes, entre eles grande número de trabalhadores de baixa renda da Universidade. Eles não teriam entrado no Museu sem o tapete como facilitador. Na América

Latina o medo das pessoas pobres de entrar num museu foi discutido por Nestor Garcia Canclini e Paulo Freire.

Os prédios dos museus são grandiosos, para mostrar poder e não para acolher. As exposições são inteiramente comprometidas com os valores das elites, como pode o povo se ver refletido no museu? Os pobres se envergonham ao serem confrontados com sua ignorância acerca da Arte lá exposta. Fala-se de “formação de plateia”. O que é isto? Discurso de convencimento? Mostrar aos pobres que a Arte dos Museus, nem sempre boa, é o que eles devem respeitar e almejar?

Também a Arte como campo expandido em direção à Cultura Visual esteve presente no evento que relato. Barbara Kruger foi convidada para a inauguração do novo prédio. Sua obra, a primeira em português, foi colocada em outdoors espalhados pela cidade e em frente ao museu provocou a curiosidade e o questionamento da população, até dos estudantes da Universidade.

A declaração pós-feminista de Kruger em seu outdoor *Mulheres não devem ficar em silêncio*, entrou no museu – metaforicamente – caminhando pelo tapete de areia colorida, ajudada pelas mãos do povo. Apesar dos billboards (chamamos outdoors) terem sido colocados quase a três metros de altura muitos tiveram a palavra “não” riscada, justamente os colocados nos bairros mais pobres. O grande desafio multicultural do Brasil é minimizar o preconceito social, diminuir a distância entre a elite e as pessoas comuns.

Preconceito de classe é ainda o grande inimigo do multiculturalismo no Terceiro Mundo. Tudo que é feito pelo pobre é artesanato e não arte; isso é o pensamento vigente. Os Museus de Arte do Terceiro Mundo e seus artistas são os mais ciosos da manutenção da divisão de classes na produção artística. Alguns artistas eruditos subdesenvolvidos vêem os museus como a sua igreja, onde o ritual da transgressão pode ser representado apenas por eles próprios.

Museus que supostamente não têm compromissos com o mercado, também não deveriam ter compromissos com grupos dominantes e deveriam poder se dar ao luxo de ousar, inclusive para provocar situações de pesquisa em estética da recepção, como era feito no MAC de 1987 a 1993 quando estive na direção.

Os estudos de multiculturalidade, diversidade cultural e até de cultura visual produzidos pelo Primeiro Mundo não ajudam muito o Terceiro Mundo porque são respostas a problemas de sua sociedade, o que é absolutamente justificado. O primeiro mundo não está dando importância para preconceito social nos seus estudos sobre multiculturalidade e interculturalidade porque esta é uma variável significante somente no Terceiro Mundo. Por exemplo, durante minha estada no Bellagio Study and Conference Center da Rockefeller Foundation (1974) ficou claro que os problemas de multiculturalidade circundavam os estudos de vários intelectuais dos Estados Unidos e Europa. Basta dizer que entre meus companheiros de residência, quatro estavam escrevendo livros sobre o assunto. Entretanto, o preconceito de classe não era assunto pertinente ao conceito de multiculturalidade de nenhum deles. Não podemos reclamar por uma multiculturalidade da multiculturalidade ou meta multiculturalidade. Isso ainda não existe. Por isso temos, no Terceiro Mundo, que produzir nossas próprias pesquisas, nossas próprias aná-

lises e nossas próprias ações para superar os preconceitos de classe, existentes em nossos países, a respeito dos códigos culturais locais.

Sabemos que houve, e ainda há no Brasil, preconceito contra a própria ideia de multiculturalismo. Para uns é coisa de feminista histórica ou dos negros, para outros é invenção de americano que não tem nada que ver conosco porque, dizem eles, vivemos numa democracia racial e as mulheres aqui têm acesso ao poder e os negros não são discriminados.

O crítico de cinema norte-americano Robert Stam, em entrevista à *Folha de S. Paulo* (04/07/95) lembra que o multiculturalismo tem tudo a ver com o Brasil. O modernismo de Mário de Andrade, a antropofagia de Oswald de Andrade e a Tropicália de Caetano, Gil e eu acrescento, Tom Zé são exemplos de um conceito de multiculturalidade mais amplo do que os que os americanos estão maneando.

Foi o compromisso com a Multiculturalidade e a Interculturalidade que me levou a estudar e valorizar a arte da África, dos afrodescendentes, dos indígenas brasileiros. Quando estudei História da Arte aprendi que nossos índios eram muito pobres culturalmente. Esqueciam que os magníficos desenhos nas pedras do Sítio Arqueológico de São Raimundo Nonato, no Parque da Capivara no Piauí, foram feitos por nossos índios. Estes desenhos tem a mesma importância estética e histórica que os desenhos arqueológicos das cavernas europeias.

Temos muitos museus veneráveis pela arte eurocêntrica que colecionaram, mas poucos museus onde se pode ver a Arte de nossos índios e, muito menos, a Arte da África, que também nos formou e nos influenciou. Uma influência combatida pelo establishment que temia a africanização do Brasil e por isso financiou a imigração da Itália e do Japão.

Pareceu incrível a uma especialista norte americana em Arte Africana cuja pesquisa assessoriei nos anos oitenta, que o Museu de Arqueologia Etnologia (MAE) da USP tivesse a única coleção de Arte da África aberta ao público em São Paulo. Ela não podia acreditar que um país que alardeia no exterior sua herança cultural africana, principalmente através da música, tivesse tão pouco interesse pelas artes visuais que constituem esta herança.

Mesmo a excelente coleção do MAE adquirida pelo rigor estético e científico do Dr. José Mariano Carneiro da Cunha tem sido vista quase tão-somente como “cultura material,” termo frequentemente usado para se negar de forma culta, científica e politicamente correta o re-conhecimento estético e a representação artística dos artefatos produzidos pelas sociedades periféricas (periféricas em relação ao poder). Mas, no resto do país é o mesmo. Coleções públicas da produção artística da África são muito poucas e não são reconhecidas como Arte. No Rio de Janeiro, na Bahia e no Recife os alunos de Arte podem encontrar produção da África aberta a visitação pública, mas só no Recife, no Museu do Estado ela é apresentada sem subterfúgios, como Arte, graças ao trabalho sempre magnífico de Emanuel Araújo que diante de uma coleção multicultural criou ninchos expositivos intercomunicantes numa mesma sala para a Arte de código Europeu e norte-americano branco, para a Arte de nossos indígenas, para a Arte da África,

para a Arte Popular.

Emanuel Araújo, depois de Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi que já morreram, é a única figura de poder que tem coragem de tratar a “cultura material” dos pobres como ARTE. Isto é ousadia num país onde as classificações culturais não são determinadas por qualidade estética, mas por preconceitos de classe: isto é, no Brasil, para a crítica, pobre faz artesanato e rico faz arte. Não importa a qualidade, a serialidade histórica, o material, nem mesmo a concepção.

Para um pobre ser reconhecido o que importa é o apoio de um crítico hegemônico, uma espécie de franquia no sistema das artes, o carimbo no passaporte que permite ser apreciado por outro grupo social mais poderoso. Foi o caso do bem vindo apoio de Frederico Moraes a Arthur Bispo do Rosário. Poucos críticos hegemônicos são capazes de ver e avaliar “o outro”, termo que começa a me irritar porque afinal o outro faz parte de nós.

Em São Paulo só o Museu Afro de Emanuel Araújo articula com propriedade e inventividade o fazer artístico, a apreciação estética e a contextualização antropológica, social, vivencial da produção afro-brasileira. Entretanto, o faz separadamente do código hegemônico europeu e norte-americano branco pela impossibilidade de incluir vários diferentes códigos culturais numa mesma instituição, como tentei fazer no MAC/USP e fui execrada pelas elites que dominam os museus no Brasil.

Em educação os termos multiculturalidade e interculturalidade foram substituídos por *Pluralidade*, nos *Parâmetros Curriculares Nacionais* e sugerido como *Tema Transversal* nos currículos de todas as disciplinas da escola fundamental e média. Mas, ao mesmo tempo os PCNs falam de tolerância. Tolerância é a negação do “outro”, suspensão temporariamente. Multiculturalidade, interculturalidade e pluralidade é reconhecimento cultural, não tolerância.

Embora os professores tenham aplaudido a chegada de um pensamento pluralista à escola com os PCNs, reclamaram a inexistência de materiais de apoio para as suas aulas. Os de arte que existiam eram eurocentristas, voltados para a valorização do código europeu e norte-americano branco, não importa a nacionalidade dos artistas que veiculavam. Acredito que por muito tempo só o MAE/USP tinha a venda dois bons materiais educacionais sobre cultura da África e Indígena no Brasil, produzidos por eles próprios.

Com a criação dos pontos de Cultura pelo Ministério da Cultura, de Gilberto Gil, foram feitas pesquisas propostas por comunidades pobres sem nenhuma visibilidade cultural anteriormente e produzidos alguns livros e DVDs como resultado das pesquisas que ajudam os professores a planejarem suas aulas.

Nos últimos anos a cidade de São Paulo foi obrigada por determinação da justiça a voltar a expor uma coleção valiosa de escultura popular doada por um sociólogo que foi desabrigada em 2000 para as comemorações dos 500 anos da colonização europeia no Brasil. Para cumprir a lei foi então criado em um prédio projetado por Oscar Niemeyer na década de 50, o Pavilhão das Culturas Populares, que além de expor a referida coleção

cimento de vários códigos culturais e o interculturalismo a possibilidade de trabalhar com vários códigos culturais ao mesmo tempo.

Durante os bem sucedidos seminários da empresa Arteducação Produções em 2012, que deram origem a este texto, em São Paulo e Curitiba, fiquei imaginando que aulas maravilhosas poderiam ser dadas sobre cultura indígena a partir das pinturas corporais de diferentes grupos. Explorar as práticas, os códigos e os significados das pinturas corporais destes grupos. Mostrar outras pinturas corporais como a dos aborígenes australianos, as tatuagens célticas de dois mil anos atrás. Mostrar que foram transferidas do corpo para os objetos, como no caso da cerâmica Marajoara no passado e dos ornamentos arquitetônicos das casas da Ilha de Marajó, hoje. Buscar tatuagem no design e analisar o design nas tatuagens. Comparar com as tatuagens de hoje nas cidades e chegar até ao grafite que é a tatuagem no corpo das cidades. Ainda discutir a apropriação do grafite pelo mercado e pela arte de galeria de código europeu e norte-americano branco.

Interculturalismo é um instrumento de duas mãos: trata de fortalecer os códigos culturais do grupo, mas introduzir também outros códigos culturais alheios ao grupo. Isto tanto para os grupos com ênfase no código erudito, que precisam ser introduzidos a outros códigos considerados periféricos para ampliar a visão do mundo, como para os grupos de código minoritário que precisam ser introduzidos aos códigos hegemônicos do poder.

Ninguém chega ao poder sem dominar seus códigos. É preciso conhecê-los, não necessariamente admirá-los e muito menos se subjugar a eles. Arte vista como campo expandido e de diferentes códigos tem em comum a possibilidade de levar os sujeitos à conquista da autonomia e dialeticamente à conquista da heteronomia, ao mesmo tempo: Exercitar a subjetividade e a “outricidade”, expressão de Augusto de Campos, é uma das funções da Arte.

Hoje a necessidade de uma educação democrática está sendo reinvidicada internacionalmente. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como democrática.

A Multiculturalidade é o denominador comum dos movimentos atuais em direção à democratização da educação em todo o mundo. Os códigos europeus e o código norte-americano branco não são os únicos válidos apesar de serem os mais valorizados na escola por razões fundadas na dependência econômica que se fortifica com a dependência cultural. A preocupação com o pluralismo cultural, a multiculturalidade, o interculturalismo nos leva necessariamente a considerar e respeitar as diferenças evitando uma pasteurização homogeneizante na escola.

Ser um professor multiculturalista é ser um professor que procura questionar os valores e os preconceitos além de abordar diferentes códigos como os da cultura afro-brasileira e a cultura indígena brasileira ao lado dos códigos hegemônicos. O importante é o conhecimento crítico. É necessário sim que todas as classes sociais conheçam todos os códigos, inclusive que os pobres conheçam os códigos da elite que detem o poder, porque sem conhecer os códigos do poder ninguém chega a ele. Entretanto, falo

de um conhecimento crítico, que questione as políticas e os valores culturais elitistas e que permita uma maior abertura cultural das instituições.

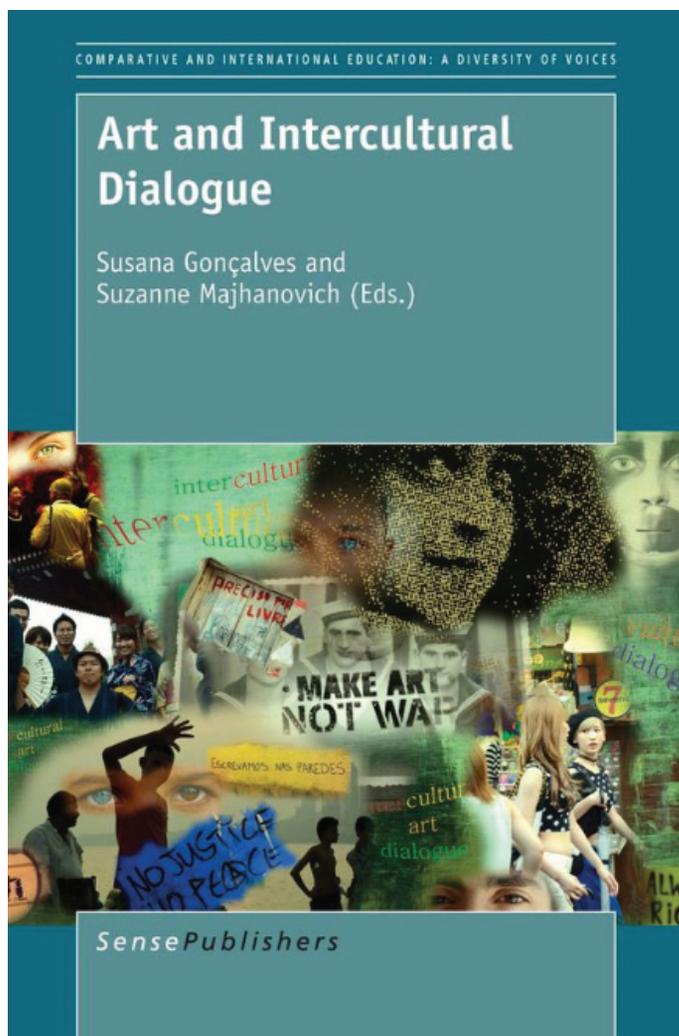
É preciso profanar os museus.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. BH: Comarte, 1998.
- BORGES, Adelia. **Design+Craft: the brazilian path**. SP: Editora Terceiro Nome, 2011.
- MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?** Rio: Nova Fronteira, 1986.
- MORAES FILHO, Evaristo. **As idéias fundamentais de Tavares Bastos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- PONTES, Carlos. **Tavares Bastos (Aureliano Cândido, 1839-1875)**. 2ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1975.
- BALDACCHINO, John. John Dewey: **Liberty and the Pedagogy of Disposition**. London: Springer, 2014.
- BASTOS, Aureliano Cândido Tavares. **A Província**. 3ª ed. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, s. d.
- _____. **Cartas do Solitário**. 2ª ed. Rio: Tipografia da Atualidade, 1863.
- _____. **Os Males do Presente e as Esperanças do Futuro** (estudos brasileiros). 2ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- _____. **O Vale do Amazonas** – Estudo sobre a livre navegação do Amazonas. Rio: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1866.
- OLIVEIRA, Ivaina Fátima. **A (in) visibilidade da cultura negra africana no ensino das artes visuais. Dissertação de Mestrado na Faculdade de Artes Visuais, Universidade de Goiânia, 2008. Orientadora Prof. Dra. Leda Guimarães.**
- PEREIRA, Rodrigo Nóbrega Moura. **A nação brasileira e o protestantismo: religião e americanismo no Projeto Nacional de Tavares Bastos**. Revista Intellectus / Ano 06 Vol II – 2007, pág 1 a 13. ISSN 1676 – 7640. Disponível em <http://www.intellectus.uerj>

Este texto foi publicado do livro *Art and Intercultural Dialogue* organizado por Susana Gonçalves e Suzanne Majhanovich. London and Amsterdam: Sense Publishers, 2016.

Tradução da autora Ana Mae Barbosa.



How can art act as an intercultural mediator for dialogue? In order to scrutinize this question, relevant theoretical ideas are discussed and artistic intervention projects examined so as to highlight its cultural, political, economic, social, and transformational impacts. This thought-provoking work reveals why art is needed to help..

teiras entre estas disciplinas podem ser encaradas como esboços esgarçados pelo sistema de valores que caracterizam qualquer cultura – deparei-me mais uma vez com dois processos profundamente imbricados: a estética da produção e a estética da recepção, permeadas pelo que acostumei-me a chamar de “estética da reprodução”, isto é, por um processo mais ou menos nítido de provocação e retroalimentação entre o ato da criação e o ato da fruição. Discutir erotismo e pornografia na arte, particularmente sob uma perspectiva histórica, comumente pressupõe a ênfase num desses processos, mas o fato é que um não vive sem o outro.

Preliminares

“Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que com fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignadamente. Minhas mãos, completamente sem consciência, iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo de dentro de mim, velozmente, rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante...”

(Mishima, s/d, pp. 32-33)

Em *Confissões de uma máscara* (*Kamen no Kokuhaku*, 1949), Yukio Mishima (1925-1970) expõe o turbilhão de sensações que a excitação e o consequente gozo experimentado diante da reprodução do *São Sebastião* (c.1616) de Guido Reni (1575-1642) lhe provocaram ainda na puberdade. Nessa confissão, de uma das muitas máscaras do autor, a sedução é tecida a partir de uma imagem que, a princípio, deveria suscitar a devoção e sentimentos espirituais que não dizem respeito aos prazeres da carne – ao contrário, uma cena de martírio simboliza o triunfo do espírito sobre o corpo. Mas, o corpo estava ali e com um olhar despudorado e não formatado pela moralidade cristã, Mishima amava nessa imagem o frescor da adolescência, a nudez sem sinais de nenhuma deterioração física e a ausência de quaisquer signos de sofrimento e agonia – a beleza física em seu ápice. O escritor japonês nutriu uma verdadeira fixação por essa imagem durante toda a vida, a ponto de, já adulto, afirmar que a morte deve surpreender o corpo em sua plenitude e deixar-se fotografar como o mártir dos primeiros tempos do cristianismo.

Nem precisaríamos desse testemunho de Mishima para afirmar que a imagem do corpo excita e provoca sensações e emoções únicas, fazendo “ferver o sangue”, “dilatatar os rins”, lubrificar as entranhas, abrir os poros, eriçar os pelos, aquecer a pele e contorcer

os membros para transbordar em espasmos, gozos, gritos e sussurros. A imagem do corpo, sempre sedutora, tem o poder de colocar o corpo do Outro em estado de alerta, de provocar o desejo e por em ação as forças incontroláveis, vivificadoras e dionisiacas da libido e da luxúria. Por isso, a imagem do corpo é cerceada, encoberta, censurada... A mais comum das iconoclastias é aquela dirigida contra a representação do corpo e de seus apetites.

A expressão e exposição da sensualidade ou da *carnalidade* (para sermos bem explícitos) ainda é objeto de repressão e sublimação em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massiva exposição do corpo (particularmente do feminino) nas mídias e a sua proeminência na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens luxuriosas obedecem a regras bem determinadas, liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permite-se o erotismo, censura-se a pornografia. A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado.

A visão da sexualidade é interditada – portanto, inexprimível – desde a infância, pelo menos no Ocidente. Pedagogos e psicólogos conhecem bem os testes baseados na representação do corpo utilizados na psicologia. Quanto mais o desenho de uma criança é “realista”, com detalhes como olhos, sobrancelhas, boca, nariz, orelhas, cabelos, pés, pernas, braços, mãos e dedos mais ela ganha pontos, pois isso é considerado como sinal de inteligência, percepção arguta e adaptação ao meio social que o circunda. A ausência de um ou mais desses componentes físicos, ao contrário, faz com que a criança perca pontos. No entanto, essa regra tem uma curiosa exceção. Se a criança acrescentar aos seus rabiscos os órgãos sexuais e, portanto, seu desenho for mais “realista” e detalhado, ela perde pontos, pois isso é sinal de algum distúrbio. Expressar o corpo com riqueza de detalhes é muito bom, mas se entre esses detalhes aparecer os genitais, então o discurso muda. Ou seja, desde nossas primeiras tentativas de representação do mundo e do humano a expressão do sexo está excluída sob a presunção de que ela “macula a inocência” infantil.

Questionado sobre *como a filosofia auxilia a compreensão da sexualidade na época contemporânea*, Gianni Vattimo, em entrevista à revista *Cult*, expõe o tamanho da ferida:

“Esta é uma questão muito difícil, porque não conseguimos considerar “objetivamente”, pois estamos imersos na situação problemática que se deveria resolver na resposta. [...] Quem pode dizer, filósofo ou não, que tenha resolvido, de modo satisfatório, o problema da sensualidade? E, por outro lado, será verdade que não haveria ninguém que preferisse não ser atormentado por esse espinho? A filosofia talvez nos ajude a entender que a sexualidade, com todas as suas implicações, é um aspecto, talvez, antes, o aspecto essencial da nossa finitude. O fato de eu, como filósofo, nunca ter me preo-

cupado a fundo com este problema (de resto, como tantos filósofos meus mestres, inclusive Martin Heidegger) é só um sinal de que eu pertença a um mundo ainda caracterizado pela repressão.” (Vattimo, 2008, pp. 14-15)

Vattimo aquiesce que as paixões carnis passam longe do interesse da Filosofia e, além dos motivos que o filósofo enumera, pode-se acrescentar que o aparente e o sensório, mola mestra das paixões, foi sempre menosprezado por vários filósofos – pelo menos por aqueles que assimilaram consciente ou inconscientemente a condenação platônica da aparência em favor da essência. E comentando seu ativismo pelos direitos dos homossexuais quando a maioria dos intelectuais silenciava sobre a questão, Vattimo conclui:

“Por isso era tão central [para os movimentos políticos de 1968] a revolução sexual; a descoberta (Marcuse!) de que a repressão sexual era um aspecto da opressão social e econômica. [...] Vale dizer que eu estou consciente de que os problemas acerca da orientação sexual estão profundamente ligados à estrutura de classes. [...] E provo certo ressentimento por ter sido obrigado a viver minha primeira experiência erótica e de namoro como um excluído; meus amigos namoravam livremente, e eu nunca estava preparado para cortejar as pessoas pelas quais demonstrava um início de amor.” (Vattimo, 2008, pp. 14-15)

Essas afirmações do filósofo italiano constituem, por si só, um roteiro de indagações ainda pertinentes – e, provavelmente, mais do que nunca atuais –, sobre a representação da sensualidade e da sexualidade. Reverberando, nessas citações, *O Erotismo* (*L'Erotisme*, 1957) de Georges Bataille (1897-1962), Vattimo indica que a sexualidade é “o aspecto essencial de nossa finitude”, “espinho” que a todos atormenta e questão que permanece, simbólica e fenomenologicamente, no centro da experiência e da interpretação do *ser humano*.

Discutindo “ser” e “coisa”, “sujeito” e “objeto”, Bataille aponta questões paradoxais em seu clássico estudo sobre o erotismo:

“A animalidade subsistente do homem, sua exuberância sexual, só poderia ser considerada como coisa se tivéssemos o poder de negá-la, de existir como se ela não existisse. Efetivamente nós a negamos, mas em vão. A sexualidade, qualificada como imunda, como bestial, é mesmo aquilo que se opõe ao máximo à redução do homem à coisa.” (Bataille, 2004, p. 246)

As tentativas intrínsecas e extrínsecas de negação da sexualidade estão, sob o ponto de vista de Bataille e de Vattimo, destinadas ao fracasso, pois a “exuberância”, a diversidade e a complexidade da sensualidade humana é justamente o que nos caracteriza como humanos. Em outras palavras, a negação da sexualidade é a negação do ser mais essencial da humanidade.

Pode-se mesmo afirmar que na longa história da expressão sexual, não só a filosofia, mas também a arte e todos os campos do conhecimento deram suas contribuições para a censura, a negação e a repressão do corpo, da sensualidade e da sexualidade, calcadas na pretensão de que o espírito subsiste ao corpo. Precisamente por esse motivo, vicejaram ao longo da história intelectual do Ocidente certos tipos de ideias metafísicas e religiosas que nada mais são do que tentativas de desqualificação da imanência, da carnalidade, da corporeidade humana.

O corpo e a manifestação da sexualidade, por si sós, desautorizam aquela dicotomia fajuta entre natureza e cultura. Um corpo é, em si mesmo, natureza e cultura, sujeito e objeto de todas as percepções, sensações e intelecções que certa tradição do pensamento pretendeu hierarquizar e definir em esquemas teóricos opositivos. O corpo não é um suporte para a infinitude ou um passaporte para a transcendência; não é um “aquém” da essência... Ele é a própria essência do ser humano. Tudo o que um corpo percebe, sente, pensa e expressa são manifestações do nosso modo de *ser e estar* no mundo.

Nietzsche dizia que “O corpo [é] advogado da imanência, refutação palpável da mentira metafísica” (*apud* Paolo Fabbri, 2004, p. 3). A essencialidade do carnal e do animal descontrola todos os mecanismos de disciplinamento e domesticação do humano. Causa medo e fascínio, horrores e deleites, paixões e maldições.

Ritualizado, sacrificado, esmagado, escarnecido, glorificado, estilizado ou estetizado, o corpo é o índice por excelência do humano. A corporeidade é o rastro de nossa presença no mundo, suporte de todos os êxtases e de todas as agonias que configuram a humanidade. Ao mesmo tempo signo e objeto, o corpo ainda é confundido com sua própria exterioridade em oposição à sua suposta interioridade (a alma ou espírito) que nele habitaria ou dele se nutriria momentaneamente. O corpo finito e o espírito supostamente infinito digladiam-se incessantemente no campo de batalha do estatuto do humano.

O corpo nunca foi uma questão periférica para a arte em particular e para a cultura visual em geral. A produção de imagens do corpo e da sexualidade é tão extensa e multifacetada que o ato de interpretá-las é um procedimento de alto risco. Apesar dessa presença monumental do corpo na história das imagens, as teorias da arte, grosso modo, ainda não responderam satisfatoriamente ao problema da manifestação do desejo e da sedução, talvez porque não tenhamos nesse campo, por motivos que só a censura explicaria, uma história da representação do corpo e da sensualidade – a bibliografia estranhamente escassa sobre o assunto é só uma prova disso. Nunca é demais afirmar que, de todos os tipos de discursos relativos à sensualidade e à sexualidade, o visual é

certamente o mais censurado e, no campo da arte, subsiste uma estranha desqualificação do que é caracterizado como pornografia. No entanto, como diz Bataille, a negação é vã e inútil pelo simples fato de que as imagens de conteúdo erótico continuam a assombrar, a desestabilizar mentalidades e a oferecer prazeres, mesmo que “sujos” e inconfessáveis.

Das pinturas parietais à arte digital, a imagem do corpo parece exercer um fascínio que não dá sinais de esgotamento e tem atravessado culturas, estilos, escolas, tendências e movimentos variados nos tempos e nos espaços. A sobrevivência desse fascínio é ainda mais contundente quando lembramos que o corpo e sua representação, muitas vezes, foram negados não só pelas religiões monoteístas, mas também pela filosofia ocidental – que, a rigor, jamais se preocupou com a “carnalidade” do corpo, embora o tenha considerado sob diversos aspectos (cf. Cardim, 2009).

Em muitas culturas, particularmente nas panteístas, não havia uma interdição à nudez corporal e, até mesmo, ao que hoje caracterizar-se-ia como imagem pornográfica – os murais de Pompéia, a cerâmica grega e a escultura indiana são exemplos bem conhecidos. Por outro lado, não foram poucas as culturas que encobriram o corpo com uma burca ou um hábito. Na cultura ocidental de influência européia, essa interdição instala-se com a ascensão das religiões monoteístas. Rituais que tinham o corpo como suporte foram caracterizados como “possessão demoníaca” ou como “paganismo” e “barbárie”. A confluência entre monoteísmos, platonismos e budismos construiu, ao longo dos séculos, um fosso profundo entre alma e corpo, entre transcendência e imanência, de modo que o corpo e a sexualidade fossem negados, distorcidos, condenados e perseguidos.

Quando as burcas e hábitos eram a regra e não a exceção, a imagem do corpo nu persistiu, mesmo que travestido na pele do mito, do herói ou do santo, e não raramente causou escândalos (Donatello, Michelangelo, Tiziano, Caravaggio, David etc.). Aliás, o recurso ao mito, ao herói e ao santo foi uma forma de driblar a interdição ao nu e expor o corpo, mesmo que de maneira muitas vezes idealizada e contribuindo diretamente para a sublimação do corpóreo e da sexualidade. Com Goya, Coubert, Manet e Schiele (dentre outros), abandona-se paulatinamente a idealização e se instaura uma representação do corpo mais humana e erotizada – mais carnal, pode-se dizer. Por outro lado, ao longo desse trajeto que vai do Renascimento ao início do século 20, muitos artistas produziram obras de caráter claramente obsceno, mas essa produção foi convenientemente relegada às bordas da história e “esquecida” pelos historiadores da arte até recentemente. Ou seja, ficou na sombra, na penumbra... Literalmente, assunto de alcova.

Conforme as histórias canônicas da arte, a representação do humano explicita-se no trabalho, na política, na religião, na mitologia, na história, na ciência e na natureza, mas não se encontra uma só imagem que explicita o exercício da sexualidade humana. A crer exclusivamente nesse discurso e nesse imaginário privilegiado pela história da arte, o ser humano não deseja o outro, não provoca a sedução, não fornicava, não faz sexo, não goza... Enfim, não tem emoção sensual, não experimenta os apetites da paixão em seu próprio corpo.

Com o advento da fotografia, a representação do nu ainda travestiu-se de “artístico”, de “científico” ou de “mitológico”, mas logo se escancararam todos os pudores em relação ao corpo e, desde então, a história da sensualidade na arte – e, por extensão, do desejo e da sedução – tornou-se mais que pura tendência ou gênero artístico a ponto de, desde a última década do século 20, multiplicarem-se as mostras com esse tema convenientemente “esquecido” por séculos.

Os modernismos da primeira metade do século 20 promoveram a deformação e a fragmentação do corpo, enquanto sua segunda metade, a par da pretensa liberação de todas as formas de repressão, sobretudo as sexuais instaladas no epicentro de Maio de 68, viu o corpo sensual e sexualizado assumir a cena em happenings, performances e mais uma diversidade de experimentações, não sem as devidas polêmicas. É o momento da bacanal da modernidade, conforme definição de Jean Baudrillard:

“A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de anti-representação”. (Baudrillard, 1990, p. 9)

O erotismo tornou-se tema de concorridas exposições, provocou debates calorosos em congressos e similares em todo o mundo e, enfim, musealizou-se. Aliás, a existência de museus dedicados exclusivamente a obras “eróticas” (em Paris e Las Vegas, por exemplo) reitera a ocultação do tema não só nas exposições permanentes dos museus de arte, mas na própria história da arte – a liberação apontada por Baudrillard na modernidade, com raríssimas exceções, não se verificou nos discursos sobre o corpo na área de arte, conforme pretendo demonstrar neste ensaio.

Os escândalos causados pela exposição do *David* de Michelangelo, da *Vênus de Urbino* de Tiziano, da *Maja Desnuda* de Goya e da *Olympia* de Manet – dentre muitos outros exemplos – podem parecer coisas do passado, pruridos de moralismos já superados. Entretanto, a exposição no metrô de um cartaz de divulgação da mostra consagrada a Lucas Cranach (1472-1753) na Academia Real de Londres que reproduzia uma vênus (1532) do mestre renascentista, causou uma estonteante polêmica, com a alegação de insulto à moral e ofensa à religião – isso em fevereiro de 2008! Se a reprodução de uma vênus que já tem veneráveis 484 anos é considerada obscena quando exposta em local público, torna-se imperativo aquiescer que a expressão da sensualidade ainda é um tema espinhoso em pleno século 21. A questão, portanto, parece não residir somente na expressão em si, mas no local onde ela é apresentada. As querelas conceituais entre “erótico” e “pornográfico” passam não só pelo modo expositivo (público ou privado), mas também pela diferenciação valorativa da reprodutibilidade.

Imagens consideradas pornográficas manifestaram-se particularmente nas técnicas da reprodutibilidade (gravura, fotografia e vídeo – cf. Medeiros, 2008) e em consonância com essa trajetória a representação da sexualidade encontrou nas mídias digitais seu mais perfeito veículo, próprio para o deleite privado, anônimo e despersonalizado. Discutindo o corpo na perspectiva que se apresenta desde a modernidade, Le Breton (2003) observa a passagem do “corpo rascunho” ao “corpo acessório” na contemporaneidade, rearranjado e reparado até tornar-se mero suporte da pessoa e não algo intrínseco a ela. E vale dizer que isso não é perpetrado somente pelo biopoder da ciência e da tecnociência (como aponta Le Breton), mas também pelo alcance dos modelos estéticos sobre o corpo e a sexualidade que a arte construiu e, convenhamos, continua construindo.

Na verdade, o corpo e a sexualidade vêm sendo despersonalizados há séculos e a arte, quando idealiza ambos, está profundamente imbricada nessa questão. Um texto de apresentação num site de fotografias e desenhos pornoeróticos (galleries.adult-empire.com) reitera essa percepção:

“[...] Só aqui você tem a oportunidade de satisfazer a todas as suas sujas fantasias. É melhor do que homens de verdade, porque aqui você vai encontrar só os caras mais bonitos do mundo [...] e sexo selvagem! [...]”.

Na abordagem do corpo e da sexualidade, a arte também provoca e seduz, tal como expresso na citação anterior, ou seja, idealiza o corpo e seus sabores, atizando a fantasia e a imaginação, criando simulacros e uma verdadeira mitologia em torno do corpo. O que me espanta é que raros historiadores da arte explicitem essa questão com a profundidade que ela merece.

Nessa perspectiva aqui exposta sucintamente, uma história do pornoerotismo na arte deve assumir o confronto com os próprios cânones da história da arte.

Arte x erotismo x pornografia

A despeito da onipresença da representação do corpo na arte, a discussão sobre a manifestação – implícita ou explícita – do desejo e da sedução não acompanha essa proeminência. Se o erotismo tem sido um tema/discussão mais ou menos recorrente na arte, o mesmo não acontece com a pornografia – tanto em abordagens históricas quanto filosóficas, sociológicas, psicológicas ou educacionais aplicadas à arte. A simples menção da palavra “pornografia” acarreta estranhamento e, no campo das artes visuais, resume-se tudo ao termo “erotismo” (cf. Medeiros, 2008). No tratamento do tema persiste a ideia de que basta uma inversão de sentido dos signos (entre pornografia e erotismo)

para se resolver a questão. E, no entanto, a pornografia é, ao mesmo tempo, ascendência e descendência do erotismo na medida em que a existência de ambos é inextricável e essencialmente interdependente. Em outros termos, não existe erotismo sem pornografia e vice-versa.

Trocando em miúdos: a crer nas definições sobre a representação do corpo e da sexualidade que muitos estudiosos construíram a partir da produção artística, o pornografismo simplesmente não existe para a quase totalidade dos historiadores, filósofos, sociólogos, educadores e críticos de arte. Poul Gerhard expõe uma dessas tensões entre os conceitos de erotismo e pornografia na arte:

“Em 1968, a Suécia realizou a sua primeira exposição de arte pornográfica. Mas, infelizmente, os organizadores não conseguiram reconhecer a palavra pornografia. Em vez disso, eles descreveram a exposição como uma mostra de arte erótica e propuseram uma tentativa de distinguir esta última da pornografia, ao tratar pornografia como especulação financeira prejudicial, e arte erótica como uma forma de arte meritória. Esta distinção apenas preservou uma confusão de ideias claramente demonstrada na legislação, a qual, por um lado, permite arte de conteúdo erótico, enquanto, por outro, proíbe pornografia. Uma indicação da impraticabilidade de tal distinção é o caos jurídico que ocorre com tanta frequência nos últimos anos, quando a questão da pornografia tem sido levada aos tribunais. [...] Os limites da arte pornográfica são mais do que formalmente fixos, e surge o fato de que a atividade artística-pornográfica não está restrita a um período particular, nem está ligada a nenhum ‘ismo’. Arte pornográfica é tão antiga quanto a própria arte”.

(Gerhard, 1971, p. 9)

Assim, Gerhard reitera o que qualquer estudioso mais atento pode perceber acerca dessa questão. Existe uma clara resistência quanto ao uso da palavra “pornografia” na área de arte, o que faz do “erótico” um conceito tão amplo, ambíguo e líquido que quase o torna um “signo vazio” (no sentido de Barthes). Outra questão, também apontada por Gerhard é o fato de que a arte pornográfica não se restringe a um “ismo”, período ou estilo e essa transversalidade do corpo e da sexualidade na arte, para historiadores acostumados com uma história linear, de sucessão de estilos, épocas e movimentos, é problemática nos termos de uma abordagem estritamente diacrônica. Eis, aqui, dois bons motivos para se revisar a história da arte sob o ponto de vista da visualidade pornoerótica.

O fato é que a representação da nudez ainda causa escândalos, principalmente quando é um signo explícito da sexualidade e a questão é, certamente, delicada, pois provoca paixões intensas e a manifestação de preconceitos há muito arraigados – há quem negue a confluência entre arte e erotismo ou tente retirar da representação do

corpo qualquer referência erótica.

Jacques Derrida (1930-2004) e vários pensadores contemporâneos já discutiram como o pensamento ocidental erigiu “leis” duais e opositivas em nome de uma suposta homogeneidade da lógica científica. Essas “leis” claramente acarretam a exclusão de algumas das mais importantes características do pensamento e, conseqüentemente, do conhecimento, qual sejam, a complexidade, a mediação e a diferença. Aplicadas ao campo da arte e, mais especificamente, às histórias da arte, erotismo e pornografismo são modos de representação supostamente irreconciliáveis e observa-se nitidamente uma preferência daquele em detrimento deste, evitando-se assim, justamente, a complexidade, a mediação e a diferença. Ainda de acordo com Derrida, o dualismo de caráter opositivo contém paradoxos que são insuficientes para desvelar a complexidade dos processos de pensamento e embora seja praticamente impossível desconsiderar essa herança dual, o processo de desconstrução desse discurso serve para o necessário exercício da invenção e da criatividade. No caso específico das imagens sensuais a questão torna-se ainda mais complexa na medida em que o corpo cria seu próprio discurso, irreduzível à simples oposição conceitual entre erótico e pornográfico. Por esse motivo, parece-me premente uma revisão dos dualismos e oposições expressos na interpretação que a história da arte faz da sexualidade não só para explicitar esse jogo maniqueísta e redutor, mas para incitar a revelação da complexidade, da mediação e da diferença intrínsecas ao tema. Um exemplo clássico é a misoginia que perpassou várias das chamadas “vanguardas históricas” europeias e que, até recentemente, muito raramente aparecia nos discursos de historiadores, críticos, curadores e professores de arte.

Diante desse cenário e do evidente pudor que o tema suscita, resta-me a provocação: quem nunca experimentou deleites nas imagens pornográficas, que atire a primeira pedra! Desde já, devo esclarecer que se trata de investigar a imagem literalmente excitante, aquela que provoca a libido do expectador.

Investigar as formas de representação do desejo e da sedução, explicitando o pornografismo também como expressão e valor a serem considerados, parece causar constrangimento, principalmente através de um silêncio obsequioso. Desconfio que enfrentar a expressão do desejo e da sedução em todas as suas manifestações sem um entrave moralista é comumente percebido como uma questão que deve ser confinada aos “estudos de gênero”, como uma espécie de diletantismo alheio à história da arte enquanto campo de conhecimento.

A crer nas conclusões temporárias que tenho retirado do percurso investigativo, as fronteiras entre erotismo e pornografia são “líquidas”, tênues, rarefeitas... Por essa razão, assumo neste ensaio o termo “pornoerotismo” para deixar claro que para além do dualismo opositivo verificáveis nas operacionalizações dos termos “erótico” e “pornográfico”, devem-se perceber as mediações, as trocas, as confluências e as cópulas do pensamento que constrói o conhecimento sobre o corpo e a sensualidade – e o termo “conhecimento” aqui se refere não só ao discurso verbal, mas também e, sobretudo, ao discurso visual ou, melhor dizendo, à construção do discurso verbal a partir do visual.

“Por debaixo dos panos”, há a pretensão de se proceder a uma revisão dos cânones estabelecidos pela história da arte a partir da expressão do corpo e da sexualidade, mesmo que a natureza de um texto como este não nos permita ir muito longe.

Alguém poderia conjecturar que seria menos pretensioso uma “história do pornoerotismo na arte”, mas isso me obrigaria a uma abordagem de um assunto (o pornoerotismo) dentro de uma história (a da arte) cujas fronteiras já estão dadas e que, todos sabem, está eivada de preconceitos e etnocentrismos, me impedindo de experimentar enquadramentos e deslocamentos diversos. Por outro lado, considerando-se que a história da arte é uma ciência da interpretação dos fenômenos ditos artísticos ou, melhor dizendo, uma história de juízos de gosto e de valor, ela é sempre passível de revisão e novos enquadramentos – como, aliás, Hans Belting e Arthur Danto vêm defendendo pelo menos desde os anos 80 do século passado. Em síntese, a percepção dessa história “mal contada” obriga não só a uma revisão da trajetória das representações do corpo e da sexualidade na arte, mas impõe também, a partir dessa questão, um questionamento dos pressupostos da disciplina ou, pelo menos, de alguns deles.

A história mal contada

Se admitirmos, com Giulio Argan (1994, p. 14), que “a história da arte não é tanto um história de coisas como uma história de juízos de valor” e que, com Lionello Venturi (2007), a “obra de arte” depende do gosto do artista ou de um grupo de artistas, teremos que considerar que *valor* e *gosto* são inextricáveis – como, aliás, Venturi concebia as relações entre história e crítica de arte. Assim, deduzimos que a história da arte é, basicamente, uma *história de juízos de valor e de juízos de gosto*, encarnados em determinado tipo de produção cultural (de dado indivíduo e/ou de dada coletividade). O valor de obra de arte foi atribuído e aplicado, inclusive retrospectivamente, a produtos e processos de povos e culturas que certamente não tinham essa intenção, ou seja, a atribuição do valor artístico da obra é arbitrária na medida em que não basta, para essa atribuição, a intenção do produtor da obra. Essa constatação reforça as percepções de Argan e Venturi sobre valores e gostos embutidos no conceito de obra de arte. Se essa premissa não estiver equivocada, teremos que admitir que a história e a crítica de arte se configuram como um espaço onde conceitos e preconceitos se cruzam incessantemente provocando vários níveis de complexidade e mediação entre o “artístico” e o “não-artístico” e que, portanto, o objeto dessas disciplinas não é necessariamente a ontologia da “obra de arte”, mas os fluxos e refluxos dos valores e dos gostos permeados por conceitos e preconceitos relativos às concepções de arte. Meyer Schapiro, sempre entrelaçando história e crítica de arte, é outro autor que reitera a impossibilidade de isolamento dessas disciplinas em relação ao processo histórico. Talvez, mais do que qualquer outro pressuposto, esta é a base sobre a qual a história e a crítica da arte pornoerótica tem que ser erigida.

Dentro desse arcabouço, um dos conceitos que permeiam a história da representação do desejo e da sedução na arte é, certamente, a dicotomia entre erotismo e pornografia. A pornografia é comumente caracterizada como representação explícita da sexualidade, exposição nua e crua, carnalidade sem amor, física, vulgar, grotesca, suja. O erotismo, por contraste, é abordado como representação velada da sexualidade, amor sem carnalidade, metáfora, metafísica, transcendental, sublime. Essa distinção não está expressa somente em termos conceituais: as fronteiras entre erotismo e pornografia na arte são claramente perceptíveis na escolha das imagens que permeiam todas as histórias canônicas da arte e até mesmo em muitos daqueles ensaios que têm o termo “erotismo” em seu título – pelo menos nas abordagens até o século 19, a única exceção é *A origem do mundo* (1866) de Gustave Courbet. Assim percebida, essa dicotomia aponta não só para a gangorra de valores e gostos perceptível ao longo da história da arte e da crítica, mas tem profundas implicações filosóficas e estéticas. Nas últimas décadas, o termo “erotismo” tornou-se tão elástico no campo da arte a ponto de abarcar a produção claramente pornográfica de muitos artistas de antontem, de ontem e de hoje. Não se trata de reiterar, pura e simplesmente, essa dicotomia. O que estou querendo dizer, primeiramente, é que há uma interdição (ou resistência), mesmo que velada, quanto ao uso do termo “pornografia” entre historiadores, críticos, sociólogos, antropólogos, educadores e psicólogos da arte. Essa resistência aparece também na fala de muitos artistas.

O vídeo, o cinema, as artes gráficas, as histórias em quadrinhos, a gravura e a fotografia têm um tipo de produção claramente caracterizada como pornográfica, ou “para adultos” (sua metáfora). Por que essa caracterização, com raríssimas exceções, também não recai sobre a pintura ou a escultura? Porque, em grande medida, a pintura e a escultura ainda veiculam valores e gostos canônicos na história da arte, além de continuarem sendo, a despeito dos procedimentos da arte contemporânea, as protagonistas dessa mesma história, as que oferecem o enquadramento para todas as outras artes visuais. Caracterizar como pornografia significa automaticamente um veto ao suposto status de transcendência da obra de arte? Hans-Jürgen Döpp, na introdução de *1000 obras eróticas dos gênios*, expõe a dimensão do problema:

“Arte e pornografia, sexualidade e sensualidade, obscenidade e moralidade estão todos envolvidos de tal forma que é quase impossível chegar a uma definição objetiva, o que não é incomum na história da arte. [...] Uma coisa é certa: a representação de uma atividade sexual por si só não suscita uma obra com a grandeza que é a arte erótica. Identificar a arte erótica só com o seu conteúdo seria reduzi-la a uma dimensão, assim como não é possível distinguir as representações artísticas das pornográficas apenas descrevendo o seu conteúdo imoral.” (Döpp, 2008, p. 7)

Com o título de “Arte erótica ou pornografia?”, o texto de Döpp discute a dificuldade de definição nesse campo e reitera que o simples fato de expor a sexualidade não é suficiente para julgar o que é moral (e estético) ou imoral (e obsceno) na arte, mas ainda

usa o termo “erotismo” de maneira ambígua, como uma categoria geral que abarca todos os tipos de manifestações da sensualidade e, assim, também evita a identificação da arte com a pornografia. Pelo exposto nesta e em outras citações, a identificação do estético com o obsceno é prejudicada pelo discurso da moralidade e seus tentáculos disciplinares.

Em “*Jogando com os limites – a realização fotográfica de Robert Mapplethorpe*” (1992), Arthur Danto também tangencia a polêmica ao afirmar:

“O conteúdo do trabalho [de Mapplethorpe] muitas vezes é suficientemente erótico para ser considerado pornográfico, mesmo pelo artista, enquanto a estética de sua apresentação é castamente clássica - é apolíneo e dionisíaco ao mesmo tempo. O conteúdo não pode ter sido uma séria possibilidade para um grande artista, em qualquer momento anterior na história; isto é peculiar à América dos anos 1970, uma década que Mapplethorpe exemplifica nos termos de seus [próprios] valores, sua sensibilidade e suas atitudes.” (Danto, 1992, p. 311)

Aquela década hedonista, pós-maio de 68 e pós-stonewall que Danto afirma ver exemplificada nos valores, na sensibilidade e nas atitudes do fotógrafo estadunidense necessariamente reflete-se em sua obra. Entretanto, ao afirmar que o trabalho de Mapplethorpe é “suficientemente erótico para ser considerado pornográfico”, Danto propõe uma hierarquia entre esses conceitos (a pornografia como radicalização do erotismo) e deixa entrever, nas entrelinhas, que a arte não lida com a pornografia, pelo menos não até aquele momento. Trocando em miúdos, essa citação do aclamado filósofo, historiador e crítico estadunidense é uma reiteração exemplar daquilo que venho discutindo, pois, para Danto: 1) o erótico supera o pornográfico; 2) essa superação se dá na medida em que a apresentação da obra é percebida como estética clássica; 3) a obra de Mapplethorpe é, ao mesmo tempo, dionisíaca e apolínea (o grifo é do próprio Danto). Mesmo ecoando as lições de Schelling e Nietzsche de que o dionisíaco e o apolíneo se entrelaçam na manifestação poética, Danto também sugere que erotismo e pornografia são coisas distintas.

Espero ter deixado claro que entre o erotismo e a pornografia há uma escala de valores e, respondendo à pergunta que fiz alguns parágrafos acima, *sim*, atribui-se um valor “erótico” à representação do corpo na arte que o faz *transcender* a pornografia. Mesmo contextualizando a afirmação de Danto – num momento em que exposições das fotografias de Mapplethorpe causavam excitantes debates sobre o suposto caráter obsceno e pornográfico de sua obra, causando cancelamento de apoios e de mostras programadas, retirada das imagens mais picantes de algumas exposições, processos judiciais e até leis que impedissem o apoio estatal a mostras com obras consideradas imorais, pelo Senado

norte-americano –, e percebendo uma defesa da obra do fotógrafo norte-americano ao se deslocar a discussão do pornográfico para o erótico, não há como esconder que existe certo constrangimento quanto à defesa do uso do termo “pornografia” no campo da arte e, por isso mesmo, “erotismo” tornou-se o jargão oficial de historiadores e críticos. Ou, então, teremos que considerar que a atribuição do valor “erótico” a uma obra é – nada mais, nada menos – uma tentativa de eliminar o “espinho” da sensualidade nos discursos de e sobre a arte.

As polêmicas causadas pelas exposições de Mapplethorpe nos anos 90 do século passado são marcos na querela entre erotismo e pornografia. Até então, o que se via geralmente era a exposição velada da sexualidade, com raras e pontuais exceções. Com Mapplethorpe, expõem-se membros eretos, cenas de sadomasoquismo, sexualidade escancarada, à flor da pele e as discussões extrapolam em muito as fronteiras do mundo da arte... Desde a Pop Arte e a Arte Conceitual dos anos 60 do século passado a arte subitamente perde o pudor: Andy Warhol, Shigeo Kubota, Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Márcia X, Yuri Firmeza, John Currin, Takashi Murakami... retrospectivas, publicações, revisões e reavaliações veem a tona: Rembrandt, Rubens, Hokusai, Courbet, Schiele, Picasso, Dali, Klimt, Alair Gomes e mais uma infinidade de artistas finados têm suas obras pornoeróticas finalmente expostas para um público mais amplo. Cicciolina (via Jeff Koons) torna-se a nova madona das bienais e as relações entre arte e pornografia entram no horizonte da crítica e da história da arte, mesmo que, como vimos, quase nunca percebida de maneira despuorada. Os artistas rasgaram os véus, mas muitos críticos e historiadores não souberam (ou não quiseram) traduzir essa avalanche luxuriosa.

A questão dos valores atribuídos ao que é erótico em contraposição ao que é pornográfico provavelmente também envolve uma clara delimitação de mercados e circuitos. Se um produto (filme, pintura, fotografia etc.) erótico-pornográfico for produzido no circuito/mercado da arte, ele será considerado obra de arte. Se o produto, desde sua gênese, for produzido no circuito/mercado “pornô”, dificilmente ele atingirá o status de obra de arte... Ou seja, as características (potencialidades) estéticas do pornografismo são rechaçadas *a priori*. Uma das críticas mais batidas e hipócritas sobre a pornografia é a de que ela é uma indústria (do entretenimento) que move bilhões de dólares, como se o “sistema da arte” (eufemismo para uma verdadeira indústria) também não movimentasse bilhões de dólares.

Nessa delimitação de valores, sub-repticiamente também se instala um “bom gosto” pró-erotismo e um “mau gosto” pró-pornografia. A despeito das apropriações ou referências que muitos artistas contemporâneos fazem em relação à indústria pornográfica, essas relações raramente são problematizadas ou explicitadas. O fato é que fotos e esculturas da Cicciolina fornicando com Koons é “arte erótica” exposta até na mais prestigiada das bienais. Já os vídeos e fotografias da ex-deputada italiana com artistas pornôs são “pornografia”, pura e simplesmente – ou seja, a questão também parece residir no tipo de artista com quem Cicciolina se deita.

O que Koons, Currin, Araki, Bacon, Mapplethorpe e Murakami (dentre muitos

outros) fazem ou fizeram em algum momento de suas carreiras *é pornografismo* – ou “alta pornografia” como prefere Calvin Tomkins (2009) referindo-se a Koons, reiterando mais uma hierarquia entre o “alto” e o “baixo” dos prazeres corpóreos que Mikhail Bakhtin (1993) já havia assinalado. É representação explícita da sexualidade humana, mesmo que embrulhadas por uma estética clássica/erótica/apolínea como dizia Danto. Não é meramente erotismo, pelo menos não no sentido comum do termo. Ou será que a imagem pornográfica, ao assumir o valor de obra de arte através da apropriação produzida pelo artista, recebe automaticamente o carimbo “transcendental” de erotismo, o que a distancia da “sujeira” do pornografismo? Pelo que percebemos até aqui, parece que sim. Eis mais um exemplo de como a história é mal contada quando se trata de imagens obscenas na arte:

“Courbet siguió reanudando con el desnudo femenino, a veces con una inspiración obviamente libertina. Pero con *El Origen del mundo*, se autoriza un atrevimiento y una franqueza que proporcionan al cuadro su poder de fascinación. *La descripción casi anatómica de un sexo femenino no está matizada por ninguna artimaña histórica o literaria. Gracias a la gran virtuosidad de Courbet, al refinamiento de una gama de colores ambarina, El Origen del mundo se salva no obstante del estatuto de imagen pornográfica.* La franqueza y el atrevimiento de este nuevo lenguaje no excluyen un vínculo con la tradición: de modo que la pincelada amplia y sensual, junto con la utilización del color, recuerda la pintura veneciana y, el mismo Courbet se reclamaba del Ticiano, de Veronese, de Corregio, y de la tradición de una pintura carnal y lírica”. (Texto de apresentação da obra *A Origem do mundo* de Gustave Courbet no site do Museu D’Orsay – grifos meus).

Enquanto constata-se que Courbet não apelou para artimanhas históricas ou literárias – e eu acrescentaria, mitológicas – para velar o desejo e a sedução puramente carnis, se evoca a maestria do pintor para “salvar” *A Origem do mundo* do rol das imagens pornográficas. O que isso significa? Que as imagens obscenas, se bafejadas pelo apuro técnico-artístico, salvam-se da vala comum da pornografia? Basta uma “grife artística” para transformar o valor e o significado de uma obra?

Se, como vimos muito rapidamente, o pornografismo atravessa tanto o campo da arte como o campo mais vasto da cultura visual, porque, então, a produção da indústria pornográfica tem sido negligenciada por historiadores e críticos de arte? Tendo influenciado tantos artistas, por que a imagem pornográfica não é discutida, pelo menos como referência e apropriação ou, pelo menos, como propiciadora de experiência estética? E tem mais: Por que a produção com características pornoeróticas de tantos períodos e artistas – Giulio Romano, Rembrandt e Picasso, para ficarmos em poucos e conhecidos-

simos exemplos do passado – não são expostas nas histórias canônicas da arte? Uma resposta plausível é o fato de que apenas o mítico, o religioso e o heróico foram, por muito tempo, considerados como temas dignos da “grande arte”. Com o século 19, o mundo da arte passou a admitir também cenas da vida cotidiana, paisagens e naturezas mortas como temas que, além da demonstração de excelência técnica, propiciavam a veiculação da emoção do artista e, por isso, dignos da atenção do historiador e do crítico. Mas por que o sensual e o sexual foram esquecidos? Tudo isso não nos interpela, não nos exige um olhar mais demorado e atento?

Não faz muito tempo, as obras consideradas pornográficas de muitos artistas estiveram escondidas nos escaninhos de museus e coleções particulares e, assim, constituíam um verdadeiro submundo da arte ou, no máximo, uma “Galeria de Obscenidades” (a exemplo da estabelecida em Nápoles em 1819), com acesso restrito aos “adultos de moral ilibada”. Não nos foi dito que muitos artistas famosos, além de heróis, mitos, santos, paisagens e naturezas mortas também plasmaram o humano em plena atividade sexual... Deve-se reiterar que boa parte dessa produção pornoerótica teve o papel como suporte, material que, além de ser considerado menos nobre do que aqueles utilizados pela pintura e pela escultura é perfeito para o silêncio dos arquivos.

Essa invisibilidade do conteúdo pornoerótico da arte – há muito existente, mas comumente velado – é um dos pilares das teorias transcendentais da arte, da sublimação do corpo na “grande arte” e da tardia assunção do cotidiano como tema “nobre” na história e na crítica de arte. Eis outro motivo para se desconstruir os discursos pudicos e edulcorados de tantos historiadores e críticos de arte.

Entre a sublimação do corpo na arte e a massiva exposição do corpo na cultura visual, Henri-Pierre Jeudy reitera a percepção que expressei anteriormente:

“Comparar o corpo a um objeto de arte seria uma maneira, ao menos usual, de dessexualizá-lo. Colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; torna-se inacessível, já que em geral não se apalpa uma obra de arte. [...] A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo. [...] Se considerarmos, ao contrário, que a multiplicidade e a irrupção das imagens corporais alteram os critérios da representação e sua hierarquia convencional, uma tal concepção de sublimação não resiste. É o desejo que se acha confrontado com o poder inalterável de sua própria soberania. As imagens corporais não respeitam o princípio da sublimação; acontecem sem se submeter a nenhuma regra estética.” (Jeudy, 2002, pp. 23-24)

Para as pretensões deste ensaio, é importante sublinhar duas das afirmações de Jeudy: “a multiplicidade e a irrupção das imagens corporais alteram os critérios da representação e sua hierarquia convencional” e “as imagens corporais não respeitam o

princípio da sublimação; acontecem sem se submeter a nenhuma regra estética”. Ou seja, a imagem do corpo e a expressão da sexualidade não podem estar subordinadas ao princípio da sublimação, da admiração pura e simples; ela estabelece suas próprias regras; regras que não dizem respeito à transcendência de qualquer natureza, mas, ao contrário, dizem respeito à imanência do corpóreo. Mario Vargas Llosa, com outras palavras, corrobora esse entendimento:

“O erotismo tem a sua própria justificação moral, porque significa que o prazer é suficiente para mim; é uma afirmação da supremacia do indivíduo” (Vargas Llosa, *apud* Joaquim Afonso in *Desenhos eróticos*, 2006).

Pelo exposto por Jeudy e Vargas Llosa, para que a imagem pornoerótica literalmente “saísse do armário”, seria necessária uma ampla revisão desses padrões estéticos e morais que perpassam não só a história, mas também boa parte da crítica e da teoria da arte em geral, já que, como bem assinala Jeudy, “A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo”. As afirmações de Vargas Llosa, Jeudy, Bataille e Vattimo, reverberando Nietzsche – “O corpo [é] advogado da imanência, refutação palpável da mentira metafísica” – e reivindicando a soberania do corpóreo e do imanente, apontam para a possibilidade de, no campo da arte, evitar os juízos de valor moral e, para além disso, instituir o debate no campo da ética, nos termos em que Terezinha Rios expressa:

“A ética se apresenta como uma reflexão crítica sobre a moralidade, sobre a dimensão moral do comportamento do homem. Cabe a ela, enquanto investigação que se dá no interior da filosofia, procurar ver – como afirmei antes – claro, fundo e largo os valores, problematizá-los, buscar sua consistência. É nesse sentido que ela não se confunde com a moral. No terreno desta última, os critérios utilizados para conduzir a *ação* são os mesmo que se usam para os *juízos* sobre a ação, e estão sempre indiscutivelmente ligados a interesses específicos de cada organização social. No plano da ética, estamos numa perspectiva de um juízo crítico, próprio da filosofia, que quer compreender, quer buscar o sentido da ação.” (Rios, 1995, p. 24, grifos do autor)

Esse exercício da reflexão crítica que a ética, enquanto dimensão filosófica, deve averiguar na moralidade, talvez nos permita ultrapassar o emaranhado conceitual causado pelo moralismo que perpassa as discussões sobre o caráter obsceno das imagens na arte. Muitos historiadores, para abordar a arte como um valor entre valores, recorrem comumente ao sistema mais geral de valores de determinada época ou cultura e, assim,

por exemplo, não deixam de assinalar a importância da retomada dos estudos clássicos para a arte da renascença, o cisma cristão para a arte barroca, os avanços da ciência para a arte impressionista, a influência de culturas ditas “primitivas” na arte modernista ou a estética do consumo, a liberação dos costumes e a indústria cultural para a arte contemporânea. Pois bem! Por que, então, paira sobre a pornografia, enquanto valor cultural que tem atravessado a arte há milênios (como valor presente na contemporaneidade ou de modo retrospectivo) uma introdução eminentemente moralista e aquém do exercício crítico que a reflexão ética pode proporcionar? As respostas são múltiplas e uma citação de Meyer Schapiro pode nos indicar caminhos a serem explorados:

“O homem também se mostra na relação com aquilo que o rodeia, nos seus artefatos e no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz. Esses podem ser nobres ou ignóbeis, alegres ou trágicos, passionais ou serenos. Podem ainda suscitar estados de espírito inomináveis, e mesmo assim, portadores de uma enorme força.” (Schapiro, 2001, p. 8)

De fato, as imagens do desejo e da sedução provocam sensações indescritíveis só murmuradas e gozadas entre quatro paredes – toda exposição com obras pornoeróticas deveria dispor de um *dark room*. E é justamente esse caráter provocador das imagens libidinosas que é escamoteado nos discursos sobre o corpo... A descrição que Mishima fez de seu primeiro gozo diante de uma imagem religiosa ainda soa como um sacrilégio.

Poul Gerhard, na introdução de seu *Pornografia ou arte?*, lembrando a etimologia do termo “pornografia”, acrescenta:

“A partir deste ponto de vista básico, de modo diametralmente oposto ao do cristianismo, a palavra pornografia pode ser interpretada no seu contexto próprio. A arte pornográfica é, no sentido original do termo, ‘inocente’ e totalmente livre de dogmas religiosos ou morais. Pornografia significa aqui uma representação de um dos lados mais belos da vida humana, uma reflexão e uma ode ao gozo erótico.” (Gerhard, 1971, p. 7)

Gerhard, percebendo que a relação entre arte e pornografia envolve questões morais e religiosas, propõe que a pornografia seja interpretada em seus próprios termos e contextos, tal como Judy e Vargas Llosa induziram nas citações anteriores. É nessa perspectiva que o pornoerotismo na arte deve ser abordado, isto é, como representação e reflexão sobre uma das mais belas experiências da vida humana, “uma ode ao deleite erótico” – e sem pudores, explícitos ou implícitos.

Enfim, no território múltiplo e complexo das visualidades eróticas e pornográ-

ficas dos últimos quinhentos anos, a institucionalização da arte, considerada em seus limites canônicos, produz vários efeitos: 1) sublima o corpo; 2) edulcora a sexualidade e minimiza sua complexidade; 3) escamoteia a diversidade de expressões do desejo e 4) pasteuriza a sedução própria da imagem pornoerótica. Entretanto, muitos acham que esses efeitos são causados única e exclusivamente pela indústria pornográfica. Ao contrário, começo a perceber que é justamente a visualidade pornográfica que vem imprimindo algo de luminoso, de belo e brutal – maravilhosamente humano, enfim – ao sombrio mundo sub-erótico da história da arte. Nesse sentido, *A origem do mundo* de Coubert e as gravuras *shunga* japonesas representam o marco zero da liberação do corpo na arte. A partir daí, abre-se uma luxuriante vertente de exploração do corpo e de seus desejos no campo da arte em estreita relação com a cultura visual. Ato contínuo, poucos historiadores vão perceber esse conluio visual entre arte e cultura, entre paganismo e humanismo, mas suas vozes serão convenientemente esquecidas ou tornadas assépticas até o final do século 20 – Warburg é o exemplo por excelência.

A perspectiva da sobrevivência, da fantasmagoria e do anacronismo das imagens que Aby Warburg observou e Georges Didi-Huberman (2013) estendeu sobre os campos da arte e da cultura visual, nos autorizam a pensar a história da arte de modo não diacrônico e com uma pegada mais dialógica (antropológica e filosoficamente falando). A permeabilidade das fronteiras entre o erotismo e a pornografia se configura como uma dessas abordagens que permitem o reconhecimento de sobrevivências, fantasmagorias e anacronismos na história da arte e da imagem.

Antes de qualquer coisa, uma história da arte e da imagem que tenha como esqueleto o corpo e a sexualidade não pode ser etnocêntrica e monossexual como a maioria das histórias canônicas da arte – como, aliás, nenhuma história que se pretenda “geral” pode ser. As histórias da arte, salvo honrosas exceções, ainda estão impregnadas de um modelo que é claramente excludente e sua recepção acrítica tem causado a sobrevivência de visões hegemônicas, inclusive em muitas das compilações iconográficas publicadas nas últimas duas décadas sob o título de “arte erótica”. Tratar do corpo e da sexualidade exige um alargamento do olhar e deve comportar revisões de paradigmas hegemônicos, inclusive os de gênero e, assim, deve-se enfrentar a sobrevivência da hierarquia iconográfica que privilegia o corpo feminino e a heteronormatividade.

Não será, necessariamente, uma história cronologicamente encadeada, um recorte exclusivamente diacrônico. Pouco importa que o percurso escolhido seja indutivo (das particularidades para o geral) ou dedutivo (do geral para as singularidades) ou a alteração de ambos; o que importa é a observação de três tipos de relações: 1) as sincrônicas, observáveis nas relações entre imagens num dado momento e/ou dado contexto; 2) as diacrônicas, perceptíveis nas relações temporalmente sucessivas entre imagens; e 3) as anacrônicas, que privilegiam as relações entre imagens distantes no tempo, no espaço e na cultura.

Dessa maneira, defendo a premissa de que ela não pode ser uma história de hierarquias, discriminando “artes maiores” de “artes menores”, cultura popular de cultura erudita, cultura de massas de cultura de elite... Ao contrário, ela deve ser integrada e con-

textualizada, relacionando fenômenos estéticos presentes tanto na arte quanto no campo mais vasto da cultura visual. Por esses motivos, a história pornoerótica da arte não pode ter por base única e exclusivamente a imagem musealizada, canônica, já carimbada com o valor de obra de arte. Visto que a complexidade da representação pornoerótica tem sido negligenciada pela maioria dos estudiosos da arte, há que se perscrutar a cultura visual e a história da imagem como um todo não só para encontrar nelas exemplos que se equivalem ou superam o canônico, mas, ao contrário, buscar na história da imagem valores que confrontam e desconstruem o próprio cânone, numa espécie de “filosofia da diferença” da qual nos fala Gilles Deleuze – é nesse sentido que utilizo aqui o termo “história da arte e da imagem”. Nessa perspectiva, não poderá utilizar somente os enquadramentos que a história tradicional da arte utiliza, pelo menos nas histórias até a Pop Arte – no sentido que Hans Belting expôs em *O fim da história da arte* (1983/2006). Quase tudo o que é explicitamente sexual está excluído das histórias da arte e isso é mais um motivo para palmilhar a cultura visual em estreita relação com aquela, à maneira de Warburg. O campo mais amplo da cultura visual tem que ser considerado, pois é a partir deste arcabouço que a história da arte pode reelaborar seus modelos e paradigmas, estabelecendo interações e intercursos com o vasto mundo considerado “não-artístico”, mas que lhe serve de eco e de retroalimentação.

Mesmo considerando que a imagem pornoerótica mantém algumas conexões com certos enquadramentos da história da arte – classicismo, simbolismo, expressionismo etc. – sua história não será abordada meramente como um gênero, movimento ou estilo da história da arte, dado que esses enquadramentos tornaram-se rarefeitos não só para a arte e para a visualidade contemporâneas, mas porque não dão conta das complexidades, mediações e diferenças que permeiam a representação da sensualidade. Num certo sentido será um atravessamento, tal como as histórias da fotografia, da pintura, da beleza, da feiúra etc. transcendem as fronteiras estabelecidas pela história da arte. Em outros termos, não deve ser um gueto mais ou menos tolerado pela história machista e eurocêntrica da arte, mas uma história disposta a perverter o próprio cânone.

A história pornoerótica da arte não será só uma história do gosto estético sobre o corpo e a sensualidade, mas também uma história dos arquétipos e estereótipos sexuais socialmente formatados. Nesse sentido, Filosofia, Antropologia, Sociologia, Psicologia e Literatura são disciplinas que oferecem importantes subsídios. Além disso, os estudos de gênero e a teoria *queer* – para ficarmos em dois exemplos – têm que ser resgatados de seus guetos e infectar as teorias consagradas sobre o tema. Além de Judy, Gerhard, Vattimo, Batalle e Le Breton (citados neste ensaio) Foucault, Beauvoir, Welton e Butler são referências importantes. O recurso a esses autores não deixa de ser um procedimento temerário no campo profundamente endogenético da pesquisa em história da arte no Brasil. Entretanto, a tarefa mais importante é perscrutar atentamente as imagens pornoeróticas, de modo que elas mesmas revelem suas justificativas e modos de ser.

Os juízos de valor e de gosto – temor maior na anêmica crítica de arte na contemporaneidade – têm que ser percebidos, expostos, analisados e reavaliados. “Beleza”,

“feiúra”, “bizarro”, “sujo”, “limpo”, “perversão”, “nonsense” “sujeito”, “objeto”, “prazer” e “sofrimento” são alguns dos conceitos comumente utilizados em relação ao pornoerotismo e enquanto tais devem-se verificar seus modos de construção, desconstrução e reconstrução. Uma história pornoerótica da arte poderá subsidiar uma filosofia do corpo no caminho da sensualidade, da carnalidade, do prazer, do desejo e da sedução – filosofia esta a ser redimensionada, visto que a Filosofia, com poucas exceções, desconsiderou o corpo e seus apetites.

Presumivelmente, o pornoerotismo não ascende à condição de representação artística por ser considerado um tema “nada nobre”, “óbvio”, “não metafórico”... Então, a história da arte pornoerótica será a revelação da estética da obviedade; da carnalidade e não da espiritualidade; da diferença e não da identidade; do físico e não do metafísico; da imanência e não da transcendência; da finitude e não do eterno; do prosaico e não do romanesco... Será, provavelmente, uma história da poeticidade do intrinsecamente humano.

Pelo visto, a história e a revisão crítica da arte pornoerótica ainda estão por ser escritas e a tarefa é delicada e gigantesca, já que pressupõe um trabalho de arqueologia que livre a pornografia e o erotismo das muitas camadas de clichês sob as quais ficaram soterradas pelas histórias canônicas da arte.

Finalmente, nessa empreitada o pesquisador deve-se perceber como parte do processo que pesquisa, atento às próprias percepções e afecções que dirigem a construção ou a reconstrução de conceitos. Se sujeito e objeto encontrarem-se embaralhados e a excitação for soberana e inevitável, sigamos com o Adriano de Marguerite Yourcenar:

“Esta manhã, pela primeira vez, ocorreu-me a idéia de que meu corpo, este fiel companheiro, este amigo mais seguro e mais meu conhecido do que minha própria alma, não é senão um monstro sorrateiro que acabará por devorar seu próprio dono. [...] Numa coisa não te iludas porém; não estou ainda bastante enfraquecido para ceder às alucinações do medo, quase tão absurdas quanto as da esperança, e naturalmente muito mais incômodas.” (Yourcenar, 1980, pp. 13-14)

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular no Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo; Brasília: Hucitec; Ed. UNB, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal – ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 1992.
- BELTING, HANS. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.
- DANTO, Arthur. *Playng with the edge – the photographic achievement of Robert Mapplethorpe*. In: HOLBORN, Mark e LEVAS, Dimitri (orgs.). **Mapplethorpe**. New York, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DÖPP, Hans-Jürgen; THOMAS, Joe A. e CHARLES, Victoria. **1000 erotic works of genius**. New York: Parkstone Press, 2008.
- FABBRI, Paolo. *Pensieri del corpo nudo*. In: ZEVI, Claudia B. C. **Il nudo fra ideale e realtà – dal neoclassicismo ad oggi**. Firenze: ArtificioSkira, 2004.
- GERHARD, Poul. **Pornography or art?** London: Words & Pictures, 1971.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo – antropologia e sociedade**. Campinas: Papyrus, 2003.
- MAHON, Alyce. **Eroticism & art**. New York: Oxford University Press, 2005.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno – fronteiras líquidas da pornografia**. Goiânia: Funape, 2008.
- MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- RIOS, Terezinha Azerêdo. **Ética e competência**. São Paulo: Cortez, 1995.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. São Paulo: Bei, 2009.

VATTIMO, Gianni. *Entrevista*. In: **Revista Cult nº 126**. São Paulo: Ed. Bregrantini, julho/2008, pp. 12 a 15.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Como pode ser observado, se a arte possibilita criação sem quaisquer demarcações, o Design propõe limites e, com eles, inevitavelmente a racionalidade que, às vezes, escapa à arte.

O Cartema

Foi refletindo a respeito da produção das cédulas de cruzeiros por ele idealizadas, impressas pela Casa da Moeda brasileira, que Aloísio teve percepção de um fenômeno que foi o princípio de marcantes contribuições para o campo das artes visuais (ANJOS, 2002). A observação do efeito obtido pela impressão de várias cédulas em uma folha de papel maior foi fundamental para que Magalhães concebesse o que logo adiante seria batizado como “cartema”. Neologismo criado pelo filólogo Antônio Houaiss, a palavra cartema designa uma composição visual construída a partir de várias cópias de determinada imagem, tendo como suporte a técnica da colagem.

Tais imagens eram, quase sempre, cartões postais convencionais, com retratos de paisagens, cenas cotidianas e fotografias diversas. Os postais eram colados lado a lado, em posições diferentes, dando ao conjunto uma nova unidade visual, face à continuidade das imagens montadas repetidamente em módulos simétricos, fortemente baseada na padronagem criada por esta composição vista como um todo.

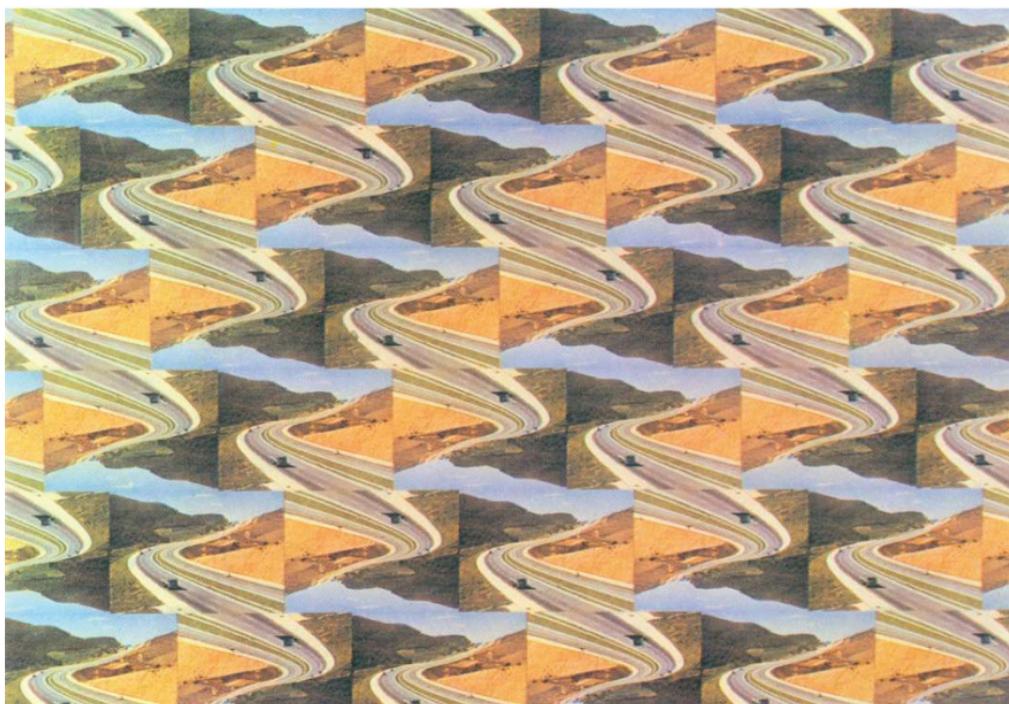


Fig. 1 – Um dos cartemas de Aloísio Magalhães, baseado em um cartão postal da Rodovia Castelo Branco, São Paulo (c. 1970) – Fonte: FUNARTE, 1982.

ternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc.”; esta é a primeira acepção, que se utiliza dos conceitos de sucessão, tempo, alternância, intervalos; quanto a tempo, usa “fortes” e “fracos”, o que remete a sonoridade, verbal ou musical, limitando o conceito e excluindo o ritmo visual, a não ser que “forte” e “fraco” fossem considerados metaforicamente. A seguir, apresenta o dicionário três outras possibilidades semânticas, todas ligadas à música: “unidade abstrata de medida do tempo, a partir da qual são determinadas as relações rítmicas; pulsação, cadência”; “ocorrência de uma duração sonora em uma série de intervalos regulares”; “padrão rítmico que define um gênero; balanço, toque”. Na continuidade, apresenta o termo na acepção da retórica: “efeito causado no discurso pela repetição ordenada de elementos de ordem prosódica, principalmente de entoação, pausas, quantidade de sílabas, aliteração e acento tônico.” Adiante, na literatura: “na arte literária, especialmente na poesia, o efeito estético ocasionado pela ocorrência de unidades melódicas, dispostas numa sequência contínua”.

Mas, é nas derivações por extensão de sentido que encontramos uma ampliação do conceito de ritmo, como seria lógico; um desses conceitos é “sequência harmônica de um fenômeno artístico, uma atividade, uma obra etc., no espaço e/ou no tempo”, exemplificando com ritmos da coreografia na dança, do cinema e de um espetáculo cênico. Por analogia, Houaiss apresenta, lembrando as ondas do mar e a batida do coração, que se trata de “movimento regular e periódico no curso de qualquer processo; cadência”.

Na Biologia e na Ecologia, ritmo é uma “série de fenômenos biológicos que ocorrem com periodicidade, a intervalos regulares em um indivíduo ou nos organismos de uma espécie”. E na Medicina, ritmo é uma “sequência regular de dois estados diferentes ou opostos, esp. (sic) no que diz respeito ao padrão dos batimentos cardíacos”. E por último, tomando como exemplos ritmos do cotidiano, como o dos estados ou da rapidez com que as coisas acontecem, freneticamente, na vida do dia-a-dia, o dicionário traz como derivação por metáfora, mais uma definição: “sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo, ainda que não se processem com regularidade”.

Esta acepção assemelha o conceito de ritmo ao de velocidade e reitera a polissemia do ritmo, no que se refere às possibilidades de constituir-se tanto no espaço como no tempo.

Décio Pignatari (2004, p. 21), por seu turno, define ritmo como “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço – ou no tempo-espaço – de elementos ou eventos verbocovisuais (= verbais, vocais, visuais)”. Ao citar a divisão ou distribuição de elementos (no caso dos cartemas, elementos visuais) no tempo e no espaço, mesmo sem qualquer análise formal mais aprofundada das combinações que ali se formam, é possível visualizar o ritmo visual provocado por esta organização espacial dos diversos exemplares de um mesmo cartão postal. Semelhante a uma parede de tijolos, nos cartemas os postais são rigidamente alinhados em intervalos pré-determinados.

Além de Pignatari (2004), autores oriundos de variadas correntes teóricas, tratam do tema e apresentam diferentes concepções e conceitos. Rabaça e Barbosa (1978),

apresentam o ritmo como um dos requisitos ou qualidades que caracterizam, de forma semelhante, os diversos tipos de discursos. Para estes autores (1978, p. 397), o ritmo é a “sucessão adequada, no tempo ou no espaço de uma narração, dos diversos ‘momentos’ que apresentam variações de intensidade, de emoção, de velocidade no raciocínio, pausas, etc.”. É importante ressaltar que, mesmo não se tratando de um texto verbal, um cartema apresenta preocupações relativas à sucessão adequada, no tempo e no espaço, redundando em uma conceituação semelhante àquela apresentada por Décio Pignatari.

Por seu turno, as teóricas do Design Visual, Hellen Lupton e Jennifer Cole Phillips, dedicam um capítulo de seu livro “Novos Fundamentos do Design” (2008) para tratar deste assunto demonstrando, através de exemplos, a importância do ritmo no Design. Segundo as autoras,

O ritmo é um padrão forte, constante e repetido: o toque dos tambores, o cair da chuva, os passos no chão. Um discurso, uma música, uma dança, todos empregam o ritmo para expressar uma forma no tempo. Designers gráficos usam o ritmo na construção de imagens estáticas, bem como em livros, revistas e imagens animadas que possuem uma duração e uma sequência [...] A maioria das formas no Design busca ritmos que são pontuados por mudanças e variações (LUPTON & PHILLIPS, 2008, p. 29).

Ao tratarem o ritmo como um ‘padrão forte, constante e repetido’, as autoras aproximam o conceito de ritmo ainda mais dos cartemas, pois inegável é o fato de que sua construção, baseada em uma rígida justaposição de cartões postais, gera tal padrão.

Ao buscar o conceito de ritmo na semiótica encontra-se em Greimas & Courtés (2011, p. 423) que “o ritmo pode ser definido como uma espera, ou seja, como a temporalização, conseguida, conseguida mediante a aspectualidade incoativa, da modalidade do querer-ser, aplicada no intervalo recorrente entre agrupamentos de elementos assimétricos, que reproduzem a mesma formação”. É possível identificar o que Greimas e Courtés apresentam como ritmo, nos cartemas de Aloísio Magalhães, pois as imagens quase abstratas, criadas através da justaposição dos cartões postais, são geradas justamente pelos intervalos recorrentes entre os agrupamentos destes cartões - elementos assimétricos - na composição final.

No ritmo visual, parecem operar ao menos dois componentes: a *periodicidade*, que implica a repetição dos elementos ou grupos de elementos, e a *estruturação*, que constitui o modo de organização destas estruturas na composição (SCÓZ & RAMALHO E OLIVEIRA, 2010, p. 84).

Assim, uma possível maneira de detectar a presença do ritmo visual em determinada imagem passa pela identificação dos componentes periodicidade e estruturação, segundo os autores, o que pode ser observado. Não é o objetivo deste artigo o estudo do ritmo visual mas os conceitos aqui apresentados pretendem mostrar a presença do ritmo visual na concepção dos cartemas, pois analisar um cartema de Aloísio Magalhães sem levar em conta as questões relacionadas ao ritmo visual seria omitir uma de suas principais características e potencialidades. Do mesmo modo, pretende-se ressaltar sua importância na elaboração e leitura do cartema, bem como mostrar de que forma é possível identifica-lo ao realizar uma leitura de imagem.

Identificando o ritmo visual em um cartema, a partir da leitura formal da imagem

Embora existam diferenças entre os diversos cartemas produzidos pelo artista Aloísio Magalhães, ao longo da década de 1970, entre eles há muitas semelhanças, principalmente no que tange ao ritmo visual, elemento compositivo dos cartemas escolhidos para serem abordado neste texto.

Desta forma, para fins de análise neste trabalho, foi escolhido um cartema da série “cartemas brasileiros” de 1972. Este cartema foi escolhido dentre os demais para compor uma série de lâminas que apresentam uma visão panorâmica do trabalho de Aloísio Magalhães no material distribuído na exposição *Ocupação Aloísio Magalhães*, ocorrida entre os dias 26 de julho e 24 de agosto, no Centro Itaú Cultural, em São Paulo.

Para embasar a leitura da imagem escolhida utilizou-se neste estudo, a proposta de Ramalho e Oliveira (2005), com base em fundamentos semióticos. É necessária a ressalva de que a proposta aborda e sugere uma leitura mais abrangente do que a leitura formal aqui procedida, uma vez que neste caso específico, foi abreviada, tendo em vista do foco deste estudo.

Em um primeiro momento, em função do contraste entre as cores de sua composição, identificam-se faixas diagonais mais claras, em um tom próximo do rosado, sobre um fundo predominantemente azul. Emoldurando as faixas mais claras diagonais, surgem triângulos de cor mais escura, que acabam por reforçar este mesmo contraste entre as faixas e o fundo. Neste ponto da leitura, ao definir tais linhas diagonais, determinamos o que Ramalho e Oliveira (2005, p. 49) chama de “macroestrutura da imagem visual”.

Já neste ponto da leitura é identificável a presença do ritmo, na forma de um “padrão forte, constante e repetido”, conforme apontam Lupton & Phillips (2008, p. 29). No entanto, basta um olhar mais atento para que se perceba que o ritmo visual se apresenta através de diversas outras maneiras, no múltiplo de Aloísio. Ramalho e Oliveira (2005, p. 50) sugere que o passo seguinte para uma leitura de imagem seja a identificação dos “elementos constitutivos, tais como linhas, pontos, cores, planos, formas cor, luz, dimensão, volume e textura”.



Fig. 2 – Cartema da série
“Cartemas Brasileiros (1972)
Fonte: OCUPAÇÃO Aloísio Magalhães,
2014

A simples retirada da cor (Fig. 3), transformando o cartema em uma imagem em preto e branco - a partir da metáfora proposta por Pignatari (2004, p. 22), que afirmava que “reduzido a esqueleto, o ritmo pode ser tido como batidas de compasso, cadência, métrica” – revelou a existência de linhas que, em função da cor, ficavam “escondidas” em um primeiro olhar.

Para deixar tais elementos ainda mais evidentes, traçou-se sobre a imagem algumas linhas estruturais auxiliares (Fig. 4). É importante observar como tais linhas, quando realçadas, igualmente realçam o ritmo visual presente na imagem analisada.

Outras diferentes linhas, ritmadas, podem ser encontradas na imagem original analisada como, por exemplo, aquela formada pelas janelas do casario que forma a imagem-base da composição, e que pode ser vista na ampliação do módulo básico (Fig. 5).

Na Fig. 6 está esquematizada a maneira como foi procedida por Aloísio Magalhães a justaposição do módulo básico para obter o efeito final, ritmado, da composição visual deste cartema.

Ao analisar a Fig. 6, é possível identificar, ainda, os componentes periodicidade e estruturação, conforme descritos por Scóz & Ramalho e Oliveira (2010, p. 84). Na figura anteriormente mencionada surge claramente a repetição do elemento que serve de módulo básico para o cartema. Já a estruturação (Idem), que constitui o modo de organização da estrutura na composição se faz presente na maneira como o módulo é posicionado como forma de obter a composição.



Fig. 3 – O cartema em preto e branco
Fonte: Elaborado pelos autores, sobre OCUPAÇÃO Aloísio Magalhães, 2014

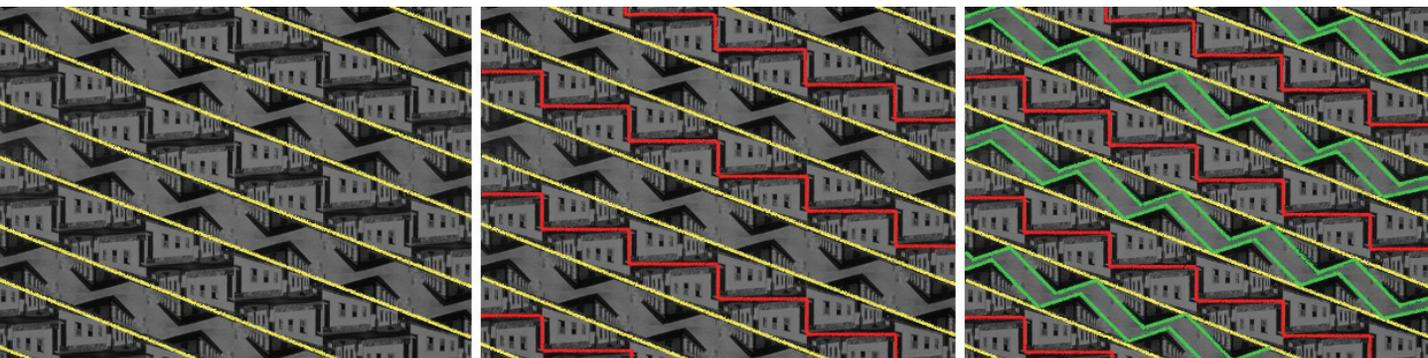


Fig. 4 – As novas linhas que surgem na imagem em preto e branco.
Fonte: Elaborado pelos autores, sobre OCUPAÇÃO Aloísio Magalhães, 2014



Fig. 5 – O módulo básico da composição de Aloísio Magalhães, um cartão postal que reproduz um casario colonial brasileiro e as linhas principais que, no conjunto, criaram as linhas principais assinaladas nas imagens da Fig. 4.

Fonte: Elaborado pelos autores, sobre OCUPAÇÃO Aloísio Magalhães, 2014



Fig. 6 – O módulo básico repetido três vezes, na justaposição que gera a composição final.

Fonte: Elaborado pelos autores, sobre OCUPAÇÃO Aloísio Magalhães, 2014

Considerações Finais

Apesar de largamente reconhecido no meio do Design (ou Desenho Industrial) brasileiro como um de seus pioneiros, responsável por importantes trabalhos na área da identidade visual corporativa, bem como pela implantação do primeiro curso superior em Desenho Industrial no Brasil, Aloísio Magalhães deixou, também, como seu legado, colaborações relevantes no campo das artes visuais. Dentre tais colaborações, este trabalho analisou um de seus cartemas – um dos múltiplos realizados por Aloísio com cartões-postais, a partir de 1970. Este estudo teve como foco principal o ritmo visual presente em determinado cartema, a título de exemplo, uma vez que o ritmo é fundamento estético-visual gerador da dinâmica e da estesia provocadas pelos cartemas.

Como forma de destacar o conceito de ritmo visual e de que maneira ele é entendido em diferentes áreas do conhecimento – tais como Comunicação, Semiótica, Artes Visuais e Design -, em um primeiro momento este trabalho buscou diferentes conceitos oriundos de bases teóricas distintas, sem, no entanto, tentar esgotar o fenômeno. Buscou-se, prioritariamente, levantar de que maneira tais conceitos se interseccionam, bem como o ritmo visual pode ser identificado em uma imagem qualquer usando-se o cartema apenas como referência.

Em um segundo momento, foi realizada uma análise formal sintética com o objetivo de identificar a macroestrutura da imagem visual e, posteriormente, um levantamento de seus elementos constitutivos, para se averiguar a existência dos componentes periodicidade e estruturação, conforme apontados por Scóz & Ramalho e Oliveira (2010). O resultado da análise formal mostrou o que já era esperado: o ritmo visual permeia intrinsecamente o próprio conceito de cartema de Aloísio Magalhães.

A partir da premissa de que “o ritmo visual se insere na produção das mais distintas sociedades, independentes de origens, natureza ou época” (SCÓZ & RAMALHO E OLIVEIRA, 2010, p. 77), é possível compreender o uso do ritmo visual nos cartemas como um facilitador da fruição, bem como um detonador de reflexões múltiplas sobre a visualidade, o ser/estar no mundo, o ritmo da vida e mesmo sobre o “ser ou não ser”.

Observar - ou fruir, ou ler, ou analisar, etc. - a cena, cotidiana, idealizada ou sonhada, de ponta-cabeça, da direita ou da esquerda, ou de todos esses ângulos ao mesmo tempo, nos remete à noção de que não há um só ângulo de visão válido na vida, nem um único ponto de vista: não há uma única verdade.

A ludicidade proposta pelo jogo para descobrir onde está a matriz do cartema, assim como a proposição estética que pode propiciar prazer por se sentir seguro ao se encontrar, a cada centímetro, no escaneamento da imagem, formas que se repetem, não omitem nem ignoram provocações filosóficas acerca do duplo, da ilusão e, principalmente, das inúmeras possibilidades existentes para se ver e perceber algo ou alguém.

Referências bibliográficas

ANJOS, M. Coleções de sentidos. In: CHIARELLI, T. **apropriações | coleções**: catálogo da exposição. Porto Alegre: Santander Cultural. 2002.

CHILVENS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DENIS, R. C. **Uma introdução à história do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Artes Visuais. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br> >. Acesso em: abr. 2016.

ESDI. Escola Superior de Desenho Industrial. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.esdi.uerj.br> >. Acesso em: abr. 2016

FUNARTE. **Cartemas**: A Fotografia como Suporte de Criação. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia, 1982.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

HOUAISS, A. Cartemas. In: FUNARTE. **Cartemas**: A Fotografia como Suporte de Criação. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia, 1982.

_____. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LIMA, G. C. **O Gráfico Amador**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Ed, 2014.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAGALHÃES, A. **E Triunfo?** A Questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

OCUPAÇÃO Aloisio Magalhães. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. 64 p. Catálogo de exposição, de 26 de julho a 24 de agosto de 2014, Itaú Cultural São Paulo.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Decreto de 19 de outubro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/Anterior%20a%202000/1998/Dnn7508.htm>. Acesso em: abr. 2016.

RACHAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de Comunicação**. Com a colaboração de Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978.

RAMALHO E OLIVEIRA, S. R. **Imagem também se lê**. São Paulo: Ed. Rosari, 2005.

SCÓZ, M.; RAMALHO E OLIVEIRA, S. R. Questões acerca do ritmo visual. In: FREITAS, N. K.; RAMALHO E OLIVEIRA, S. R. **Variantes na visualidade**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

STOLARSKI, A. **Alexandre Wollner e a formação do Design moderno no Brasil**: depoimentos sobre o Design visual brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TABORDA, F.; LEITE, J. S. **A Herança do Olhar**: o Design de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva/SENAC. 2003.

Arte e publicidade na contemporaneidade: convergências

Bruna Berger

UFSM - Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

Este artigo apresenta uma análise dos trabalhos artísticos dos artistas Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Barbara Kruger e Gisele Beilgueman, a fim de compreender os processos de convergência entre a arte e a publicidade na contemporaneidade. Os trabalhos artísticos que permitem a convergência com outros campos, como o da publicidade, principalmente aqueles que ocorrem em espaços não institucionais, contribuem para o debate sobre a própria natureza artística. Consequentemente, percebe-se que o público não especializado tem acesso facilitado a essas obras, o que indica uma maior democratização da arte. Compreende-se também que, embora não exista uma fusão entre a arte e a publicidade, as fronteiras entre elas se apresentam menos distintas e hierarquizadas, ou seja, mais permeáveis.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Convergência. Publicidade. Tecnologia.

Abstract

This paper presents an analysis of the artwork of artists Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Barbara Kruger and Gisele Beilgueman with to understand the processes of convergence between art and advertising nowadays. The artworks that allow convergence with other fields, such as advertising, especially those that occur in non-institutional spaces, contribute to the debate on own artistic nature. Consequently, it is clear that the non-expert public have easier access to these works, which indicates a greater democratization of art. It is understood also that, although there is a fusion between art and advertising, the boundaries between them appear less distinct and hierarchical, or in other words, the boundaries are more permeable.

Keywords: Contemporary art. Convergence. Advertising. Technology.



Introdução

A contemporaneidade compreende um processo ativo de confluências e hibridismos culturais e comunicacionais, motivados pela exposição cada vez mais latente dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias. Observa-se um notável avanço da arte na utilização de estratégias para inserir e divulgar seus conteúdos nas mídias, tanto como um meio de promoção dos trabalhos artísticos como uma crítica a essas mídias. Para análise e desenvolvimento desse estudo, trazemos artistas cujas obras comportam características que levam ao esmaecimento de fronteiras entre a arte e a publicidade, permitindo visualizar aí a convergência entre ambos os domínios nos dias de hoje. A arte contemporânea é aqui entendida como um campo de saber capaz de nos proporcionar diferentes reflexões sobre o mundo, que apresenta uma posição ambígua por ser uma atividade com finalidade sem fim e que tem, no entanto, o poder de se transformar aos interesses do mercado de consumo. Enfim, acreditamos que os trabalhos artísticos que permitem a convergência com outros campos, como o da publicidade, principalmente aqueles que ocorrem em espaços não institucionais, contribuem para o debate sobre a própria natureza artística. Com isso, percebe-se uma facilidade de acesso do público não especializado a essas obras, o que indica uma maior democratização da arte.

Se desde o surgimento da publicidade existiu um diálogo dessa atividade com a arte certificado pela contribuição de artistas empenhados em criar ilustrações para cartazes e anúncios, reconhecemos que com as novas tecnologias, essa proximidade parece mais evidente, porém não menos complexa. Consideramos que essa convergência parece ter tido um grande impulso a partir da invenção das novas técnicas de reprodução. Em razão da exposição cada vez mais latente dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias, a arte, as imagens de massa e os produtos do mercado de consumo passaram a disputar os mesmos espaços, em alguns casos compartilhar os mesmos códigos e linguagens.

Estaria a publicidade competindo espaço com a arte ao ponto de tornar-se uma rival indesejada numa tentativa de romper as fronteiras existentes entre elas? Este fato nos conduz à apreensão de Belting (2006) com relação à imagem da publicidade e ao lugar da arte hoje. Para esse autor, “[...] não se trata de como a arte se comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio” (Ibid., p. 110). O autor nos questiona se a arte ainda teria um espaço legítimo na sociedade, diante de tantos produtos culturais e de massa que com ela se relacionam, a exemplo da publicidade.

Uma das razões para a convergência da arte com o universo comercial é a utilização das técnicas e tecnologias da comunicação pelo universo artístico. Por meio da midiaticização da arte, temos uma modificação da relação do público com as obras e os artistas. A utilização das técnicas e tecnologias da comunicação é uma característica preponderantemente da arte contemporânea, ela desloca o sempre presente desejo e posse do público pela arte, uma vez que essa posse estava ao alcance apenas de uma

parcela pequena de pessoas poderosas, incluindo o poder público, o que passou a mudar a partir do surgimento dos meios de comunicação. “Pero ahora la reproducción pone al alcance de cualquiera la imagen de las obras, y con ello convierte el arte, así como todos los bienes de cultura en general, en objeto de consumo masivo” (JIMÉNEZ, 2002, p. 35).

Assim, que relações existem entre a arte e a publicidade que permitam elucidar a convergência entre esses dois campos de atividade humana portadores de objetivos tão diferentes? Refletir sobre os entrecruzamentos desses dois domínios seria talvez uma maneira de renovar o pensamento neste tempo tecnológico da criação contemporânea. Buscamos analisar obras artísticas que permitem visualizar a convergência entre a arte e a publicidade a partir de pelo menos dois movimentos realizados pelos artistas: a exploração da publicidade e a apropriação de linguagens e espaços publicitários. As obras aqui apresentadas são dos artistas Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Barbara Kruger e Gisele Beiguelman.

O intuito da análise repousa na apresentação de uma reflexão, na criação de uma nova imagem sobre as obras dos artistas aqui apresentadas, visando a neutralidade da questão do valor das obras de arte. Entendemos que ao analisarmos obras de arte contemporâneas estamos também realizando um movimento de análise do próprio sistema artístico e ampliando a compreensão que temos da própria arte atual. Essa ação parece ir de encontro à ideia de Jimenez (2003) de considerar e valorar nas análises estéticas a utilização de novos materiais nas obras de arte contemporâneas, a exemplo das mídias e tecnologias comunicacionais, como veremos a seguir.

A arte em outdoor de Felix Gonzalez-Torres

Felix Gonzalez-Torres nasceu em Guáimaro, Cuba, em 1957, e cresceu em Porto Rico, onde iniciou a sua formação no campo da arte. O artista morreu em 1996, aos trinta e oito anos de idade, em decorrência da aids, em Miami. O trabalho de Felix Gonzalez-Torres, em geral, apresenta materiais cotidianos, pilhas de papel, quebra-cabeças, balas, cordas, entre outros, além de possuir uma linguagem sintética, abordando temas como amor, perda, doença, rejuvenescimento, gênero e sexualidade. Uma característica interessante sobre o qual se torna necessário comentar é que muitos dos trabalhos de Félix são homenagens ao seu companheiro Ross Laycock, que morreu também vítima da aids em 1991. Talvez por isso o conjunto das obras de Gonzalez-Torres parece repousar nos conceitos de pertencimento, de entrega, de companheirismo, sobretudo na esfera do amor, bem como de seu oposto, o sentimento de vazio, no sentido da solidão e da incompletude. Aliás, com suas obras, o artista também trata de temas relacionados ao social e ao político, a exemplo de outra obra *Untitled* (Figura 1), de 1991, parte de projeto de arte pública patrocinado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), apresentada em 24 locações de Nova Iorque, entre maio e junho de 1992. Com essa obra o artista não só

apresenta a sua intimidade como também chama a atenção para temas de importâncias sociais e políticas muitas vezes tidas como tabu – o sexo, o homossexualismo, a aids e a morte.

A imagem estampada no outdoor é de autoria do artista, retrata em preto e branco a sua própria cama vazia, com vestígios de dois corpos ausentes. Os travesseiros amassados parecem ter sido recentemente usados por duas pessoas, bem como também os lençóis amarrotados são indicativos de um espaço compartilhado pelo artista e o seu



Fig. 1 – *Untitled*, 1991, Billboard, Installation view of Felix Gonzalez-Torres.
Fonte: Site institucional do Moma.

companheiro, Ross. Olhando rapidamente, aos olhos de um transeunte qualquer, esta imagem poderia ser entendida como um anúncio de uma marca de roupa de cama, por exemplo. Porém, com essa obra, Gonzalez-Torres retrata parte da sua vida privada ao público: “In exposing the private to the public as he did with this particular billboard, Gonzales-Torres gave voice to a marginalised and stigmatised social group by calling attention to contradictory attitudes [...]” (GIBBONS, 2005, p. 92). As atitudes contraditórias que a imagem suscita parecem ser: a celebração de um momento de acoplamento e de prazer e, por outro lado, a exposição do leito de morte do amante do artista e o conseqüente sentimento de mortificação já que, infelizmente, Ross morreu em decorrência de uma doença contraída em um desses momentos de celebração, de sexo.

Portanto, a afirmação do artista como um homossexual e soropositivo é nítida nesse trabalho, considerando-se, tal como afirma Vettese (2012), a história privada de Félix Gonzalez-Torres. Isto quer dizer que provavelmente sem o conhecimento das dores amorosas e físicas sofridas pelo artista não seríamos capazes de compreender a sua obra dessa maneira, estando ela aberta a outras interpretações, instigando até mesmo a pergunta: isto é arte? Outro exemplo é dado pela artista norte-americana Tammy Rae Carland. Ela conta que a primeira vez em que teve contato com a obra de Gonzalez-Torres foi quando viu o outdoor na rua: “Eu nem tinha certeza de que aquilo era mesmo arte”

(THORNTON, 2015, p. 84). Curiosamente, um dos trabalhos produzidos por Carland posteriormente, *Lesbian Beds* (2002), presta homenagem a essa obra.

Gibbons (2005) acredita que a obra de Gonzalez-Torres compreende dois níveis, o pessoal e o político. Por aludir ao tema da política sexual da aids, tal trabalho também poderia ser classificado como uma arte ativista. Nas palavras de Gonzalez-Torres a arte ativista seria: “A type of art that has a preoccupation with giving diferente voices a chance to be heard and valued; a type of art that is concerned with trying to make this place a better context for the larger group” (Ibid. p. 92). Mas, até que ponto essa obra isoladamente poderia ser pensada como uma arte ativista, já que apresenta somente uma imagem sintética e conceitual, sendo preciso entender o seu contexto ou mesmo a vida do artista que a produziu para compreender o seu viés político?

Relacionando a obra de Gonzalez-Torres com as imagens da história da arte, lembra-se de Henri de Toulouse-Lautrec e a sua obra *A cama* (1892), que trata de uma cena íntima em que estão duas mulheres de cabelo curto, provavelmente profissionais do sexo, recém-acordadas sob uma cama, em um bordel. Outra obra que podemos associar a esse trabalho é *My Bed* (1998), da artista Tracey Emin, um autorretrato em forma de instalação, no qual encontramos uma cama desfeita, lençóis e travesseiros abarrotados e manchados, restos de cigarro, garrafas de bebida alcoólica, roupas íntimas sujas de sangue, preservativos usados, entre outros objetos em sua maioria desprezíveis. A imagem também pode ser associada a um dos anúncios da campanha *United Colors of Benetton*, criada pelo fotógrafo italiano Oliviero Toscani, no qual estão o jovem David Kirby em seu leito de morte aos 32 anos de idade, acompanhado de sua família e um padre. A semelhança dos trabalhos torna-se evidente em razão dos temas compartilhados, tais como a aids, a morte e a imagem de uma cama.

Gibbons (2005) sugere que a imagem de Felix Gonzalez-Torres incorpora o sublime, não só em razão da relativa falta de forma dessa imagem, como também por não representar de modo escrachado a dor, o sofrimento, a morte, tal qual encontramos na imagem do anúncio da Benetton. Por outro lado, essa última imagem nos direciona ao conceito de abjeto, devido à reação de repulsa e aversão que o tema da morte suscita-nos culturalmente. A obra de Gonzalez-Torres nos leva também para outra reflexão, sobre as razões da escolha do suporte outdoor para a sua obra. As características de efemeridade e de instantaneidade parecem ser uma marca de toda a produção do artista. Certamente que a sua escolha para a obra apresentada não foi ao acaso. Com essa mídia, o artista nos fala sobre a temporalidade e a brevidade da vida, uma vez que essa obra é exposta por algum tempo em vias públicas, mas tem prazo para terminar, sendo posteriormente substituída por outras imagens e levando-nos a pensar no ciclo da própria vida.

A arte em revista de Jeff Koons

Jeff Koons nasceu em Nova Iorque, na Pensilvânia, em 1955. Koons é, até hoje, o artista vivo dono da obra mais cara vendida em um leilão, *Balloon dog (Orange)*. Essa obra foi vendida pela Christie's, em novembro de 2013, por 58,4 milhões de dólares, um recorde para uma obra de arte, que torna o artista um dos mais caros da atualidade. Koons manobrou seu caminho de ascensão ao mercado da arte com uma “[...] estratégia digna do melhor diretor de arte de uma grande agência publicitária” (DUARTE, 2010, p. 21). O artista emprega mais de 120 pessoas em seu estúdio. Jeff Koons trabalha, sobretudo, com conceitos relacionados ao mercado artístico, tais como o gosto, o prazer, a celebridade e o comércio.

O artista afirma que acredita completamente na propaganda e na mídia e que a sua arte e a sua vida são baseadas nelas. Para Tomkins (2009), o *ready-made* é a chave para o entendimento da obra de Koons, uma vez que ele se utiliza de elementos e ícones banais e importantes da cultura de massa e os transforma em arte, além de produzir as obras em série, de modo que o valor cultural e comercial das obras não guardam relação com as suas origens materiais. Sob outro aspecto, Jeff Koons é por si só entendido como uma celebridade internacional não apenas pelo preço de suas obras. Sua fama parece ter aumentado quando, no início dos anos 1990, casou-se com a italiana Ilona Staller, na época atriz pornô e candidata à deputada, mais conhecida como Cicciolina.

Segundo Thornton (2015), Koons diz que prefere uma arte que não exija pré-requisitos, a exemplo de muitas de suas escolhas de elementos kitsch da sociedade atual utilizadas em uma série de esculturas chamada *Banalilty*. Nessa série, encontramos ursinhos de pelúcia, animais de fazenda, a Pantera Cor-de-Rosa e Michel Jackson. Para divulgar *Banalilty*, Koons se colocou em propagandas (Figura 2) “[...] o que efetivamente lançou sua persona pública, dando início a uma notoriedade subcultural que acabaria se transformando em fama disseminada.” (Ibid., p. 18).



Fig. 2 – Anúncios em revistas de arte (Flashart, Art in America, Artforum, Arts), 1988, Jeff Koons, litografias coloridas, 91.4 × 71.1 cm.

Esses quatro anúncios diferentes foram impressos nas mais importantes revistas de arte da época: Artforum, Art in America, ARTNews e Flash Art. Para Thornton (2015, p. 18) “As incursões de Koons na publicidade foram audaciosas, mas tinham precedente”, por lembrarem uma campanha realizada pelo General Idea, trio de arte conceitual gay. “O General Idea e Koons brincam com a expectativa de que os artistas sejam exemplos de honestidade, enquanto a propaganda é o baluarte dos truques falseadores”, e complementa dizendo que os artistas “Estavam questionando a posição oficial do mundo da arte, de que a obra é mais importante que o artista, e flertando com o potencial de autopromoção descarada para matar a credibilidade” (Ibid.).

Koons é o personagem principal desses anúncios, nos levando a pensar sobre os papéis dos agentes que constituem o mercado artístico. Esses anúncios parecem surgir como uma expressão de desejo de Koons em ser antes reconhecido como uma celebridade do que como um artista (GIBBONS, 2005). No primeiro anúncio, Gibbons (2005) considera que Koons antecipou a crítica popular que ele sabia que receberia, por isso utilizou-se da estratégia de satirizar a sua própria imagem e reputação fotografando-se ao lado dos porcos. No segundo anúncio, Jeff Koons parece doutrinar as crianças e explorar a sua vulnerabilidade, com a intenção de indignar os leitores de Artforum, já que a imagem ilustra um incentivo às crianças em acreditar na banalidade como salvação e como um modo de explorar as massas. Em outras palavras, Koons parece zombar das reações que o seu trabalho tem provocado na crítica, por exemplo, a ideia de que ele estaria degradando a arte ao explorar objetos banais. A obra parece imitar ou ironizar o trabalho dos quadros negros de Joseph Beuys, onde esse artista escrevia as suas ideias anti-capitalistas e anti-materialistas, a exemplo da obra *Directional Forces* (1974).

O terceiro e quarto anúncios se parecem mais com imagens publicitárias autênticas, já que há uma atmosfera onírica ao redor de Jeff Koons, mostrando-o, provavelmente, como uma estrela da arte. Tanto os anúncios de Koons quanto as suas obras contêm ironia, assim como percebemos essa característica na persona e no trabalho de Andy Warhol. Koons parece querer polemizar e despertar o interesse do grande público sobre a sua própria persona, desafiando o público e a própria arte. Afinal, por que os anúncios na revista não poderiam ser uma continuação do seu trabalho, uma vez que o artista trata do tema da banalidade e os anúncios são por si só considerados peças cotidianas? Resta saber qual seria a implicação da sua autopromoção para além do interesse em vender a sua imagem e o seu trabalho, mas pensando em como essa ação afeta o sistema e comportamentos artísticos. Na opinião de Gompertz (2013, p. 245), Koons removeu por completo as linhas entre a arte e a vida, retomando ao ponto em que Warhol parou, mas de modo diferente dele: “Warhol sentia-se intrigado e divertido com a ascensão da cultura das celebridades, e brincava alegremente com ela, mas, quando se tratava de sua arte, buscava apagar a si mesmo tanto quanto possível. Koons, não”.

Independente de outras implicações, uma vez que os anúncios foram publicados nas maiores revistas da arte a nível mundial, dessa forma atingindo um grande público, certamente as publicações ajudaram Koons a torná-lo amplamente conhecido, assim

Essa obra apresenta vários textos de impacto, com emprego de palavras em maior destaque, as cores habituais, preto, branco e vermelho, e também o uso de imagens da mídia, como na segunda imagem, onde vemos um fundo semelhante a uma página de jornal. Com frases como “And above all... beware assuming the sterile attitude of spectator”, “Demagogue is to make himself as stupid as his audience – so that they believe they’re as clever as he is!” e “You. You are here to get cultured, to get smarter, richer, younger, angrier, funnier, skinner, hipper, hotter, wiser, weirder, cuter and kinder”. Kruger parece não somente realizar uma crítica aos discursos da comunicação com seus imperativos, mas também realizar uma crítica ao próprio espectador do museu e às instituições da arte. Neste caso, a artista utiliza um discurso tipicamente publicitário, porém, contraditoriamente ou não, a mensagem de sua obra parece acentuar-se como uma crítica às instituições da arte, pois paradoxalmente é instalada em uma dessas instituições.

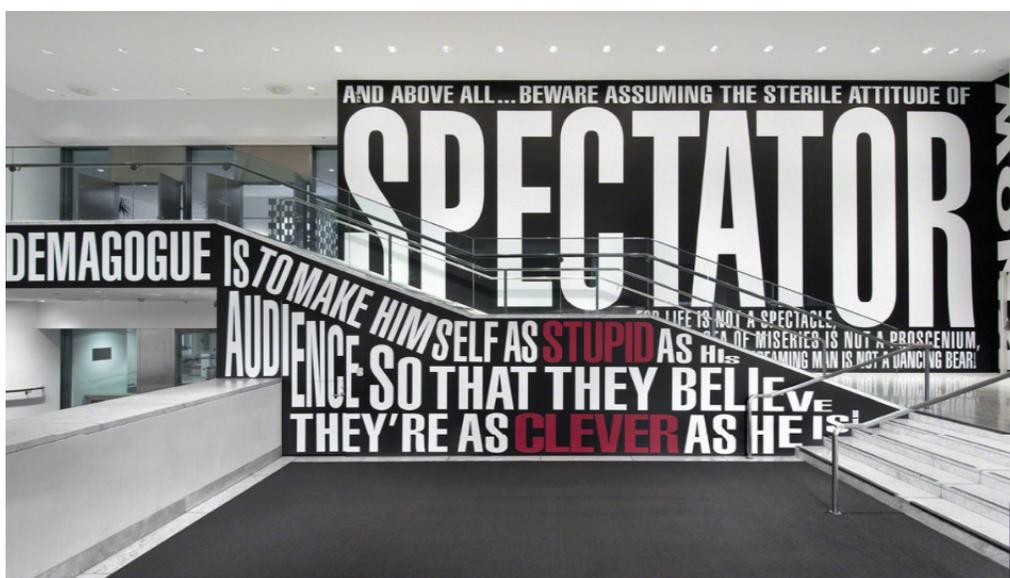


Fig. 3 – *Untitled (Hello/Goodbye)*, 2014, digital print on vinyl, Hammer Museum. Photos: Brian Forrest. Fonte: Site Artsy.

A ação da artista em utilizar o espaço de um museu para criticar as mídias de massa parece ser capaz de afrontar o público com ainda mais força do que as imagens misturadas a outras, a exemplo das imagens banais do cotidiano, como as das ruas. Afinal, será que exposto em espaços como a rua, de modo a misturar suas obras a outras

Outros 35 artistas que se destacaram do final dos anos 1970 e início dos anos 1990 compuseram a exposição, incluindo Gonzalez-Torres. Para mais informações acessar: <<http://hammer.ucla.edu/exhibitions/2014/take-it-or-leave-it-institution-image-ideology/>>.

imagens sobre os quais recrimina, sua crítica não se enfraqueceria bem como suas obras não se transformariam também em mercadorias? A obra *Untitled (Hello/Goodbye)* parece possuir uma mensagem explícita sobre o comportamento do espectador da arte, utilizando-se do espaço do museu para provocar, considerando que a artista diz: “Você está aqui para obter cultura, para se tornar esperto, etc.”. Será que essa obra realmente provoca e faz com que o público pense sobre o seu comportamento como espectador? Essa questão merece ser colocada, pois se ainda não há resposta, ela incita a observação e o pensamento crítico sobre a obra e, conseqüentemente, sobre o observador da mesma.

Ao falar sobre os paradoxos da arte política, Rancière (2010, p. 52) afirma que muitos artistas manifestam sua vontade de repolitizar a arte com estratégias e práticas diversas, sendo que todos eles possuem um ponto em comum. Geralmente os artistas consideram seguro certo modelo de eficácia: “[...] a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc.” (Ibid.). Como vimos, Barbara Kruger parece empregar o discurso das mídias para criticá-las, mas também afronta o mundo da arte com semelhante discurso. Pensando com Rancière (Ibid., p. 54), será que a artista consegue resolver esse “[...] *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores”? Por estratégia ou por necessidade, a artista busca, no mínimo, criar situações instigantes que possam interpelar o espectador.

Kruger parece ser uma dessas artistas que adota estratégias que transformam referenciais e mostra o que não poderia ser visto facilmente de outro modo, correlacionando o que antes não era correlacionado, “[...] com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica de afetos” (RANCIÈRE, 2010, p. 64). A artista cria, então, ficções, que são por sua vez um trabalho que realiza dissensos, conforme explica Rancière (Ibid.), essa ação “[...] muda os modos de apresentação sensível e as formas de anunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”.

A arte na internet de Gisele Beiguelman

Voltamos à arte que ocupa um espaço não convencional, desta vez um espaço que se caracteriza por ser democrático, já que nele circula todo e qualquer tipo de conteúdo: a internet. Considerando a produção de arte contemporânea brasileira, Gisele Beiguelman desponta nesse cenário, sobretudo com relação à arte digital, intervenções em espaços públicos, projetos em rede e em dispositivos de comunicação móveis. A artista, professora e também curadora, nasceu em São Paulo, no Brasil, em 1962. Sua formação acadêmica é em história, porém suas pesquisas centram-se na criação e desenvolvimento de criações digitais. A artista trabalha com questões relacionadas à arte e à tecnologia,

Portanto, Beiguelman parece questionar o modo como incorporamos facilmente símbolos e expressões do cotidiano, tal como a marca Nike. Rancière (2012, p. 51) afirma que “Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção [...]”. É essa conotação que Beiguelman parece dar a sua obra. A artista nos leva a pensar o fato de aceitarmos tais imagens e o modo como nos comportamos, por exemplo, quando vamos à loja ou a um site de compras online e compramos um Nike, não mais um tênis da marca Nike. Beiguelman, provavelmente, propõe com essa obra que se distorça ou destrua a imagem da Nike e, implicitamente, todos os valores e símbolos implicados a essa marca. Tudo leva a crer que se trata de uma crítica ao viés do marketing e da publicidade atrelados à Nike. Ao mesmo tempo, a artista aproveita-se de tal status como força poética de sua obra. Mais ainda, conduz o público em uma direção contrária ao discurso proferido pela marca, lembrando também das falsificações do mercado de consumo.

A imagem original de Beiguelman, ao sofrer interfências realizadas por outras pessoas, provoca o debate acerca dos conceitos de original e cópia e, igualmente, sobre a autoria da obra quando há compartilhamento e interação na mesma. É certo que com a internet esses conceitos são resignificados. A própria imagem matriz de Beiguelman já parece ser uma cópia de uma imagem da Nike, contudo apresenta ruídos, como o seu símbolo invertido, lembrando, outra vez, os produtos falsificados. Ao propor que o público interaja com a obra por meio do site, percebe-se uma aparente confusão sobre as linguagens utilizadas – a programação envolve números e vários códigos próprios, que por sua vez geram imagens e novos textos e códigos. Assim, Beiguelman parece propor uma reflexão sobre a própria ação do programa que possibilita o acesso à obra e sobre o modo como agimos perante ela. Conforme analisa Mello (2010, p. 106), nesse e em outros de seus trabalhos, a artista “[...] reflete a necessidade de repensarmos novos paradigmas para a criação, assim como uma cultura híbrida, nômade, ligada à reciclagem das mídias e à *sampleagem*”. Afinal, ao utilizar de um símbolo como a marca da Nike e, ao mesmo tempo, ao remeter à obra de Magritte, Beiguelman realiza uma ação de *samplear*, recuperando imagens pré-existentes não só da arte, como também da publicidade.

Ao sugerir que o público interfira ou destrua um símbolo de status, tal qual é considerado um tênis da marca Nike na cultura de consumo, as pessoas se deparam com a marca de um modo não esperado, apreendendo uma nova ideia sobre ela, ou seja, há a possibilidade de considerá-la segundo outro ponto de vista. A artista induz as pessoas a um novo modo de ver a marca Nike e aos sentidos imbuídos nos elementos apresentados: o símbolo, a palavra e a imagem. Na verdade, nos é apresentada uma imagem resignificada da Nike e nos é feito o convite de realizar essa ação mais uma vez. Porém, não deliberadamente ao modo como quisermos, já que as ações estão limitadas pelo programa e por quem o idealizou. A plataforma e a artista oferecem o programa da distorção, mas direcionam e, de certa forma, manipulam ou restringem o modo como o público deve interagir com a obra.

Ceci n'est pas une Nike é uma obra de arte que possui um caráter híbrido devido ao trabalho conjunto de diferentes áreas do saber que colaboram para o seu desenvolvimento e devido a essa característica de convergência das mídias que a cultura digital apresenta. Passados quase quinze anos da sua criação, percebe-se o quanto o site, hoje, parece anacrônico, de difícil navegação e pouco intuitivo – algumas páginas estão em branco, mostrando que talvez a obra necessitasse de atualização. Enfim, a obra de Gisele Beiguelman suscita inúmeras questões que vão além daquelas referentes ao conteúdo formal da obra em si e da mídia utilizada, mas que comportam também questões conceituais e filosóficas. Consequentemente, analisar trabalhos dessa ordem se torna uma tarefa complexa, principalmente por tratar-se de conteúdos ainda recentes no campo da arte, nos permitindo uma distância necessária a uma análise precisa. Contudo, permear questões inerentes a esse contexto da arte atual nos leva a provocar o debate, a interrogar e a refletir, certamente sem a pretensão de encontrar respostas. Esta reflexão tem o mérito de colocar no centro da discussão o trabalho de artistas que cruzam experiências, hibridam técnicas e se servem das novas tecnologias instigando a confrontação e o pensamento no entorno de tais empreitadas, onde, por vezes, a arte e a não arte se confundem.

Considerações Finais

Por meio da análise das obras apresentadas anteriormente, pode-se perceber que, quando os artistas utilizam de espaços que não aqueles legítimos e oficiais da arte ocorrem transformações de diferentes aspectos. A maior parte dos trabalhos aqui apresentados comporta-se como um meio expansivo das produções dos artistas, por atingir um público maior e diferente daquele dos museus e galerias. O confronto das obras artísticas com as imagens de massa e, conseqüentemente, a sua repercussão em um território não usual, também são pontos em comum aos trabalhos analisados. Sem distinção, os artistas acabam por expandir as fronteiras da arte, estreitando relações com a comunicação e a publicidade. A utilização de novas tecnologias é explícita, seja por meio da fotografia, da internet, da apropriação de imagens da mídia e da impressão das imagens em offset em larga escala, de modo a enriquecer o panorama da produção artística na contemporaneidade.

As obras que se apresentam em outdoors, revistas e internet compartilham um espaço público que é comercializado e que veicula diferentes anúncios, os quais por sua vez vendem outros produtos, serviços e ideologias. Jimenez (2003) escreve que a arte contemporânea é uma arte que se dilui na vida banal e cotidiana, de modo a criar reações instantâneas e de experiência com o público. Com tais ações, a arte contemporânea cria um argumento pertinente e condena algumas notabilidades artísticas de caráter mais elitista. As obras de arte expostas nesses espaços, incluindo a internet, encontram um público diferente daquele que vivencia os circuitos convencionais das artes.

Em geral, os artistas aqui apresentados parecem dizer que a arte também merece um espaço em meio ao mundo banal das imagens e, ao mesmo tempo, explicitam que a arte também faz parte do mercado de consumo, visto que os espaços para que as suas obras fossem exibidas foram pagos.

Assim, podemos admitir que a arte está mais democrática? Ao aproximar a arte das massas, os artistas diluem um pouco mais as fronteiras ou destacam as suas mensagens em meio a tantas outras das mídias? Ao discutir e se utilizar de recursos próprios dos meios de comunicação, os artistas parecem interrogar a própria natureza da arte, que passa a se confundir com a mídia e as suas tecnologias. Ainda, ao desconstruir as mensagens dos meios de comunicação ou mesmo utilizar-se de suas mídias ou sua linguagem, os artistas parecem construir uma nova linguagem no campo artístico e ampliar o lugar social da arte. Essas reflexões sobre os processos da informação repercutidos por meio das tecnologias comunicacionais são também um modo de indagar sobre o próprio sistema artístico.

O espectador já está habituado a encontrar uma ampla variedade de signos nos espaços não institucionais da arte, logo se torna disposto também a assimilar trabalhos artísticos. “En respuesta a ofertas tan variadas, el espectador ha de tomar postura y decidir constantemente con qué actitud desea participar en la obra” (VETTESE, 2012, p. 33). Para Mello (2010, p. 98) “As poéticas investigativas com as novas mídias atuam na lógica do fazer-pensar arte e tecnologia ao modo de laboratórios vivos e experimentais, nas confluências existentes entre a produção de conhecimento e a produção artística”. Não há mídias privilegiadas para as artes, mas sim mecanismos de hibridação entre os meios tecnológicos, os quais geram “estranhamento por meio de zonas de tensão entre sistemas midiáticos” (Ibid.).

Ao utilizar-se das tecnologias, os artistas trazem o questionamento e o debate sobre a própria natureza da arte, provocando também questões relacionadas ao mercado de consumo e ao sistema publicitário, relevando, muitas vezes, um conteúdo de viés político em seus trabalhos. Este é o exemplo da obra de Kruger, que apresenta uma contradição, ao mesmo tempo em que a artista critica as imagens e mensagens veiculadas massivamente, utiliza de uma linguagem semelhante e empregada por elas. A relação que o público tem com essas mensagens é novamente modificada. Por outro lado, a artista parece também colocar em questão a essência da obra de arte contemporânea e suas relações com a lógica e as estratégias comerciais.

Portanto, nas obras aqui analisadas, os artistas questionam e criticam não só o mercado de consumo, mas também o mercado da arte. No caso da crítica ao mercado de consumo, de modo controverso, passam a adotar as suas técnicas e estratégias. Alguns artistas parecem reconhecer e se valer da arte como parte da cadeia generalizada do consumo, como Jeff Koons, por usufruir de meios de comunicação bem visitados em suas obras, para uma exposição de sua própria persona artística, encontrando, assim, o máximo de visibilidade e popularidade. A obra de Felix Gonzalez-Torres, apesar de retratar um drama pessoal, antes parece refletir o desejo de conquistar e legitimar o seu

trabalho em espaços não tradicionais à arte do que ganhar alguma visibilidade. Assim, a arte recorre ora ao escandaloso, ora ao sutil, utilizando por contaminação práticas e procedimentos tomados das estratégias dos meios de comunicação.

Acrescentamos que a arte, a sua maneira, está implicada a uma economia do sistema tanto quanto a publicidade, mas o que se torna mais evidente é que a arte é geralmente muito mais exclusiva e elitista e menos democrática e acessível do que a publicidade. Assim, os processos de convergência contribuem para a proliferação e a divulgação dos objetos artísticos e, conseqüentemente, indicam uma maior democratização da arte. Isto é notável pelo fato de os trabalhos artísticos aparecerem cada vez mais em espaços públicos e não institucionais, aproximando-se de um amplo público, sobretudo não especializado em arte. A relação do público com a arte, portanto, se altera, principalmente quando ela é exposta em locais não legítimos, como nos outdoors, nas revistas e na internet.

Ao usar de espaços não legítimos da arte como os meios de comunicação, a arte contemporânea se aproxima de uma linguagem mais acessível, apesar de alguns autores ainda considerarem que o público necessita de certos códigos para compreendê-la, quando, de outro lado, a publicidade parece não apresentar pré-requisitos para o seu entendimento. De todo modo, a arte necessita de um público abrangente para sobreviver, e esta é uma das razões do surgimento de novas possibilidades para sua exposição. Conseqüentemente, é proporcionado ao público um maior diálogo e uma valorização de sua sensibilidade e, aos artistas, amplia-se o espaço de atuação e exposição de suas obras.

Embora não exista uma fusão entre a arte e a publicidade, as fronteiras entre elas se apresentam menos distintas e hierarquizadas, mais permeáveis. Esse fenômeno modifica a experiência estética que temos com o mundo, isto porque, em convergência com outros domínios, a arte contribui para tornar as pessoas mais progressistas e sensíveis. Assim, a arte voltada para as elites parece dar lugar a uma arte mais acessível e democrática. O público, por sua vez, parece que tem muito a ganhar com a ampliação da exposição da arte nas mídias, pois o seu contato com esse modo de expressão torna-se um acontecimento. Esse tipo de arte que converge com outros domínios, como o da publicidade, aparentemente diferencia-se da arte culta e de elite e se faz importante para diversificar as produções contemporâneas e por permitir, de certa forma, uma politização da cultura.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

DUARTE, Paulo Sergio. Apresentação à edição brasileira. In: SIEGEL, Katy; MATTICK, Paul. **Arte & Dinheiro**. Tradução Ivan Kuck. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

GIBBONS, Joan. **Art & Advertising**. New York: I.B. Tauris, 2005.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

JIMÉNEZ, José. **Teoría del arte**. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

JIMENEZ, Marc. **Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição europeia**. In: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003 (p. 55 – 88).

MELLO, Christine. **Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990**. In: *Téknne*. MATTAR, Denise; MELLO, Christine. Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

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

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

VETTESE, Angela. **El arte Contemporáneo: entre el negocio y el lenguaje**. Madrid: Ediciones, Rialpp, S. A., 2013.

Webgrafia

artmuseum.princeton.edu

artsy.net

barbarakruger.com

desvirtual.com/nike

hammer.ucla.edu

jeffkoons.com

moma.org

Percursos experimentais nas ruas das cidades

Carolina Prediger Koester

Helga Correa

UFSM - Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

Neste artigo apresento parte da investigação que realizo no Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade Federal de Santa Maria/RS. A pesquisa tem como propósito a execução do trabalho através de ações poéticas no espaço urbano, partindo do conceito do pôster lambe-lambe. As imagens usadas nas intervenções são gravadas e impressas em xilogravura, as quais tem como referência objetos utilizados como utensílios de iluminação nos interiores das casas, antes da instauração da rede de distribuição elétrica na sociedade. As xilogravuras fixadas nestes percursos pelo espaço urbano da cidade, possibilitam construir relacionamentos entre as dimensões interna e externa do artista (ARENDDT) destacando a necessidade de produção reflexiva da arte contemporânea no contexto investigado.

Palavras-chave: Xilogravura, lambe-lambe, espaço urbano.

Abstract

This article presents part of the research I perform at the Graduate Art Program, Federal University of Santa Maria / RS . The research aims to implement the work through poetic actions in urban areas , based on the concept of licks licks poster. The images used in interventions are recorded and printed in woodcut , which has as its object reference used as lighting fixtures in the interiors of houses, prior to the opening of the electricity distribution network in society. Woodcuts set these paths by the urban space of the city , make it possible to build relationships between the internal and external dimensions of the artist (Arendt) highlighting the need for reflective production of contemporary art in the context investigated.

Keywords: Woodcut, licks licks, urban space.



Não consigo pensar um espaço público onde o ser que habita a cidade, não venha interferir de alguma maneira. Ações como caminhar, parar, sentar e conversar, ocasionam interferências tênues na cidade, já que esta se configura como um local de (re)encontros e trocas. As ações cotidianas constituem o espaço público/privado. Posto isso, por que não ocupar tais espaços com arte? Esse questionamento é um polo norteador e motivacional para a realização da minha pesquisa no espaço urbano.

Para Vera Pallamin, “tematizar a arte urbana é pensar sobre a vida social aproximando-se de um certo modo pelo qual as pessoas se produzem e são produzidas no âmbito da ordem simbólica. É pensar sobre cultura urbana” (PALLAMIN, 2000, p. 24). Manifestar-se artisticamente no espaço urbano, seria uma maneira de reapropriação deste local que nos foi tirado, onde o que é pago pode aparecer e o que não é, deve ser ocultado.

A cidade é um espaço fértil, produtora de muitos sentidos, os quais, muitas vezes, não são percebidos pelo transeunte que percorre por suas vias. A sociedade atualmente é bombardeada cotidianamente com excessivas propagandas expostas em seu espaço urbano, considerando o cidadão como um mero consumidor. Frente a isso, por que não potencializar aspectos da cidade, muitas vezes invisíveis ao olhar desatento do transeunte diante da correria do cotidiano? Criar situações efêmeras a partir de ações poéticas, propondo um olhar mais cuidadoso para a cidade? Diminuir o passo e caminhar com mais lentidão, vivenciando o espaço urbano.

[...]a caminhada é uma atividade concertada, repleta de interações, tanto com os outros pedestres quanto com a paisagem, os obstáculos e os equipamentos do terreno. Caminhar é forçosamente viajar, observar e atuar ao mesmo tempo; é ajustar seu passo, sua direção, o contato físico com o meio circundante de humanos e de objetos. (JOSEPH, 1999. p. 29).

Ao situar o trabalho artístico no espaço urbano, ocorre a ruptura do ritmo de observação do olhar habituado do cidadão, uma vez que este é convidado a refletir sobre participações incomuns da lógica de utilização do espaço urbano o qual ele está inserido. A partir da relação da arte com a cidade, é possível estabelecer um novo vínculo com os sujeitos transitórios, isto é, torna-los mais suscetíveis e atentos às notoriedades e mudanças do entorno do seu meio. A cidade precisa possibilitar a eles uma maior reflexão e imaginação dos elementos que ela integra, deixando de lado, pelo menos por um momento, a correria do dia a dia e o consumo exacerbado. As intervenções artísticas no espaço urbano criam zonas de respiro e oportunidades de acesso a outros contextos para os transeuntes, além disso, proporcionam uma modificação nos significados existentes, reelaborando-os e criando, dessa forma, novos percursos pelas ruas da cidade.

Reminiscências

A percepção do excessivo entrelaçamento dos fios de luz, suas interligações e formações de rede, sempre me fizeram refletir sobre o potencial estético e conceitual do elemento “poste de luz”. Ao percorrer pelas ruas da cidade de Santa Maria/RS, observava cenas urbanas e as fotografava. Desses registros, originou-se uma série de fotografias intituladas *Linhas Urbanas* (Figura 1). Nessa ação, deparei-me com vários fios de rede elétrica, o que muitas vezes, tornou-se um incômodo, pois eles dificultavam a visualidade da cena, a qual eu queria fotografar. Desse desconforto, surgiu o projeto *Xilo no Poste* (Figura 2).



Fig 1- *Linhas Urbanas*. Santa Maria/RS.

Fonte: Arquivo pessoal.



Fig 2- *Registro pós-colagem*, 2013.

Rua Coronel Niederauer, Santa Maria/RS.

Fonte: Arquivo pessoal.

Sendo natural de uma cidade muito pequena, no interior do Rio Grande do Sul – Crissiumal - onde não há esses emaranhados de fios em demasia e, sim, cenários mais limpos, propus-me a uma pesquisa fotográfica para buscar a suavização da cena, distanciando-se dessa imagem visualmente poluída e do desconforto gerado por essa confusão. Desse modo, procurava atribuir algo mais agradável, esteticamente, aos olhos, de vários ângulos para mostrar que também poderia existir beleza em um emaranhado de fios, os quais parecem ter vida própria sobre as nossas cabeças. Paulatinamente, comecei a focalizar o trabalho no entrelaçamento de fios em excesso, os quais se interligam entre vários outros postes, formando uma rede, além de assumir uma identidade própria.

Essa necessidade de fixar meus trabalhos no espaço urbano aconteceu quando eu realizava uma prática poética no ateliê e me dei conta que não fazia sentido usar um elemento da rua para desenvolver trabalhos plásticos dentro da academia e expô-los em espaços fechados. Com isso, comecei as experiências de colar nos postes os trabalhos, criando, dessa forma, um percurso: retirar a imagem do poste da rua, levá-la para o ateliê, reinterpretá-la na linguagem da xilogravura e devolvê-la ao seu local de origem, o espaço urbano.

Penso que esse olhar para o poste é presente desde a minha infância, porém só tive tal percepção ao me mudar para Santa Maria/RS. Este deslocamento: sair de uma cidade de interior, onde a maior parte da população está concentrada na área rural, sendo o centro da cidade um local que se resume em alguns estabelecimentos de venda, bancos e uma praça, com poucos prédios e uma paisagem “urbana” mais limpa para ir residir em uma cidade maior, com um centro urbano mais desenvolvido, prédios altos, propagandas excessivas e postes de luz com diversos emaranhados de fios. Essa mudança fez com que eu observasse o espaço urbano por outra ótica, pois estava habituada com um local “limpo” e, ao encontrar um espaço com tantas imagens, informações, ou seja, certa desordem, fez com que eu procurasse pontos de respiro e beleza diante deste caos aparente.

As viagens para as cidades ainda maiores - São Paulo/SP, Montevideo/UY, Belo Horizonte/MG - fizeram com que eu tivesse o conhecimento de novos centros urbanos, o que gerou em mim uma espécie de deslumbre, uma agitação que até então eu desconhecia. Os postes, por sua vez, apareciam diferentes, supercarregados de fios, revelando as distintas conexões e correlações entre o mundo urbano, suas paisagens e as vidas humanas presentes nas cidades. Assim, o poste, novamente, remetia-me ao espaço público e ao espaço privado.

A partir dessas percepções frente ao espaço urbano, escolhi a cidade, mais especificamente, o espaço urbano como local para o desenvolvimento de uma poética, sendo a rua, o local de exposição para as ações poéticas.

As considerações abordadas nesse primeiro trabalho e o esgotamento do projeto culminaram no ingresso do Mestrado e na possibilidade de dar maior aprofundamento à pesquisa. Durante esse período inicial, enquanto estudava e produzia algumas peças gráficas, surgiram três situações que acabaram por determinar o foco do trabalho.

Portanto, a atual pesquisa foi se definindo a partir de situações que ocorreram

no meu período de férias, em que retornei para a casa de minha avó, na cidade de Crissiumal/RS, quando estabeleci novamente o contato com a vida cotidiana na área rural. A primeira situação aconteceu durante uma conversa com meu pai, quando tive o conhecimento que a rede elétrica foi instalada na casa de minha avó somente a partir dos anos 80. Nessa conversa, meu pai me contou que, antigamente, os pequenos proprietários compravam terras onde só havia mato, desse modo, para construir casas, galpões e estradas era necessário, antes de tudo, desmatar o lugar. Com isso, o entorno seguia cercado pelo mato e as famílias não conseguiam visualizar a existência de outros moradores por perto. A única maneira encontrada por essas famílias para a descoberta de uma possível vizinhança era ouvir um galo cantar. Todavia, depois de instalada a rede elétrica na área rural, os postes com seus fios criavam um percurso até o destino das casas, evidenciando, assim, a presença de outros moradores.

Essa conversa foi reforçada por uma impressão ainda mais forte, quando, em outra situação, entrei no porão da casa de minha avó e no meio de tantas recordações, encontrei os objetos que eram usados para iluminar a casa à noite - antigos lampiões e lamparinas. A descoberta destes objetos foi muito importante para a retomada do trabalho poético, passei a desenhá-los e, frente a essa experiência, tentei estabelecer um diálogo entre esses utensílios e os postes presentes na paisagem urbana atual, com os quais eu já trabalhava e interagia.

Esses eventos dispararam minha retomada nas pesquisas em torno ao poste de luz e à rede elétrica, especialmente, quando reflito sobre a comodidade que a rede elétrica nos proporciona, em como estamos habituados com ela e no quanto a sua importância é atribuída, somente, nas situações de queda e falta de luz. Comecei a refletir sobre nossa total dependência da energia elétrica e na importância em dar visibilidade ao poste de luz. Essas reflexões passaram a tomar forma também em outros aspectos, que não estão dissociados destas experiências com o lugar de origem.

A partir de então, alguns episódios, vividos durante a infância, começaram a adquirir outro significado em meu trabalho. Revivi então uma experiência de quando eu tinha uns nove ou dez anos de idade, em que íamos visitar minha avó no final de semana, isso já não era um acontecimento tão divertido quando criança, porém, meus pais me levavam mesmo contra a minha vontade. Como uma maneira de expor meu aborrecimento, deitava-me no banco de trás do carro e, por fim, ficava observando os postes de luz, acompanhando os fios da rede elétrica ao longo de todo o percurso. Nessa trajetória, tanto de ida quanto de volta, lembro que comecei a me localizar através de determinados postes. Por exemplo, havia alguns com a presença de ninhos de joãos-de-barro, desse modo, ao passar por eles, eu erguia a cabeça, olhava o ponto de referência do trajeto, o que me situava ao longo do caminho. Pouco a pouco, tornei-me mais observadora e sabia que quando os postes de madeira eram substituídos pelos de concreto estávamos saindo do interior e chegando à cidade.

Esses eventos representam uma parte significativa de minha história e não poderiam deixar de dialogar com o trabalho que venho desenvolvendo há algum tempo sobre

os postes de luz em cidades como São Paulo/SP, Montevideo/UY, Belo Horizonte/MG e Santa Maria/RS.

Desde então, defini que realizaria as intervenções somente em postes de madeira, como uma referência a minha própria jornada. O poste de madeira, que hoje já não é tão presente nos centros urbanos, recupera essa ideia do passado, assim consigo estabelecer uma ligação deles com os objetos citados anteriormente. Com essa memória, também percebi que o percurso é presente em meu trabalho, pois, atualmente, para realizar as colagens nos postes, precisei criar trajetos, assim como aqueles que eu acompanhava deitada no banco do carro.

Baseada nesses aspectos, a ideia desta pesquisa tem como propósito a execução do trabalho através de ações poéticas no espaço urbano, partindo do conceito do pôster lambe-lambe, o qual define-se como um cartaz colado nas ruas sobre paredes e outros suportes. Este recurso é utilizado há muito tempo para a publicidade de eventos, tais como shows, e também é um meio de linguagem para a intervenção urbana.

Na construção plástica desses lambes será impresso na linguagem da xilogravura, visando à manutenção desse processo mais manual como, talvez, uma maneira de retorno ao período que não havia a distribuição elétrica, sendo assim, de certa forma, uma independência das tecnologias que dependem da energia elétrica. As imagens baseiam-se nos objetos que eram utilizados antigamente como utensílios de iluminação dentro de espaços internos, antes de ser instaurada na sociedade a rede de distribuição elétrica.

Através dos lambes impressos, com a imagem dos objetos supracitados, fixados nos postes de luz, tenciono ao transeunte uma reflexão sobre a sociedade, mais especificamente, como ela era sem o acesso à luz elétrica. Pensar na diferença do cotidiano e compará-lo ao antes e ao agora, pensar, também, sobre as limitações que existiam e como a atual acessibilidade transformou-se em uma necessidade do dia-a-dia.

Além disso, essa ação sugere um retorno à esfera pública de uma sociedade que se redefiniu com o tempo, esfera antes vista como local de visibilidade e aparência, de liberdade ao agir diante do outro para uma sociedade que, hoje, o status e o dinheiro tornaram-se o centro das aparências. Pensando em uma prática poética que parte de algo privado, uma percepção pessoal do espaço urbano, inserindo nele xilogravuras com a imagem de objetos não mais utilizados no cotidiano, os quais possuíam fundamental importância nos interiores das casas, sendo eles, os que traziam o acesso a iluminação; a pesquisa aborda uma reflexão apoiada no conceito da esfera pública de Hannah Arendt (2007) na sociedade contemporânea.

O conceito de espaço público e espaço privado de Hannah Arendt, parte do pensamento grego, o qual havia uma divisão definida sobre os domínios da vida privada e da vida pública. Esta divisão, referente ao antigo pensamento político, o qual separava a esfera da polis e a esfera do lar (família), como também as atividades pertencentes ao mundo comum das que remetiam à manutenção da vida.

Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida (ARENDETT, 2007, p. 68).

Assuntos relacionados com a economia não faziam parte de questões políticas, mas, sim, associavam-se à vida individual, juntamente com a sobrevivência da espécie, assim as atividades que tinham como finalidade a garantia de um sustento individual, não adentravam no domínio público. Logo, torna-se perceptível os espaços bem demarcados, o privado e o público: o primeiro, o espaço da necessidade e submissão, isto é, da privação; o segundo, definido como o espaço da aparência, esfera de iguais e garantia de realização da condição humana.

[...] o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. (ARENDETT, 2007, p. 62).

O espaço urbano, habitado pelo transeunte da cidade, remete a um espaço de convívio em comum, o qual compreende locais públicos e privados. Os locais públicos, tais como ruas, calçadas e praças, definem-se como públicos, na verdade, até certo ponto, como por exemplo, o transeunte tem livre acesso a estes espaços. Porém, ao interferir de alguma maneira, existem órgãos por trás que os tomam como proprietários, aparecem os órgãos responsáveis, assumindo a figura de proprietário do espaço, para apresentar ao transeunte as cobranças referentes a essa intervenção. Isso faz pensar, o que realmente é público? Trazendo este questionamento para o meu trabalho, o poste de luz está no espaço público, porém há uma empresa responsável pela instalação, troca e restauro. Essa condição o torna privado? Mesmo que ele esteja presente em um lugar público?

Visitante

A primeira experiência com colagem partindo da pesquisa proposta para o Mestrado ocorreu em abril/2015 na cidade de Pelotas/RS. Participei de um seminário realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV/UFPel. Nesse evento, aproveitei a passagem pela cidade e realizei a colagem de alguns lambes pelas ruas.

O projeto inicialmente tinha o propósito de seguir na realização de trabalhos na linguagem da xilogravura. Todavia, com o passar do tempo, percebi que esse enfoque limitava significativamente as possibilidades de intervenção, sendo assim, os trabalhos precisaram ser modificados. O interesse passou a ser a elaboração de lambes impressos em off-set, tomando como base a xilogravura, ampliando-a para formatos maiores com a finalidade de melhor ocupar a extensão vertical do poste de luz. Assim, nessa experiência, escolhi algumas imagens de xilogravuras já existentes, e a impressão configurou-se nos formatos A3 e A2, pensando em ocupar melhor a extensão vertical do poste de luz. Tal experimento estabeleceu-se no intuito de verificar como seria a colagem, manualmente, de lambes em formatos maiores. Com essa ação, almejava-se a descoberta da noção de tempo ao desenvolvimento de toda a dinâmica utilizada e a experimentação de colagem em outras superfícies, além do poste de luz, como por exemplo, em tapumes.

As intervenções aconteceram à noite, com auxílio de colegas, os quais me acompanharam para registrar a ação. A primeira colagem ocorreu em uma casa abandonada (Figura 3), no centro da cidade de Pelotas/RS. Após o deslocamento para ruas localizadas no entorno do Centro de Artes (Figura 9), pude perceber, durante o dia, tapumes que já possuíam intervenções de grafite e pichação. As colagens aconteceram em diversos lugares, entre eles, tapumes, postes e uma casa abandonada. O caráter coletivo dessa intervenção, apesar de somente eu ser a responsável por intervir e os outros de registrar, ajudou e me fez ficar mais à vontade e tranquila nesse processo.

Quando me deparo com a possibilidade de intervenção em cidades as quais eu não resido, observo que, nessas situações de colagem, os sentimentos de tranquilidade e segurança são mais intensos em mim. Mesmo que haja um temor envolvido nessa experiência, a segurança advém do fato de eu estar de passagem pela cidade. É como se fosse um registro afirmando a minha presença enquanto visitante, algo como “eu estive aqui”. Esse aspecto de visitante diverge da prática das colagens realizadas em Santa Maria/RS, pois sendo residente da cidade, o temor de ser “pega” no ato da ação, seja por estar “depredando” a cidade, é muito presente em meus percursos.

O temor que me acompanha nos percursos das intervenções, não é de hoje. Existem políticas públicas existentes em diversas cidades contra a pichação, além de outras manifestações no viés da arte urbana, definidas como depredação do patrimônio público.

O trabalho que desenvolvo é baseado na produção e fixação de lambes no espaço público, mais especificamente, no poste de luz, porém a Lei não articula explicitamente se esta manifestação é também considerada uma depredação ao ambiente. Em Santa



Fig 3 - Registro, Pelotas/RS, Abril/2015. Fotografia: Muriel Paraboni.
Fonte: Arquivo pessoal.



Fig 4 - Registro, 2015. Pelotas/RS. Fotografia: Muriel Paraboni.
Fonte: Arquivo pessoal.

Maria/RS, as colagens que fazem parte da paisagem urbana, geralmente são de cunho político e social, vinculados aos movimentos sociais que os adotam para a chamada de manifestações, ou expor opiniões de contraordem.

Vejo como necessário a demarcação dessa particularidade nesses registros legais, pois acompanho essa situação desde o início de minhas colagens, que acaba por interferir em alguns aspectos do meu trabalho.

Residente

Com o decorrer dos processos intervencionais, comecei a desenvolver xilogravuras com a imagem dos objetos encontrados no porão da casa da minha avó, os quais eram usados para a iluminação interna da casa, antes da instalação da rede elétrica naquela localidade. O primeiro objeto escolhido para desenvolver a xilogravura, foi a imagem de uma lanterna – denomino este objeto como foque, pois sempre utilizei essa designação para identificá-lo.

A escolha do foque atribui-se devido a uma situação vivenciada na cidade de Santa Maria/RS. Em outubro de 2015, a cidade foi atingida por temporais, os quais derrubaram diversos postes de luz, resultando em alguns dias sem energia elétrica em distintos pontos da cidade. À noite, os faróis dos carros iluminavam a rua, era o manuseio do foque para originar a claridade nos lugares, sendo assim, uma experiência diferente da qual estamos habituados.

Com os lambes impressos, decidi, naquele momento, sair para realizar a colagem individualmente, sem o auxílio de amigos e/ou colegas. A ação aconteceu em um domingo, no início da tarde, enquanto caía uma chuva com pouca intensidade. Foi a primeira experiência obtida através dessa prática de sair e colar no espaço urbano da cidade. Sozinha, durante o dia, após o lançamento da campanha Santa Maria do Bem – idealizada pela prefeitura, visando à redução da pichação, bastante presente na cidade, e a operações de repreensão contra pichadores – conforme mencionado anteriormente.

O caminhar foi mais lento, justamente para observar cuidadosamente, durante o percurso, qual poste apresentava menos residências próximas, mais janelas fechadas no seu entorno, a fim de que tais circunstâncias me deixassem mais tranquila na realização da colagem dos materiais. Com a chuva (chuvisco) que caía, optei por postes retangulares, que possuem um rebaixamento em sua extensão, pois nestes espaços não havia umidade. O guarda chuva ao mesmo tempo, tornou-se um elemento de esconderijo, durante o momento da colagem, e de complicador desse mesmo processo, pois tive que segurá-lo com a cabeça para poder utilizar as duas mãos na colagem. Estar sozinha resultou também na falta de registros no momento da colagem, todavia, retornei dias após a ação e capturei imagens da pós-colagem. Nesse retorno, pude notar sinais de interferências e tentativas de desprendimento (Figura 5).



Fig. 5 - *Registro pós-colagem*, 2015.
Rua Coronel Niederauer, Santa Maria/RS.
Fonte: Arquivo pessoal.

Durante o percurso desenvolvido, um carro da polícia militar passou por mim, desse modo, coleí as xilogravuras somente em três postes. Essa situação me constrangeu de tal forma que não consegui mais desempenhar a ação nesse dia, por medo de encontrar a polícia novamente. Fiquei um tanto impressionada com a manifestação expressiva desse temor. Pensar em ser apreendida por causa dessa cena de colagem me deixou extremamente nervosa, talvez esse sentimento não seja normal e, sim, reflexo do contexto atual da cidade, onde a repressão com qualquer intervenção no espaço público é bastante agressiva tanto pelos policiais quanto pelos moradores.

A intervenção aconteceu em três postes: dois retangulares; um em formato circular. Este último estava bem próximo à marquise, o que oportunizou um recuo seco para

a colagem. A sensação de medo que alguém viesse a intervir minha ação, esteve bem presente. Estando sozinha teria que enfrentar a situação sozinha, o que me restringiu em três colagens.

Portanto, esta pesquisa segue o percurso visando desenvolver uma reflexão sobre intervenções urbanas. Relacionando assim, os conceitos de esfera pública e esfera privada de Hannah Arendt, com experiências individuais, as quais serão inseridas no espaço urbano da cidade de Santa Maria/RS.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

JOSEPH, Isaac. **Paisagens urbanas, coisas públicas**. Trad. Regina Martins da Matta. In: Caderno CRH. [online]. 1999, n.30/31, p. 11-40. ISSN: 1983-8239. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=232>> Acesso em: 04 abr. 2015.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana São Paulo: região central (1945-1998)**, obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

Entre Brasil, Portugal e Cabo Verde: reflexões sobre os itinerários de uma pesquisa em Educação Artística

Denise Perdigão Pereira

Universidade do Porto

“Não sabendo que era impossível, foi lá e fez”.

Jean Cocteau

Resumo

O ensaio busca explicitar os itinerários de uma pesquisa de doutorado no âmbito da Educação Artística, realizado em regime de Cotutela entre a Universidade do Porto e a Universidade Federal de Minas Gerais. O campo da investigação localiza-se na ilha de São Vicente, Cabo Verde. O foco do ensaio recairá na discussão e apresentação de reflexões acerca da metodologia delineada para a realização da investigação. Defende-se a ideia de que para a condução de uma pesquisa em Educação Artística é preciso alguma antecipação no delineamento de seu design. Entretanto, procura-se destacar também o imprevisto, as adversidades, bem como as surpresas que podem surgir nesse processo como ingredientes fecundos para a construção ou reconstrução de conhecimentos, na medida em que tais elementos propiciam a desestabilização de noções e, portanto o surgimento de novos saberes.

Palavras-Chave: Itinerários de Pesquisa, Educação Artística, Brasil, Portugal, Cabo Verde.

Abstract

The essay aims to explain the itineraries of a doctoral research in the field of Art Education, conducted in partnership between Universidade do Porto and Universidade Federal de Minas Gerais. The field of research is located in Saint Vincent Island, Cape Verde. The focus of the essay will be on the discussion and presentation of the reflections regarding the methodology utilized in the realization of the study. It is defended in Art Education that it is necessary an anticipation of the definition of the research design. However, it is also important to highlight that the unpredictable, the adversities, as well as the surprises that may occur in the process are fruitful for the construction or reconstruction of knowledge to the

extend that these elements provide the desestabilization of notions, and therefore the rise of new knowledge.

Keywords: Research itineraries, Art education, Brazil, Portugal, Cape Verde.



Introdução

O presente ensaio consiste em parte da minha pesquisa de doutoramento, realizado em regime de Cotutela¹ entre a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, instituição onde iniciei o curso no ano de 2013, e a Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

A investigação tem como objetivo discutir o campo de possibilidades da Educação Artística como lugar de experimentação utópica, uma vez que destaca a necessidade de que sejam desenvolvidas formas de vida social substitutivas aos valores predominantes ao *ethos* do capitalismo tardio (MOUFFE, 2007). Para tanto, foi tomada como unidade de análise a Mindelo_Escola Internacional de Arte, M_EIA², criada no ano de 2005, na ilha de São Vicente, no país de Cabo Verde.

A escolha pelo estudo dessa instituição deve-se a dois motivos: o primeiro deles refere-se ao fato de a escola constituir-se em única instituição de formação artística superior no país. O segundo motivo relaciona-se ao caráter singular dessa escola de arte, expresso desde a sua gênese. Surgida como desdobramento dos projetos desenhados pela organização não governamental cabo-verdiana Atelier Mar³, criada em 1979, a es-



1 Segundo o Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Minas Gerais, “a cotutela de Tese é uma modalidade que permite ao estudante de Doutorado realizar sua Tese sob a responsabilidade de dois orientadores: um no Brasil e outro em um país estrangeiro. Ambos exercem sua competência conjuntamente em relação ao estudante, que deve permanecer nas duas instituições por períodos equivalentes. A Tese é defendida uma única vez, no Brasil ou no outro país, e são atribuídos ao estudante diplomas de Doutorado dos dois países. É exigida a assinatura de uma convenção entre as instituições envolvidas, específica para cada doutorando”. Disponível em: <https://www.ufmg.br/dri/pos-graduacao/cotutela/>. Data de acesso: 23/06/2016.

2 De acordo com o site a instituição, “M_EIA, MINDELO_Escola Internacional de ARTE reconhecida juridicamente como Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura constitui-se como o primeiro, e até agora o único, espaço de ensino superior nas áreas das artes e do design incluindo a formação de professores do ensino secundário nas respectivas áreas em Cabo Verde”. A Escola passou a oferecer também, desde o ano de 2015, o curso de Arquitetura. “M_EIA visa despertar dinâmicas criativas baseadas no conhecimento profundo das matrizes sociais do país, segundo abordagens interdisciplinares e inter-culturais”. Disponível em: <http://meia.edu.cv/>. Data de acesso: 23/06/2016.

3 “Criado em 1979, o Atelier Mar tem desenvolvido programas de formação e pesquisa para a promoção e desenvolvimento das artes e ofícios em Cabo Verde. Mantém a sede em Mindelo na ilha de S. Vicente”.

cola possui estreita ligação com os trabalhos de desenvolvimento sócio-comunitários realizados pela ONG, numa relação de estreita parceria entre as duas instituições.

Jacques Rancière (2009), Chantal Mouffe (2014) e Dennis Atkinson (2008) constituem-se nos referências teóricos centrais da pesquisa. Os dois primeiros autores discutem as práticas artísticas como possibilidade de questionamento da hegemonia dominante no contexto atual. Mouffe utiliza o termo “ativismo” para designar “um movimento contra-hegemônico e contra a apropriação capitalista da estética, a fim de garantir o seu processo de valorização”. O M_EIA situa-se, justamente na convergência destes dois pontos, pois assume papel de relevo no questionamento dos instrumentos de dominação a respeito das concepções hegemônicas de arte e de educação ocidental.

A pesquisa procura responder às seguintes questões: Qual(is) é(são) a(s) concepção(ões) de Educação Artística e de arte(s) norteadora(s) do trabalho desenvolvido no M_EIA? Qual(is) é(são) a(s) concepção(ões) de investigação aplicada? Qual(is) a(s) concepção(ões) de desenvolvimento local está(ao) presentes nos projetos realizados pela escola junto às populações? Esta(s) concepção(ões) são conciliável(is) com a lógica do desenvolvimento participativo? Neste sentido, em qual medida a arte pode favorecer (ou não) a relação educativa que se estabelece entre alunos de uma escola de arte e comunidades locais?

A ferramenta metodológica adotada implica em uma análise em profundidade do contexto em questão, própria dos estudos de caso. Nesse sentido, foram realizadas entrevistas com os diversos atores inseridos no contexto do M_EIA e nas comunidades: reitor, diretor, professores, alunos e comunidades. Além disso, foram recolhidas fontes documentais, tais como o projeto político-pedagógico da escola, programas de ensino, fotografias etc.

O presente ensaio procura tecer algumas reflexões a respeito dos itinerários de uma investigadora brasileira cuja temática de estudo situa-se em Cabo Verde, conforme salientando, mas que durante a condução da tese, teve que se mover entre o seu país de origem, Brasil, Cabo Verde, obviamente, e Portugal. Assim, o foco de discussão do ensaio recairá, sobretudo, na metodologia delineada para a realização da investigação, já

“Reconhecido como ONG em 1987, o Atelier Mar vem desde essa data a actuar em programas de animação e desenvolvimento local. Assegura o funcionamento de um centro de animação cultural e tecnológica em Lajedos, Santo Antão, com programas no sector da educação básica, produção de materiais de construção civil com base nos recursos geológicos locais, transformação e alimentos e outras actividades, sobretudo ligadas à cidadania. Em São Vicente actua em duas comunidades piscatórias, São Pedro e Salamansa e no meio rural como Madeiral e Calhau, além da periferia urbana do Mindelo. Atento aos problemas ambientais e aos fracos recursos hídricos do arquipélago, o Atelier Mar também promove no sector da agricultura a introdução de novas tecnologias de produção agropecuária, programas de educação ambiental e iniciativas de resgate e reabilitação de terrenos áridos ou abandonados, para os reintegrarem no sistema produtivo das comunidades. Novas componentes como a promoção do turismo solidário e museologia comunitária estão também a ser desenvolvidas nesse contexto na perspectiva de melhoria de qualidade de vida das famílias e de projecção cultural e social das comunidades rurais e litorais na economia caboverdeana”. Disponível em: <https://ateliermar.wordpress.com/>. Data de acesso: 23/06/2016.

consumo inconsequente, foram pegos de surpresa. Refleti sobre as voltas da vida, nos caminhos que me levaram a Cabo Verde... Pensei neste país, desfavorecido pela natureza em termos de água e em sua histórica luta para reverter tal situação. Nas crises de fome enfrentadas pelos cabo-verdianos em diversos momentos da história do país, em consequência da escassez de chuvas, crises que muitas vezes levaram a morte de mais da metade da população do país. Em contraste, refleti sobre o caminho totalmente inverso trilhado por nós brasileiros: um país privilegiado do ponto de vista de riquezas naturais, outrora abundante de um dos bens mais preciosos, a água, e, no modo como toda esta riqueza tem se perdido. Foi duro encarar esta realidade. Posso dizer que estes pensamentos me abalaram de maneira profunda. A imagem do conjunto Babilônia⁷, com seu pomar e horta, bravamente construídos em Lajedos⁸, região relativamente árida da ilha cabo-verdiana de Santo Antão, tornaram-se para mim como uma referência fundamental. Percebi que teria muito mais para aprender com a minha investigação do que eu poderia imaginar. E de certa forma, posso dizer que tal perspectiva me forneceu algum ânimo e me alimentou as esperanças: o meu tema de pesquisa me proporcionaria reflexões de fundamental importância para o justo momento em que estamos vivendo no Brasil (Anotações pessoais).

Mais tarde, percebi que a questão de fundo tratada no trecho acima está além dos problemas enfrentados pelo Brasil na atualidade, mas coloca em cheque todo um modelo de desenvolvimento pautado no capitalismo predatório e que põe em risco todas as formas de vida no planeta. Segundo dados da ONU até a década de 2050 cerca de

no Brasil, em um futuro próximo, caso não fossem tomadas medidas não somente preventivas, mas, sobretudo, corretivas a respeito da situação. Um dado importante, fornecido informalmente pelo médico e ambientalista brasileiro, Apolo Heringer-Lisboa, é que os índios foram percebendo a diminuição dos animais e do volume dos rios, o assoreamento desses últimos, desde o avanço da colonização portuguesa.

7 Situado em Lajedos, Concelho do Porto Novo, na Ilha de Santo Antão, “o conjunto integra um pomar e duas residências, restaurante e bar. Para além de servir a comunidade de Lajedos terá ainda dois programas complementares. Apoiar a residência de estudiosos e artistas nacionais e internacionais que visitam a região em trabalhos de criação artística ou de investigação científica; colaborar em iniciativas de outras organizações parceiras nos domínios da formação em tecnologias e gestão do turismo rural”. “A conquista e reabilitação de terrenos devolutos e improdutivos, o estímulo à produção agrícola biológica bem como o recurso a novas tecnologias de rega e de cultivo, tiveram importância capital na motivação e criação do projecto. O edifício, construído com materiais locais e utilizando soluções construtivas alternativas, quer-se que tenha efeito demonstrativo sobre a prática de técnicas de construção sustentáveis, tanto sob o ponto de visto estético como ambiental que, por si só, poderá tornar-se numa marca da localidade”. Disponível em: <http://babilonialajedos.blogspot.com.br/2015/05/o-conjunto-integra-um-pomar-e-duas.html>. Data de acesso: 23/06/2016.

8 Comunidade localizada na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde.

metade da população mundial sofrerá com escassez de água.

Em uma das viagens a Cabo Verde ouvi o nome de um documentário cabo-verdiano intitulado “Com quase nada”. Infelizmente, não tive acesso ao documentário, mas confesso que apenas a menção ao título foi algo extremamente provocador no melhor sentido do termo.

Durante a minha permanência na ilha de São Vicente, em algumas curtas estadias na belíssima ilha de Santo Antão, bem como por meio da breve passagem pela ilha do Sal, conversei com inúmeras pessoas: homens, mulheres, idosos, jovens, crianças, trabalhadores dos mais diversos setores. Com essas pessoas estabeleci vínculos a ponto de ouvir confissões muito pessoais sobre as suas dificuldades, desafios, anseios e sonhos. Os altos índices de desemprego, sobretudo entre os mais jovens, o piso salarial baixíssimo para aqueles que conseguiram um trabalho, dentre outros fatores, colocam desafios cotidianos às populações das ilhas. Foi com muita comoção, por exemplo, que ouvi de um taxista: “O dinheiro que ganho com o meu trabalho não dá sequer para comprar um medicamento na farmácia quando preciso”.. Eu teria inúmeros outros exemplos para fornecer a respeito dos desafios cotidianos enfrentados pela maior parte das populações das ilhas, a partir dos diálogos com os cabo-verdianos. Depoimentos fortes, comoventes, mas que também desafiam a nossa forma de estar e de pensar sobre o mundo. Porém, fico por aqui a fim de seguir com o desenvolvimento do meu raciocínio.

Até o presente momento, eu não tenho dúvida de que deve ser realmente difícil desejar o alívio para uma doença, saber que existe um medicamento para isto, mas não poder adquiri-lo. Porém, também me pergunto: será mesmo que este modelo de desenvolvimento baseado na produção e consumo desenfreados constitui-se na única ou na melhor forma de vida para nós seres humanos? E mais: aqueles que vivem em países, regiões ou zonas consideradas como periféricas, estão de fato, sob todos os aspectos, em situação de desvantagem? São mesmo subdesenvolvidos?

Durante os períodos de estadia em Cabo Verde a expressão “com quase nada”, ressoava e continua ainda hoje ressoando em minha mente. Neste ponto devo fazer uma confissão, talvez a mais importante a respeito desta investigação: na verdade, fui a Cabo Verde muito mais para aprender do que para enquadrar, descrever, analisar, interpretar ou traçar recomendações a respeito de algum assunto, embora em determinado momento isto tenha sido feito e, de certa maneira, tenha possibilitado a escrita da investigação do doutorado. Este é um primeiro aspecto que gostaria de deixar bem claro a respeito da minha metodologia de trabalho.

Nesse sentido, posso dizer que uma das minhas principais ferramentas para a condução da investigação foi a escuta atenta e atenciosa não só das pessoas diretamente envolvidas com o M_EIA, mas das diversas pessoas com as quais convivi, sobretudo na ilha de São Vicente. Desta escuta cuidadosa, interessada, foram estabelecidos vínculos de confiança mútua entre “pesquisadora” e “depoentes”. A partir disso, tive acesso a mais diversas percepções a respeito do meu campo restrito de pesquisa, bem como do contexto de Cabo Verde de maneira mais abrangente.

de contratação. Segundo meus colegas de trabalho era previsto que um concurso para preenchimento dos cargos dos ex-efetivados acontecesse em meados de outubro daquele ano, isto é, ainda no ano de 2014. Com base nestas informações, tracei o seguinte plano: passar pela qualificação no doutoramento da FBAUP no mês de junho e, adiantar a minha ida a Cabo Verde para a recolha de dados, de novembro/dezembro de 2014, para o início de julho desse mesmo ano. E assim o fiz, permanecendo em Cabo Verde, ilha de São Vicente, pelo período de quase três meses - julho, agosto e setembro. Essa foi a minha segunda viagem ao país, pois lá estive ainda em fevereiro de 2014, durante uma semana.

A primeira viagem a Cabo Verde consistiu em uma aproximação inicial com o campo de estudos. Apesar da curta estadia, já nesta ocasião pude estabelecer contato com Leão Lopes, com os professores do M_EIA residentes na ilha, bem como com vários alunos. Neste momento, realizei apenas conversas informais com muitas destas pessoas a fim de captar algumas impressões e informações iniciais sobre o meu tema de estudos que, a propósito, estava ainda sendo delineado. Também tive a oportunidade nesta ocasião de fazer um fascinante passeio por algumas regiões da ilha de Santo Antão coordenado pelo professor Leão e acompanhada dos professores da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), José Paiva e Joana Paradinho, dos brasileiros Madalena Zaccara, Paulo Emílio e Dori Nigro, bem como dos alunos do primeiro ano matriculados no M_EIA. A experiência da travessia da ilha de São Vicente para a ilha de Santo Antão nas águas cabo-verdianas turbulentas do mês de fevereiro, bem como contemplar o céu e mar em tons de azul belíssimos e, ainda saborear os ventos na parte externa da embarcação foi uma das experiências mais encantadoras e marcantes que vivi.

De volta a Portugal, a aula aberta ministrada por Leão Lopes na FBAUP, com o tema “M_EIA, uma experiência de Educação Artística no contexto preciso de Cabo Verde”, no dia 17 de junho de 2014, foi de suma importância para começar a delinear os contornos do foco de interesse da pesquisa, elemento que também foi fundamental para uma primeira elaboração dos roteiros de entrevistas a serem realizadas não somente com o próprio Leão, mas com outros sujeitos envolvidos com o M_EIA. Da fala de Leão Lopes, na aula no Porto, fica patente a noção da Escola como um campo aberto de experiências, pesquisas e atuação comprometido com o social, campo este muito mais vasto do que o próprio M_EIA. Tal noção, portanto iria constituir-se no fio condutor da presente investigação.

Conforme sinalizado anteriormente, a data da segunda viagem a Cabo Verde esteve condicionada a um grande contratempo com relação a minha situação trabalhística no Brasil. Eu pretendia retornar a São Vicente apenas no final do ano de 2014, pois considerava que até lá estaria mais preparada do ponto de vista teórico para uma imersão de fato no terreno de pesquisa. Mas, motivos de causa maior colocaram-me o desafio de partir rumo a São Vicente no início do mês de julho de 2014.

Entretanto como bem disse Mário Osório Marques (2006, p. 30): “Escrever é o começo dos começos. Depois é a aventura”. Naquela ocasião eu mal havia começado a

autores tais como Atkinson para o qual a educação deve acolher o imprevisível ou direções inesperadas na aprendizagem. Nesse sentido, pode-se afirmar que a metodologia de trabalho construída para a realização da investigação corrobora com a noção de Educação Artística aqui defendida, marcada pelo posicionamento de rupturas com o estado de coisas instituído pelo poder hegemônico, ou seja, com a ruptura de construções fixas da subjetividade” para que estas “novas formas de “se tornar” (*becoming*) possam irromper e se tornar aparentes.” Em síntese, acredito ter ocorrido uma adequação ou casamento entre o conteúdo da investigação e as formas pelos quais ela foi desenvolvida (metodologia). De fato, os ganhos decorrentes de todo o processo de realização da investigação foram enormes tanto quanto os desafios, pois há que se ter ou desenvolver flexibilidade, certa bagagem teórica e prática, coragem e abertura para o não controlável ou aquilo que ainda não se pode adivinhar, porque carrega justamente as marcas do novo! Eis a aventura de se construir uma tese entre Brasil, Portugal e Cabo Verde em uma situação de precariedade profissional.

Relacionando o percurso realizado para o desenvolvimento deste trabalho ao contexto cabo-verdiano, a própria noção de precariedade como algo exclusivamente negativo pode ser questionada, assunto que poderia dar margem a outras tantas investigações no terreno da Educação Artística, área de conhecimento acostumada a lidar com a precariedade, pois tradicionalmente marginalizada no campo educacional em países tais como Brasil e Cabo Verde. Procurarei retomar tais reflexões no tópico “Considerações finais” deste texto.

Para que o presente ensaio não se torne um “Livro sem fim” (ALVES: 2004), entretanto, passo, a partir deste momento, a explicitar de maneira mais objetiva e sucinta alguns aspectos metodológicos para a recolha de dados.

O passo a passo da metodologia construída para a investigação

As leituras mais amplas sobre o contexto cabo-verdiano nos três meses de estadia na ilha de São Vicente foram realizadas durante as noites ou em alguns intervalos entre um encontro e outro com professores e alunos do M_EIA, além das conversas com o Leão Lopes. Durante aqueles meses a escola estava em períodos de férias, mas dava-se continuidade a alguns projetos envolvendo alunos e professores da escola. Assim, pude acompanhar o desenvolvimento dos mesmos de perto. Fato que me propiciou o contato com algumas práticas em Educação Artística desenvolvidas pelo M_EIA. A partir da observação direta desses projetos construí notas de campo que mais tarde me auxiliaram no entendimento das dinâmicas da escola.

volvidos, e ainda em uma preocupação constante em extrapolar o processo de ensino-aprendizagem para além de seus muros, proporcionando assim ricas trocas entre a escola e as comunidades locais.

bem como as interações entre a escola e a comunidade na realização dos projetos de desenvolvimento local.

Os entrevistados assinaram um termo de cessão das entrevistas, mas salvo algumas poucas exceções, optou-se por não divulgar os nomes dos entrevistados, a fim de preservar seu anonimato.

Durante este período também coletei fontes documentais tais como o Dossiê do M_EIA, seus programas de ensino, livros utilizados como referência pelos professores em suas aulas, textos escritos pelo Leão Lopes a respeito da escola, da arte, da educação e do artesanato em Cabo Verde, fotografias, dentre outras.

Pode-se afirmar nesse sentido que a metodologia construída para a realização da pesquisa aproxima-se dos Estudos de Caso em Educação, na medida em que procurou “focalizar um fenômeno particular, levando em conta seu contexto e as suas múltiplas dimensões”. O aspecto unitário foi valorizado, a investigação de apenas uma escola, mas com o intuito de desenvolver uma análise situada e em profundidade (ANDRÉ, 2013, p. 97).

Stake (1995), citado por André (2013, p. 98), discrimina três tipos de estudo de caso. São eles: o intrínseco, o instrumental e o coletivo:

O intrínseco é aquele em que há interesse em estudar aquele específico caso. Por exemplo: uma experiência inovadora, que vale a pena ser investigada para identificar quais os elementos que a constituem, o que a faz tão distintiva, que recursos foram necessários para atingir este nível, que valores a orientam, que resultados obteve e assim por diante. Naturalmente, a pesquisa exigirá uma multiplicidade de fontes de dados, de métodos e procedimentos de coleta e análise de dados. O estudo de caso instrumental é aquele em que o caso não é uma situação concreta, mas uma questão mais ampla, como, por exemplo, a incorporação de uma política no cotidiano escolar. Pode-se escolher uma escola qualquer que vai ser a base para investigar como essa política é apropriada pelos atores escolares. O estudo de caso é coletivo quando o pesquisador escolhe diferentes casos, intrínsecos ou instrumentais, para estudo.

Considerando a singularidade do M_EIA, uma escola ‘não escola’, e que foge, portanto as concepções tradicionais do que seja uma escola de arte, bem como extrapola

“está intimamente ligada com uma ação transformadora da realidade que nos envolve, tanto numa perspectiva conceitual, como material, visando um preparar pessoas, nossa instituição como entidade também que cresce, que aprende, os alunos como os novos atores que devem ser preparados para intervirem numa realidade cada vez mais complexa. E isso só é possível nesta lógica numa relação muito próxima com a realidade, fazendo com que as nossas ações, ou o que nos move como instituição educacional tenha como referente problemas concretos, ter como referente as várias realidades nas quais nos cruzamos, as pessoas, os seus problemas”.

Foram realizadas novas entrevistas com os seguintes sujeitos: Valdemar Lopes, atual diretor da escola, um professor, cinco alunos participantes de um dos projetos envolvendo o M_EIA e uma comunidade local, um membro desta mesma comunidade. A centralidade da figura do diretor na tomada de decisões na escola foi um fator importante pela opção por entrevistá-lo.

Nesta nova imersão no campo, percebi que, em muitos casos, as pessoas sentiam-se mais a vontade para falar a respeito de suas percepções sobre a escola por meio de conversas informais. Assim, tive vários encontros com o diretor, professores e alunos do M_EIA para estas conversas.

Também fui a uma comunidade onde o M_EIA estava realizando projetos de desenvolvimento local organizados por professores e alunos, para conversar com algumas pessoas que dela fazem parte. Logo ao chegar a casa, procurava relatar essas conversas com detalhes em um diário de campo, bem como as minhas impressões.

De volta ao Brasil, na segunda semana de fevereiro de 2016, iniciei em um novo trabalho como professora de arte em uma escola particular de Educação Básica. Assim, a árdua tarefa de transcrição das entrevistas, sua organização em grelhas conforme sujeito e temática tratada, a elaboração de grelhas para a organização das notas de campo, a leitura de autores cuja discussão se aproxime das temáticas recorrentes nas entrevistas, a posterior construção das categorias de análise, novas leituras e, por fim, a escrita da tese, em fase de conclusão, tiveram de ser conjugadas com o meu novo trabalho como professora, com a grande quantidade de aulas e de alunos, bem como com as longas distâncias a serem percorridas para se chegar à escola onde leciono.

Após a transcrição das entrevistas e da leitura exaustiva de cada uma delas foram detectados, com maior recorrência, os seguintes blocos temáticos:

- 1- Criação do M_EIA, trajetória vinculada ao Atelier Mar e aos desafios da sociedade cabo-verdiana; Papel social do M_EIA; Concepções de arte que permeiam a escola; Tensão entre por um lado, escola da arte de ensino superior, regulamentada pelo ministério da educação e, por outro lado, escola que se constitui como um projeto aberto.
- 2- Pesquisa Aplicada como princípio educativo na escola; Concepções de Pesquisa Aplicada; Investigação aplicada como instrumento de trabalho nas comunidades – como a M_EIA tem se apropriado desta metodologia para a construção de projetos e planos de ação; Como a pesquisa aplicada é trabalhada na formação dos alunos; Dificuldades no desenvolvimento da pesquisa aplicada.
- 3- Perfil dos Professores; Percepção dos professores sobre os alunos.
- 4- Participação dos alunos nos projetos; Percepção dos alunos sobre os projetos

- e/ou sobre a escola; Relação dos alunos com as comunidades.
- 5- Participação dos alunos nos projetos; Percepção dos alunos sobre os projetos e/ou sobre a escola; Relação dos alunos com as comunidades.
 - 6- Relação entre as comunidades locais e o M_EIA; Avaliação das comunidades sobre as intervenções do M_EIA nos contextos locais.
 - 7- Fortalecimento das potencialidades locais; Importância do conhecimento da realidade local para a realização dos projetos.

As grelhas das entrevistas foram organizadas com base nesses blocos temáticos. Estes últimos, associado à bibliografia estudada, deram origem às categorias de análise. São elas: concepções de arte e de educação artística presentes na escola; investigação participativa e investigação aplicada; articulações entre arte, educação, comunidade(s) e desenvolvimento local.

As categorias de análise, por sua vez, constituíram-se no fio condutor para a análise dos dados coletados. Neste momento realizou-se uma nova leitura acurada dos dados coletados (notas de campo, entrevistas e fontes documentais) cruzada a bibliografia anteriormente selecionada, bem como a incorporação de outros teóricos que dialogassem com os novos olhares desenvolvidos sobre o tema de estudos nesta última etapa da investigação.

Atualmente, o último capítulo da tese, o de análise de dados, está em fase de redação. As reflexões desenvolvidas a partir dos dados coletados serão publicadas, portanto em momento posterior. Contudo, lembrando Bourdieu, Chamboredon e Passeron (2007), no livro “Ofício de Sociólogo”, considerou-se relevante, no presente ensaio, descrever o percurso delineado para a condução de uma investigação, nesse caso, com a peculiaridade de situar-se entre três países pertencentes a continentes diferentes, para que outros pesquisadores possam verificar quais foram as dificuldades e impasses vivenciados nesse percurso, quais foram as estratégias desenvolvidas, bem como quais foram as soluções encontradas.

Considerações Finais

Ao finalizar a escrita reflexiva sobre o percurso metodológico para a realização da investigação, tenho a consciência do quanto ela foge as convenções acadêmicas. Porém, não seria possível descrever os caminhos trilhados para a realização da pesquisa descolados dos desafios que os marcaram. Isto porque sentir na pele as contradições sociais, e simultaneamente realizar um doutorado, processo que exige a reflexão constante a respeito dessas mesmas contradições, é extremamente estimulante. Meu olhar sobre as

coisas já não pode ser o mesmo... Vivo um período de criatividade na escrita, na formulação de ideias, bem como na construção de respostas e/ou alternativas para os desafios profissionais e cotidianos. Se por um lado, a empreitada para a realização da pesquisa revelou-se árdua, não tenho dúvida, de que por outro lado, os aprendizados têm sido ainda maiores.

Um desses aprendizados tem sido a descoberta da precariedade, geralmente associada em um mundo tecnológico, a aspectos negativos, como algo que carrega em si elementos de grande positividade. A própria disciplina de Arte, ao ocupar posição geralmente marginal nas escolas de educação básica em alguns países como Cabo Verde e Brasil, pode constituir-se como um espaço privilegiado para o desenvolvimento de práticas subversivas, tanto no que se refere às concepções excludentes e reducionistas sobre arte, quanto com relação às próprias concepções de educação e da dinâmica escolar, muitas vezes, marcadas por traços de excessiva rigidez. Em um plano mais amplo, pode-se afirmar que por mais que ciência e tecnologia almejem um controle da natureza e da própria vida, a arte pode ajudar-nos a refletir sobre o seu caráter precário, dada a incompletude dos seres. Compreender e aceitar isso não é somente algo extremamente belo, mas também necessário diante dos grandes impasses que o paradigma do desenvolvimento, baseado na produção e consumo desenfreados, colocam para relação dos seres humanos com o planeta.

Referências bibliográficas

- ALVES, Rubem. **Livro sem fim**. Lisboa: ASA, 2004.
- ANDRÉ, Marli. **O que é um estudo de caso em Educação**. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez. 2013.
- ATKINSON, Dennis. **Pedagogy against the State**. JADE. Vol. 27, No. 3, p. 226- 240, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON; PASSERON, Jean Claude. **A Construção do Objeto**. In: *Ofício de Sociólogo*. Metodologia da Pesquisa na Sociologia. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p.45-72.
- CLARIDADE – revista de arte e letras. Mindelo, Ilha de São Vicente: Grupo Claridade, 1936-1937.
- LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. Editora Ática S.A. São Paulo. 1986.
- LOPES, Manuel. **Os Flagelados do vento leste**. 3.ed. Lisboa: Vega, 1991.
- MARQUES, Mário Osório. **Escrever é preciso: o princípio da pesquisa**. 5. ed. União: Ijuí, 2006.

MOUFFE, Chantal. **Estratégias de política radical e resistência estética**. Esquerda.net, 2014. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>. Data de acesso: 25/03/2016.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona, MA-CBA, 2007.

PAIGC. **História da Guiné e Ilhas de Cabo Verde**. Porto: Afrontamento, 1974.

PEREIRA, Daniel. **Das relações históricas Cabo Verde/ Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

PONTO & VÍRGULA. Edição Fac-similada. Coimbra. 2006

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 16. ed. Porto: B. Sousa Santos e Edições Afrontamento, 2010.

TOMÁS, António. **O fazedor de utopias: uma biografia de Amílcar Cabral**. Lisboa: Tinta de China, 2007.

Traço, forma e dimensão na obra de Vasco Prado

Gaspar Paz

Diego de Souza

UFES - Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

O objetivo desse estudo é a compreensão do traço livre, da forma e da dimensão na obra de Vasco Prado (1914-1998). Tais aspectos serão analisados a partir da contextualização histórica dos trabalhos desse importante artista brasileiro, na qual destacaremos as influências e as tendências estéticas motivadoras de sua produção. Nesse sentido, pretende-se visualizar a confluência de duas vertentes: a consciência social do artista e sua pesquisa formal. Esses recursos criativos incitam o estudo da “medida” e da “densidade” nas múltiplas leituras e questões da arte contemporânea. Dessa forma, utilizaremos como enfoque teórico as interpretações estéticas de Gerd Bornheim sobre a obra de Vasco Prado e as suas possíveis relações com a noção de “escala” e de “escultura no campo ampliado”.

Palavras-chave: Traço livre, forma, dimensão, escultura, escalas, realismo social, expressionismo.

Abstract

The aim of this study is to understand the free trace, the shape and the dimension in Vasco Prado's (1914-1998) work. We will analyze such elements from the historical context of this important Brazilian artist's work, highlighting the influences and motivating aesthetic trends of his production. In this sense, we intend to interpret the confluence of two aspects: the artist social consciousness and his formal research. These creative features encourage the study of “measure” and “density” in the multiple readings and issues of contemporary art. In this way, the aesthetic interpretations of Gerd Bornheim will be used as theoretical approach on Vasco Prado oeuvre as well as its possible relationship with the concept of “scale” and “sculpture in an expanded field”.

Keywords: Free trace, shape, size, sculpture, scales, social realism, expressionism.



A questão da “medida” (escala) e a maneira de interpretá-la é uma das preocupações das artes contemporâneas. Essa inquietação permeou os trabalhos do escultor Vasco Prado, que atuou também como gravador, ilustrador, desenhista e professor de artes. Em sua formação inicial, Vasco Prado pesquisou técnicas de escultura e estudou na Escola de Belas Artes de Porto Alegre (1940). Em 1941, construiu seu primeiro ateliê e, em seguida (1947-1948) viajou para Paris, como bolsista do governo francês, para estudar com Fernand Léger (1881-1955). Na França, frequentou o ateliê de gravura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e manteve contato e interlocução com diversos artistas e intelectuais. Em 1949, fundou o Clube da Gravura de Porto Alegre, com Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Iberê Camargo e outros. Nesse momento, as questões sociais e formais se intensificaram em sua produção. É nessa relação entre materialidade e sentido que sua expressão, moldada pelo realismo social, assume a pesquisa da linguagem plástica. A partir de 1966, dedica-se ao ensino da escultura em Ateliês e entre 1968 e 1969 viaja novamente pela Europa como artista convidado. Seu trabalho tem cada vez mais reconhecimento nacional e internacional, principalmente pelas esculturas e painéis murais instalados em espaços públicos.

Assim, sua imaginação criadora percorre o mundo das formas e o jogo do traço. A motivação para tais intentos nasce da experiência vivida, da relação com o mundo, da procura pelo “gesto intenso da vida” (PRADO, 1984, p. 9). Portanto, revela Vasco Prado, são “as experiências que comandam as exigências formais” (Idem). É com essa liberdade que o artista constrói os recursos para seu estilo criativo. Entre tais aspectos destacam-se o uso do elemento abstrato (ainda que o pano figurativo não tenha sido totalmente abandonado), a valorização da forma (sem enfeites ou ornamentos), a monumentalidade das obras (que não se definia pela quantidade ou tamanho das peças, mas pela exploração das linhas curvas, pela sensualidade do traço e pela extensão da superfície), as alusões e referências ao elemento telúrico e a tipificação, bem como as influências do expressionismo. A assimilação do expressionismo apresentava muitas facetas em nossas paragens. E no caso das artes plásticas é notável a presença de Lasar Segall. Artistas como Iberê Camargo, revelavam o importante impacto do expressionismo em suas produções. A obra de Vasco Prado, segundo críticos como Manoel Sarmiento Barata e Marc Berkowitz, se abre para um expressionismo “muito diferenciado e pessoal, com uma dicção que é fluente, harmoniosa, mas ao mesmo tempo severa e tensa” (Sarmiento, in PRADO, 1984, p. 12).

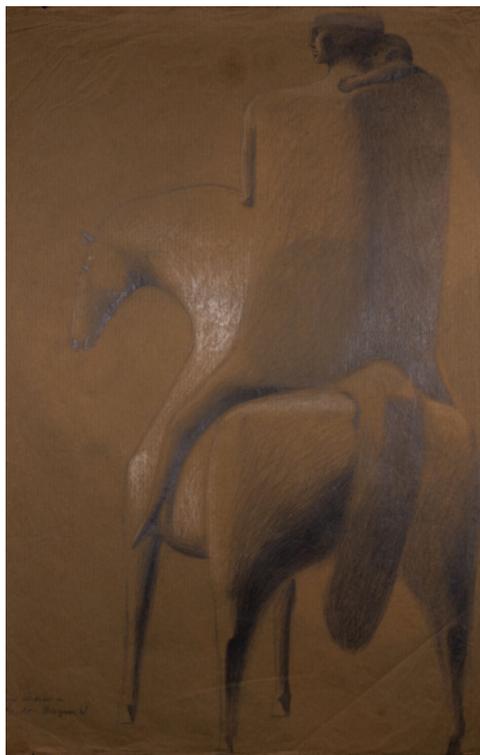
Todos esses aspectos, segundo Gerd Bornheim, caracterizam a topografia da criatividade de Vasco Prado. A atualidade do trabalho do escultor se inscreve principalmente numa reação contra valores e padrões estéticos. Esta era uma inclinação geral da época, problematizada através da expressão das vanguardas artísticas. Estava expressa no desenvolvimento e nas transformações do itinerário de diversos artistas da tradição escultórica, como Brancusi, Calder, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Bez Batti. Nem há como pensar, atualmente, a estética de um Ron Mueck, sem atentarmos para esse cenário. Vasco Prado percebia todas as nuances e rupturas que apareciam no horizonte das

artes e da política de seu tempo. Entendia, assim, a relação direta de algumas expressões artísticas com o meio atuante, com a escala e suas dimensões em relação ao corpo do espectador, a paisagem, a arquitetura, entre outros.

Nessa perspectiva, interpretamos algumas de suas obras escultóricas para entender os significantes de suas produções, tanto nas escolhas dos temas quanto das linguagens utilizadas pelo autor. Dessa forma, faremos um pequeno recorte, comentando alguns de seus trabalhos a fim de acedermos a certas especificidades de sua obra.

Em tal leitura, estão implícitas discussões teóricas importantes dentro do panorama das artes, tais como: a escultura no campo ampliado, a produção iconográfica da escala, bem como questões em torno da crítica artística e da experiência estética. Tais incursões podem ser analisadas a partir de dois vieses, flagrados por Bornheim na obra do escultor.

De um lado, a sua aguda consciência social e o seu olhar seduzido por tudo o que é humano; mas de outro, a mestria com que deixa correr o traço livre, obediente a uma necessidade interna derivada do formal. O nervo da estética de Vasco Prado situa-se precisamente neste ponto: na confluência destas duas raízes (BORNHEIM, 1998, p.143).



Sem título, Varsóvia, 1968
Desenho a lápis sobre papel Kraft,
63,3x100,3cm



Homem a cavalo, s/d
Bronze

Essas duas raízes se destacam, por exemplo, na relação entre o desenho e a escultura de Vasco Prado. Nesse sentido, percebe-se claramente que a pesquisa formal motivou a migração do traço e das ranhuras, características de seus desenhos, para suas esculturas e vice-versa. Tais características são preservadas até mesmo naquelas esculturas, cujo polimento é mais evidente. Talvez pudéssemos intuir que alguns desses desenhos são estudos para produções escultóricas.

Comparando os dois trabalhos, pode-se notar que Vasco Prado lança mão de todo um grafismo e da intensificação de ângulos e dimensões geométricas em seu desenho para criar situações escultóricas. O mesmo pode ser conferido se fizermos o caminho inverso, observando a transposição das características estéticas do material esculpido para o desenho. Nesse caso, o desenho assumiria o estatuto de uma “escultura bidimensional”. Tais incursões imprimem em seus trabalhos significantes singulares. Notamos aqui o domínio de cada uma dessas formas de expressão através do estilo peculiar do autor, que modela seus materiais produzindo uma espécie de economia da forma. Aliás, essa simplicidade se congrega com a versatilidade no uso de diversos materiais, tais como: a terracota, o mármore, o alumínio, o bronze, entre outros. Nos anos 1980, Vasco Prado diz a Manoel Sarmiento Barata que “na linguagem da escultura, só há substantivo”. São os próprios posicionamentos do autor relativos à linguagem plástica que passam a transparecer. Para Barata, o uso substantivo da linguagem, neste caso, revelava suas restrições “com o adjetivo, o acréscimo, a aderência retórica” (Manoel Barata in PRADO, 1984, p. 12). Ou seja, o magma de sua escultura se apresenta despido de ornamentos, mas como bem ressaltou Bornheim, com um interessante “componente sensual”. Essa sensualidade é expressa pelas linhas curvas e pelas formas arredondadas, indicando na obra de Prado o “comércio com o elemento abstrato” (BORNHEIM, 1998, p.151). Além disso, a simplificação da forma se reveste de elementos telúricos e de pressupostos do realismo social assumidos pelo artista. Para Bornheim, esse realismo social “significa, precipuamente, que a obra de nosso artista é essencialmente figurativa” (Idem, p, 149). Contudo, o filósofo adverte que “tudo depende, então, de bem interpretar os limites desse figurativismo, ou o seu alcance” (Idem, p, 149). São justamente as inquietações entre o formalismo e as posições sócio-políticas do autor, que ganham relevo. No fundo, sua proposta tinha como pedra de toque o interesse pelo mundo humano, pela natureza, pelas causas sociais. São esses temas que incitam a vigorosa participação política de Vasco Prado, como ressaltam os escritores Jorge Amado, seu camarada do Partido Comunista, e Érico Veríssimo.

Essas posições e responsabilidades políticas movimentam sua produção na medida em que passam a falar direta e indiretamente como o meio, mediante, por exemplo, algumas escolhas de pedestais não tradicionais para esculturas, ou até mesmo com a definição de temas recorrentes. A mulher, o cavalo, o homem e seus anti-heróis estarão presentes ao longo de todo esse percurso. Cabe ressaltar que essas escolhas levaram em conta a influência do nihilismo expressionista e sua reação contra paradigmas da tradição artística. Essas preocupações situaram a relação da obra com o ambiente, principalmen-

te nos trabalhos expostos em espaços públicos. Em alguns casos, como o de “Pomona”, a intersecção entre os elos formais e sociais se intensificam.



Pomona, escultura em Arenito Rosa, 1950.
Local: Parque do Balneário Oswaldo Cruz.
Vasco Prado

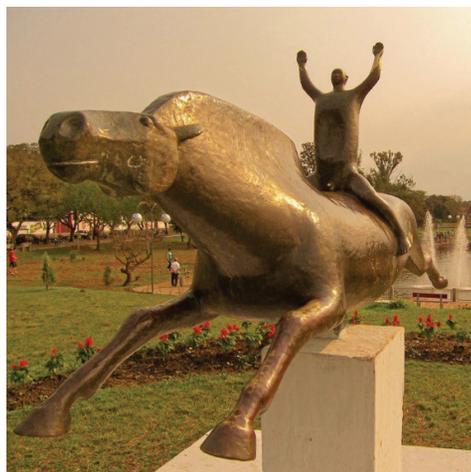
Em “Pomona”, Vasco Prado traz à tona o que poderíamos chamar de escala-corpo, ou seja, a pesquisa das dimensões e do livre jogo da forma aliada a incursão sociocultural por uma aldeia indígena, onde o artista teve contato com uma jovem da tribo Kaingang. É daí que brota o trabalho com esse bloco único de pedra arenito rosa, instalando no parque do Balneário Oswaldo Cruz, na cidade de Iraí, Rio Grande do Sul. “Pomona”, segundo a mitologia romana, é a Deusa das frutas e dos jardins. Para Prado, a jovem indígena representava justamente o signo da vitalidade da terra. Tudo está em jogo na trama estética de Prado: o material (granito avermelhado, que remete aos rituais corporais indígenas) é moldado para repousar sobre um espelho d’água. É toda uma reconstituição do espaço, das circunstâncias e dos significantes que projetam na obra a aldeia, a índia, a deusa, a mulher, a pele vermelha, a força, a pedra, o lago, a água. A confluência e o arranjo de tais elementos é semelhante àquela problematizada por Didi-Huberman quando se refere à obra do escultor Giuseppe Penone: “Enunciar esta questão equivale a tocar com o dedo a diferença entre uma escultura que fabrica objetos no espaço – objetos de espaço, poderíamos dizer – e uma escultura que transforma os objetos em sutis atos do lugar, em ter-lugares” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.45).

É justamente essa abertura das significações do espaço que notamos na Pomona de Prado. A composição dos elementos imagéticos (a partir da costura social e formal), redefinem pelo traço, os atos do lugar. Está dado aí um dos grandes temas do artista: a força da mulher em toda sua potência poética.

Outro tema recorrente na obra de Vasco são seus anti-heróis, tais como as esculturas “Negrinho do Pastoreio” e o “Tiradentes”, ambas pensadas para o espaço público. Nessa perspectiva, essas obras retomam com veemência a raiz do realismo social, visto que são produções que incitam a reflexão política. Em tais ações o escultor trabalha com uma espécie de universal negativo, recusando assim as estéticas miméticas que se constituíam pelos universais concretos (os reis, o cristo, a norma, a deusa justiça, entre outros).



Negrinho do Pastoreio. Bronze, 1943.
São Francisco de Paula, RS.



Negrinho do Pastoreio triunfante. Bronze, 1968
Alegrete, RS.

Nessa temática percebe-se como o autor pretendia que suas obras falassem ao espectador. Em seu primeiro Negrinho do Pastoreio, de 1943, nos deparamos com o martírio da lenda, no qual o personagem aparece sentado sobre as próprias pernas e preso a um formigueiro. Resta-lhe apenas a dor, o sofrimento. Destituído da dignidade, qual seria a sua sina? A morte, a agonia? Na escultura de 1943 ainda se preserva a admiração por Rodin e o legado de suas expressões. Nessas esculturas, a maestria de Prado é flagrante, sobretudo se pensarmos na maneira com que dispõe as escalas iconográficas do corpo. O artista redimensiona o imaginário lendário e regional do Sul com o intuito de desalienar o espectador. No Negrinho do Pastoreio de 1968, mostra-nos um jovem a cavalgar, livre e de braços erguidos como que a desbravar horizontes. De fato, esta obra não é estática e fala de prosseguimentos. É nesse sentido que Bornheim chama atenção ao fato do Negrinho do Pastoreio ser uma espécie de universal, já que

[...] ele sintetiza paradigmaticamente as consequências da escravidão. A alienação nem está tanto na marginalidade do Negrinho, e sim naqueles que acendem velas a seus pés. Um universal, sim, mas com um adendo em tudo revelador: ele é um universal negativo, ou

o avesso do universal, e, por isso mesmo, figura fortemente politizadora (BORNHEIM, 1998, p.151).

Para Bornheim, a importância do trabalho de Vasco Prado se revela no enlace de todos esses modos de expressão. A valorização da produção e do estilo desse autor é de extrema importância para o estudo e a compreensão do desenvolvimento das artes plásticas e visuais no Brasil.

Referências bibliográficas

BORNHEIM, Gerd. “Vasco Prado: as dimensões de sua escultura”. Em **Páginas de Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. “Bez Batti”. Em **Bez Batti: escultura em basalto**. São Paulo: Prêmio, 1994.

_____. “**A pintura que é pintura**”. Texto de apresentação para o catálogo da exposição *Glenio Bianchetti 50 anos de arte* realizada em agosto de 1999 no Palácio do Itamaraty em Brasília.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

KLINTOWITZ, Jacob. **Vasco Prado: gravador, desenhista, escultor: ele aprende as coisas que seu coração dita**. Skultura, São Paulo, 1984.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Gávea, Rio de Janeiro, v.1, p. 87-93, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MUECK, Ron. **Catálogo da exposição no MAM (Rio de Janeiro)**. Textos de Justin Paton e Robert Storr. Brasília: Ministério da Cultura/ Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Fundación Proa, 2014.

PAZ, Gaspar. **Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim**. Tese de doutorado em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

PRADO, Vasco. **Vasco Prado**. Porto Alegre: Galeria Tina Presser, 1983.

_____. **Vasco Prado (catálogo)**. Museu de Arte do Rio Grande do Sul; São

Paulo: Companhia Iochpe de participações, 1984. (Reproduções de esculturas, desenhos e gravuras, biografia do autor, lista de exposições e prêmios. Textos de Marc Berkowitz e Manoel Sarmiento Barata e depoimentos de Erico Veríssimo, Jorge Amado e outros).

_____. **Vasco Prado. Entre-falas: artista.** Os depoimentos prestados pelo artista a Evelyn Berg Iochpe, então diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Acessível em http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_vasco.php.

José de Barros: a vida, a arte, o estilo, a transgressão

Joana D'Arc de Sousa Lima

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Neste artigo procuro apresentar a trajetória do artista José de Barros nascido na cidade de Recife em Pernambuco nordeste do Brasil em 1943 e falecido, na mesma cidade, em 1994 do século vinte. Sua incursão no campo das artes se deu, sobretudo, em meados dos anos 1970 à década de 1990 marcando sua inserção no meio artístico via participação em exposições, sendo assunto da escrita crítica de arte na imprensa, se vinculando a algumas instituições formativas em arte e via relações de amizade e trabalho com artistas já consagrados. Nesse artigo defendo a idéia que o contexto cultural, político e social dos anos 1970, o grupo de amigos com o qual compartilha ideias, práticas e modos de fazer, sentimentos e visões de mundo o conduziu a posturas - no campo das artes e da vida - próximas do que ficou rotulado por desbunde e experimentalismo. De outra parte, enfatizo sua importância, como professor de artes plásticas no âmbito da formação “do artista e ou docência em arte”.

Palavras Chaves: História da Arte Brasileira; Ensino da Arte; José de Barros; Trajetória; Experimentalismo; Desbunde; Pernambuco.

Abstract

The purpose of this article is to present the life trajectory of the artist José de Barros born in the city of Recife, Pernambuco, in 1943 and died in 1994 in the same city. His immersion into the arts happened especially from the 70's until the 90's participating in expositions, receiving critics on the press, joining some art formation institutions and via his friend and collaborations with consecrated artists. I defend the idea that the cultural, political and social context of the 70's, his group of friends with whom he shared his ideas, led him to specific postures - in his personal and professional life - corresponding to what was named *desbunde* and experimentalism. On the other hand, I emphasize his importance as an art teacher in the formation of the artist or the art teachers.

Keywords: Brazilian Art History; Teaching of Arts; Jose de Barros; Life Trajectory; Experimentalism; Desbunde; Pernambuco.



cidade do Recife e desejam ser artistas, na década de 1980, José de Barros foi uma referência importante como o “artista-professor”, que se arrojava em experiências inusitadas com materiais diversos, nada usuais na época, sobretudo naquele espaço acadêmico regido por regras. Nos espaços de formação em que José de Barros era o professor, para além de uma sólida formação e aprendizado de técnicas da pintura, do desenho e da gravura em metal, que ele era exemplar, seus alunos eram convocados para pensar sobre qual o lugar da arte nisso tudo. E muitos descobriram que a arte tem um lugar central nessa história. A arte é o lugar, por excelência, em que se exerce a força de criação.

A mistura de linguagens, suportes e fazeres que o ateliê de José de Barros oferecia criava um ambiente de muitas trocas e muita liberdade criativa. Ouvir música experimental e MPB, pintar, fazer gravura, falar de arte e concretizar proposições plásticas, extrapolando as superfícies e os limites preestabelecidos, fazia parte da vivência que ele propunha a seus alunos no curso de educação artística da Universidade Federal de Pernambuco e amigos – um laboratório de experimentações que, muitas vezes, se estendia ao ateliê pessoal do artista. Os laços afetivos se intensificavam, e as trocas transbordavam as margens do lugar, das linguagens, dos saberes e da própria arte.

Para entender parte dessa experiência formativa no campo das artes plásticas que acontecia entre a instituição formal – curso de licenciatura em educação artística da UFPE – e a informal, que extrapolava o território da universidade e transbordava para o seu ateliê em Casa Forte, bairro localizado na região norte da cidade do Recife, me parece importante revisitar a trajetória do artista e recuperar práticas “pedagógicas” e modos e maneiras de ensinar no âmbito das artes plásticas realizadas pelo artista. Algo como uma pedagogia “zedebarriana” nomeada assim sua prática pedagógica pelo artista Maurício Castro em entrevista à autora.

Trajectoria / Percurso

Você precisa aprender inglês. Precisa aprender o que eu sei. E o que eu não sei mais. E o que eu não sei mais. Não sei comigo vai tudo azul. Contigo vai tudo em paz. Vivemos na melhor cidade. Da América do Sul, da América do Sul. Você precisa, você precisa, você precisa. Não sei, leia na minha camisa. Baby, baby, I love you. Baby, baby, I love you. (Gal Costa)

José de Barros de Andrade Dias nasceu na cidade do Recife, em 1943. Foi desenhista, pintor, gravador e professor de artes da Universidade Federal de Pernambuco no curso de educação artística – atualmente funciona o curso de Licenciatura em Artes Visuais/UFPE. Coordenou, no período em que atuou como docente dessa instituição de ensino, o Ateliê de Gravura em Metal e um Ateliê de Pintura. Revelou-se interessado

João de Deus de Oliveira Dias era professor universitário com carreira na gestão administrativa da universidade, talvez essa trajetória profissional lhe possibilitasse ter um olhar diferenciado em relação ao potencial “criativo para as artes”, que manifestava desde a infância de José de Barros. Esse capital cultural – herança dos grupos intelectuais, dentre eles professores, artistas, intelectuais de maneira geral – que a família valoriza e parece querer validar e manter apostando no dom e na formação do filho.

José de Barros estudou pintura na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Pernambuco (1966-1967). Nos anos de 1965 a 1967, frequentou o Atelier de Pintura e Restauração da Galeria Retiro, na cidade do Recife. Entre 1968 a 1969, viajou para França, morou na cidade de Paris com o objetivo de cursar, segundo registro em carta remetida por seu pai datada 13 de janeiro de 1969 “aulas de História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade³”. Não obstante, encontramos em seu acervo pessoal um diploma que comprova que José de Barros estudou pintura no Departamento de Artes Plásticas do *Centre Universitaire Experimental de Vincennes*⁴. Temos poucas referências sobre esse período que o artista passou fora do país. Também não sabemos os motivos de seu retorno, mas nas correspondências enviadas para a família José de Barros menciona “uma falta” da família e das relações familiares.

A saudade, fortemente presente e manifestada em suas cartas, somada à dificuldade em falta de trabalho. Nesse momento realizou pequenos “trabalhos” para manter-se na França, como mostra alguns dos registros fotográficos de seu álbum pessoal e verificável em cartas que enviava para a família. Em cartas comenta que pintava alguns tecidos, a seda, e vendia partes como lenço para alguns brasileiros e franceses, também procurou trabalho como “guia” em visita de grupos de brasileiros em Paris, mas não obteve sucesso nesse campo. A fotografia abaixo mostra um dos trabalhos que realizou na França, não sei exatamente se em Paris e ou na cidade de *Vincennes* fantasiado de índio.

Em 1970, de volta ao Recife, vai morar na cidade do Rio de Janeiro juntamente com o amigo de juventude Frederico da Luz Guerreiro. Nessa breve passagem pela cidade do Rio de Janeiro, ambos respiraram os novos ares e tiveram contato com os artistas

artista estabelece com a família, seu universo cultural, seus anseios e projetos de vida. Obviamente que esses relatos narrativos são também uma construção de si, dada em um momento específico e que conscientes ou não ficariam para a posteridade. Em especial as cartas foram modificadas na sua forma de escrita e no seu significado. Segundo relato da família essas cartas foram datilografadas e organizadas pelo pai do artista. Em uma das cartas datada de 06 de Janeiro de 1969 que Zé de Barros envia à família (não tem remetente), comenta, “O que não gostei foi das minhas cartas que papai mandou, porque não são autênticas... Sei, muito bem, que a intenção foi ótima, mas é que o meu estilo ou desestilo é outro. Depois a correção, apareceu até parágrafo começando por “Outrossim” e uma declaração minha em que encontro ‘pletóricos’. Eu jamais diria uma palavra feia como essa... Outra coisa, no papel eu sou muito mais descontraído e se a coisa muda já não vou ter esse consolo. Em todo caso, gostaria que o meu pai querido e a minha mãezinha guardassem as minhas cartas originais, para quando eu voltar as poder reler.”

3 Carta José Dias para José de Barros. *Dossier* de José de Barros, v. 2 (1969), 13/01/1969, datilografada, s/p. Acervo particular da Família Dias.

4 *Carte D’étudiant, Centre Universitaire Expérimental de Vincennes*, 1969-1970. Documento do Acervo particular da Família Dias.

Escolinha... Primeiro me impressionou muito sua presença, depois fiz amizade com ele, por meio de Teresa (Carmem) e vi muitas vezes ele trabalhando (Gil Vicente, relato à autora).

Também coordenou o Ateliê de Pintura do Setor de Artes Plásticas da UFPB (1971). No ano de 1972, participou do Atelier de Gravura em Metal da Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro. Nessa mesma cidade, lecionou gravura em metal no Núcleo de Atividades Criativas (NAC).

Outra passagem importante dentro de sua trajetória como artista foi sua participação na Oficina Guaianases de Gravura (1978), onde, entre outras experimentações tem-se a produção da série **Impressões Amazônicas**, após pesquisa realizada no estado do Amazonas, (1978). No final dos anos 1980, José de Barros com um grupo de artistas integra o coletivo Ateliê Coletivo (de Olinda). Segundo relato de José Cláudio,

(...) tudo começou com Samico e Baccaro, depois veio Luciano Pinheiro, Eduardo Araújo, Guita Charifker, aí chegou José Cláudio. Não sei se José de Barros veio desde o início. Mas tanto faz porque foi tudo na mesma época. Parece que antes se reuniam na casa de Guita; lembro – me de Gil Vicente lá e outros, Maurício Arraes, José Barbosa (relato à autora).

O coletivo se reunia em Olinda, em uma das casas de propriedade de Giuseppe Baccaro na Rua de São Bento. Apropriar-se do nome “Ateliê Coletivo” certamente traz, à luz daqueles dias, as memórias do primeiro Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1952-1957). Segundo o livro *Memória do Atelier Coletivo*, entre seus integrantes, destacam-se: Abelardo da Hora, Anchises Azevedo, Armando Lacerda, Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto, Bernardo Dimenstein, Celina Lima Verde, Corbiniano Lins, Genilson Soares, Gilvan Samico, Guita Charifker, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, José Cláudio, José Teixeira, Ladjane Bandeira, Maria de Jesus Costa, Nelbe Rios, Reynaldo Fonseca, Wellington Virgolino e Wilton de Souza. É possível levantar a hipótese que poderia haver nessa apropriação uma homenagem ao primeiro coletivo; também é possível reconhecer alguns artistas que atuaram nas duas organizações, e, por último, arriscar que poderia haver similitudes entre os ideais, práticas e maneiras de se fazer arte e seu entendimento em ambas as organizações.

Também José de Barros participou, juntamente com esse grupo, de “saídas” para pintar a paisagem dos arredores nesses anos. Atividade que provocava uma sociabilidade entre os artistas de sua geração e o olhar curioso dos novos e dos espectadores. Uma atividade que lembra muito as atividades dos artistas franceses do início do século XX em visita à paisagem tanto urbana quanto bucólica na tentativa de apreensão do real, tornando-o representação da pintura ou também como atitude de repúdio ao processo de industrialização e urbanização acelerada daqueles anos na França, marcando as atividades de grupos de artistas que buscavam o reencantamento do mundo e o retorno ao

ambiente rural e primitivo.

Desde a década de 1960, participa de exposições individuais e coletivas em salões de arte, galerias e instituições particulares e públicas. Destaca-se Galeria de Arte do Teatro Popular do Nordeste, Recife (1966); XXV Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, Recife (1966) e no mesmo ano a I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador; A Gravura e o Desenho, Abelardo Rodrigues Galeria de Arte, Recife (1977); Guaianases I, Abelardo Rodrigues Galeria de Arte, Recife (1978); Guaianases II, Museu Guido Viaro, Curitiba, (1979) e no mesmo ano: Guaianases III: Gravura Brasileira, Rio de Janeiro e II Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro; Coletiva de Janeiro – MAC/Olinda (1980); Impressões Amazônicas de José de Barros, Futuro 25 Artes Plásticas Ltda e Exposições de Desenhos, Centro de Artes e Comunicação (1980). Entre outras.

A pedagogia *Zedebarriana*

Na cartografia das artes visuais dos anos 1980 muitos espaços de formação, produção e exibição das artes visuais foram marcantes para **formar e inserir uma nova geração de artistas** (a chamada *Geração 80* do Recife) no campo das artes visuais. Lugares, espaços, eventos e grupos aquecem o debate e o circuito artístico da década, por exemplo: Oficina Guaianases (1974, 1979-1995), Núcleo de Iputinga (1980), Exposição Internacional de Arte em Outdoor/Art-door (1981/82), Movimento de Arte Tátil (1982), Movimento de Arte e Cultura do Nordeste (1983), Grupo Aloísio Magalhães de Arte e Ofícios (s/d), Grupo Astrobelo (1982), Ateliê do Poço da Panela (Cavani), Ateliê Aurora (Luciano Pinheiro e Cavani, 1987), Ateliê e curso de extensão de José de Barros (1980), Carasparanambuco (1986), Formiga Sabe que Roça Come (1989), Ateliê Coletivo de Olinda (1989), Quarta Zona de Arte (1987/1990), Curso de educação artística e arquitetura na Universidade Federal de Pernambuco entre outros agenciamentos propositivos e ativos.

A geração mais jovem circulava em alguns centros de formação oficializados e não oficializados pelo poder público. Alguns desses lugares se destacam pela sua força formativa e aparece nas narrativas das memórias dos mais artistas jovens, exemplos, a Oficina Guaianases de Gravura, **o Ateliê do artista José de Barros e o curso de extensão oferecido por ele na UFPE.**

A UFPE oferecia o curso de Licenciatura Curta em Educação Artística, formando professores polivalentes para o ensino de artes nas escolas (teatro, música, dança e plásticas), ainda com uma estrutura curricular muito conservadora e com um corpo docente formado majoritariamente por professores oriundos da Escola de Belas Artes, criada em 1932. José de Barros era fruto dessa formação. E conviveu intensamente com artistas de sua geração como Luciano Pinheiro, Guita Charifker, Maria Carmem, Humberto Mag-

no, Jairo Arcoverde, Bete Gattys, Rodolfo Mesquita, Montez Magno, Mauricio Arraes e Gil Vicente, ambos mais jovens, entre outros.

Formavam um grupo de amigos que compartilhavam amizade, afinidades nos fazeres e linguagens artísticas: todos eram pintores, experimentavam a gravura, tinham o desenho como maneira de expressão e prática recorrente na manufatura que antecedia o trabalho final. Compartilhavam ideias e ideais da juventude: encaminhavam-se para a profissionalização no campo artístico, por meio da manutenção de vínculos institucionais em organizações formais do campo – José de Barros vincula-se a Universidade como docente em artes; também pela organização de grupos de trabalhos coletivos, como aponta Luciano Pinheiro em entrevista, *Numa época que as pessoas também gostavam de se juntar para trabalhar. Era uma coisa muito comum na nossa época, o agrupamento de artistas*, (Pinheiro, relato à autora), a exemplo da Oficina Guaianases de Gravura,

Em 1978 foi fundado a procura dos artistas, dada a procura dos artistas que ouviam falar que havia um grupo de artistas fazendo gravura. (...) Mais ou menos nos anos 1980, paralelamente ao que aconteceu na Guainases, a esse movimento de gravura, alguns artistas começaram também a se unir em ateliers, a gente tinha essa prática. Assim, eu, dois, três artistas íamos nos reunir no atelier de Guita (Charifker) trabalhar, que ficava na Saldanha Marinho. Depois, às vezes vinham no meu atelier trabalhar. José de Barros tinha um ateliê que ficava em casa Forte, hoje é uma igreja enorme... No final dos 1980, mais ou menos... a gente falou, 'Porque a gente não funda um ateliê, em homenagem ao ateliê coletivo de Abelardo da Hora?

O artista morreu no Recife, em 1994, ano em que foi homenageado, por meio de uma exposição de litografias, *Impressões Amazônicas*, na Galeria Vicente do Rego Monteiro, Fundação Joaquim Nabuco.

O professor José de Barros, que se destacava no corpo docente do Departamento de Educação Artística por sua irreverência estética e experimental, proporcionou um espaço de liberdade criativa que se opunha à tradição acadêmica ainda muito presente na época. Segundo conta o professor adjunto da mesma instituição, Sebastião Pedrosa, então recém-chegado à UFPE:

[...] na universidade, eu o sentia um tanto marginalizado. Havia um Queralt [também professor do programa], que vinha de uma pintura muito séria, de cavalete construído, medido, pensado, corrigido, e mais outros professores: Milton Santos, Aurora, Arlinda também, enfim, estava todo esse pessoal da Escola de Belas Artes. Portanto, Zé de Barros era aquele que era mais marginal. Ele rompia com as coisas. Sua atitude no trabalho era de uma certa irreverência; por

exemplo, pintar a tela no chão, despejar a tinta, mexer, fazer quase um corpo ritualista – ele tinha esse tipo, que era muito intuitivo [...]. Então, eu sentia que as pessoas viam aquilo como uma marginalização: “Ele está inventando, é um experimentalista, e só”. Eu sentia isso nas entrelinhas (Pedrosa, relato à autora, 2004).

Esse relato mostra as relações sociais dentro do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPE: aqueles que veem José de Barros como um marginal (“experimentalista, e só”). Mas e o artista? Nessa perspectiva, adjetivos como “inventor” e “experimentalista” passam a sugerir uma negatividade em relação ao trabalho e à postura do artista no âmbito da instituição. Ao mesmo tempo, Sebastião Pedrosa dá sua visão do artista (“Ele rompia com as coisas. Sua atitude no trabalho era de uma certa irreverência [...] era muito intuitivo”), rejeitando a pecha que incidia contra o colega. Além de acenar para uma prática educativa mais livre das regras impostas pelo fazer artístico tradicional. Segundo Pedrosa, mesmo sublinhando o rigor formal que Zé de Barros tinha e que prezava em sua prática como professor, realça que havia na sua maneira de ensinar artes aos alunos uma intuição que facilitava a relação entre o ensinar e o aprender. Pedrosa considera que não havia um método que Zé de Barros seguia, mas antes, sua intuição que possibilitava um fazer/aprender rico e libertador para a experimentação artística em muitas direções.

O relato de memória da restauradora Pérside Omena explora a relação de troca e amizade que José de Barros estabelecia com seus alunos. Comenta que conheceu o Barros na Escolinha de Arte do Recife por intermédio da artista Teresa Carmem que atuava com conservação de obras de arte e ministrava cursos sobre gravura e conservação. Dessa convivência com José de Barros na Escolinha do Recife, Pérside o reencontra na Universidade Federal de Pernambuco. Era seu primeiro ano como aluna do curso regular de educação artística e logo se tornou uma espécie de “assistente” de José de Barros ajudando-o em pequenas tarefas e sendo reconhecida pelos demais discentes do curso como interlocutora entre eles e o professor, salienta, *pela amizade que eu tinha logo as pessoas quando queriam alguma coisa, falavam: ‘Pérside cadê a chave do armário? Fala com Zé de Barros isso, fala aquilo... Então, era aquela amizade que eu tinha... a gente saía junto e logo ele começou a dirigir no carrinho dele... eu estava junto lá com ele... Dirigia mal que só* (risos). (Pérside Omena, relato à autora, 2016).

O depoimento de Omena nos apresenta um dos vieses que retratam o tipo de relação que José de Barros construía em seu exercício como professor no curso de Licenciatura em Educação Artística. Dito de outra maneira, entre o professor e o aluno, Barros estendia uma ponte que os ligava pelos laços afetivos, por meio das atividades didáticas do cotidiano e pelos fazeres artísticos e proximidades entre esses. A amizade aparece como a potência de sua pedagogia, era por meio dela que as relações de ensino aprendido se constituíam, o desejo se afluava e a disponibilidade em permanecer no

curso ou de ser e assumir-se como artista se consolidava.

Para a geração de jovens artistas, ou de alunos do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPE, José de Barros foi uma referência pedagógica importante. Citado nas entrevistas como o “artista-professor”, que se arrojava em experiências inusitadas com materiais diversos, nada usuais na época, sobretudo num espaço acadêmico tradicional como era então aquele. Importante relato da arte/educadora Dora Arouxa, à época uma jovem iniciante no curso, ilumina o aspecto da amizade entre professor e aluno/a proposto por Barros e revela-se como o traço fundamental de sua pedagogia - o afeto e a liberdade de experimentação e o respeito pelo percurso e saberes individuais:

Conheci o artista e professor Zé de Barros, no meu primeiro período de faculdade quando cursava Licenciatura em Educação Artística na UFPE, no início dos anos 1980. Naquele momento eu estava vivendo o deslumbramento de estar no CAC estudando arte, quando entrei no Atelier Livre de Pintura, que era ministrado por ele. A **empatia** foi assim imediata, e se estabeleceu entre nós uma amizade, pois ele era uma pessoa muito acessível e era muito fácil gostar de Zé, como todos o chamavam. Naquela época eu queria fazer pintura, pois era para mim uma prioridade, e foi assim que Zé foi iluminando o caminho que eu percorria no início daqueles tempos. Como aluna eu queria saber tudo, tirar todas as dúvidas, e, ele em sua sabedoria ia desvendando os mistérios e segredos das tintas aos poucos. Uma característica dele era não **desprezar aquilo que o aluno já trazia (ou seja, o desenho, o estilo) ele sempre respeitava a vontade do aluno, o que o aluno queria fazer. Ele acatava o desenho e a poética do aluno. Na sua didática, ele rompia com os paradigmas e dogmas acadêmicos (embora tivesse formação acadêmica) e passava para nós alunos as concepções modernistas. Mostrava sempre ao aluno as possibilidades técnicas, percursos e novas experiências. Zé acompanhava a produção de cada aluno, e dava o encaminhamento dele, dizia o que pensava sugeria mudanças, nós como alunos podíamos acatar ou não, ele dava liberdade de escolha não impunha nada.** Mas não deixava de dar a opinião dele. O melhor era que, além disso, Zé nos incentivava à pesquisa e a experimentação, um avanço para a época, porque no curso na Universidade, havia uma ênfase nas pinturas acadêmicas com temas restritos a naturezas mortas e o desenho de modelo vivo, sem flexibilizar nada. No atelier com Zé, a pesquisa de materiais, as técnicas e mudanças de suportes foi fundamental para minha formação. Pintávamos nos mais variados suportes: plástico, papelão, tecidos e fazíamos papel artesanal. Nossas aulas também ultrapassavam as paredes do atelier do CAC, **ele organizava passeios artísticos em outros espaços, e assim fomos para o Sítio da Trindade, Praça da Jaqueira, Olin-**

da, Museu do Estado. Onde fazíamos desenhos de observação das paisagens de cada espaço. Também incentivava os alunos a frequentarem exposições e mostras nas galerias da cidade. Lembrando que a cena artística em Recife nos anos 1980 era efervescente, se pintava e se produzia muito, e também havia muitos salões de arte, o do Museu do Estado, o Salão dos Novos, entre outros. Também falávamos de arte, discutíamos o que estava sendo produzido por outros artistas. **Ao final de cada semestre sempre havia exposição dos trabalhos no próprio CAC ou em outros espaços, inclusive no Museu do Estado, também levamos a “Exposição do Padrão à Criação”, para a Escola de Belas Artes na Bahia durante uma SBPC, eu, entre outros alunos e Zé que sempre participava de tudo.** (Dora Aroucha, relato à autora, 2016, grifo nosso).

Esse olhar retrospectivo da arte educadora Aroucha é bastante elucidativo porque localiza com precisão algumas das estratégias pedagógicas que José de Barros propôs durante o período em que ela estava vinculada ao curso. Entre outros aspectos Dora realça em seu depoimento o respeito que Barros tinha em relação ao saberes, aptidões, desejos e opiniões que cada um dos alunos carregava em sua história de vida. Esse respeito possibilitava a minha opinião um fortalecimento da autonomia do aprendiz e a estruturação de seu percurso poético, pois, segundo o relato, o professor não deixava de dar sua opinião e os orientava em relação às técnicas e materiais, *ele dava liberdade de escolha não impunha nada. Mas não deixava de dar a opinião dele.*

Também comenta que em sua didática, José de Barros *rompia com os paradigmas e dogmas acadêmicos (embora tivesse formação acadêmica) e passava para nós alunos as concepções modernistas* (idem), esse breve fragmento alude certamente ao fato que Barros desprezava as maneiras de ensinar a arte por meio das regras e dos tratados que regiam o ensino da arte na Escola de Belas Artes. Embora tenha sido aluno da Escola, o artista primava pelo rigor formal – saber fazer – mas ensinava que a arte era um exercício de liberdade, de experimentação e de envolvimento entre a vida e a expressão poética do que se vive e sente. Nesse sentido, era visto por seus alunos como uma ilha “modernista” em meio a um mar de posturas e posições acadêmicas. O incentivo a pesquisa e aos experimentos era uma marca desse posicionamento novo, lido como modernista no âmbito da universidade que mantinha ênfase, segundo Aroucha *nas pinturas acadêmicas com temas restritos a naturezas mortas e o desenho de modelo vivo, sem flexibilizar nada* (ibidem).

Marcante ainda no relato supracitado é a incorporação em suas aulas de visitas a demais instituições e museus de arte fortalecendo, em minha opinião, o trabalho de formação do olhar e ampliação do universo cultural dos alunos. No depoimento de Aroucha fica explícito que a intenção do professor José de Barros com o programa de visitas era para a produção de desenhos de observação das paisagens de cada espaço. Esse últi-

mo aspecto parece ser o que motivava o professor Zé de Barros a organizar essas saídas de campo. Como já comentado em outra parte desse artigo, em sua trajetória artística Barros participava com outros artistas de atividades de saídas ao campo para pintar e registrar a paisagem local. Um exercício que marcou a formação dos pintores, ou melhor, de parte dos pintores pernambucanos. Não obstante, comenta Aroucha, ocorria também conversas sobre arte, de maneira geral, e sobre o que se produzia por outros artistas, além do incentivo, por parte de Barros, para que seus alunos frequentassem exposições e mostras nas galerias da cidade, *lembrando que a cena artística em Recife nos anos 1980 era efervescente, se pintava e se produzia muito, e também havia muitos salões de arte, o do Museu do Estado, o Salão dos Novos, entre outros.*

Ao término do período letivo – semestre -, Barros organizava uma mostra expositiva para que os trabalhos realizados nesse tempo fossem exibidos ao público no próprio Centro de Artes e Comunicação – CAC, ou em outros espaços como, supracitado por Dora Aroucha. No horizonte maior de sua abrangência esse tipo de proposição dentro do trabalho pedagógico do professor é extremamente importante, porque além de dar visibilidade ao processo educativo coordenado pelo docente, também revela a valorização e o cuidado que o docente tem em relação ao processo e percurso de aprendizagem do grupo em questão. Também a proposição de expor os trabalhos acaba por ser uma atividade laboratorial de aprendizagem no que diz respeito à formação do olhar curatorial (seleção e escolha do que vai ser mostrado e como vai ser mostrado), ao aprender a fazer uma exposição – montagem, difusão e divulgação da mostra. Todas as etapas da realização da exposição, vivenciada pelo grupo de alunos, termina por se transformar em um lócus de saber fazer praticado por esses e no horizonte maior vir a se transformar numa experiência de trabalho no sistema das artes. Dora Aroucha comenta que uma das exposições organizadas, a saber, *“Exposição do Padrão à Criação”*, que grosso modo tratou-se de mostrar trabalhos que pictóricos que foram feitos sobrepostos a tecidos que já possuíam estampas gráficas padronizadas pela indústria de tecidos. Esse exercício artístico de apropriação do suporte e sobreposição de camadas pictóricas em grandes extensões foi levado para a Escola de Belas Artes na Bahia durante uma edição do Encontro da Sociedade Brasileira Progresso da Ciência, marcando a experiência de formação de Dora e dos demais alunos que participaram desse evento.

Dito isso, o que tratamos aqui deve ser visto como uma densa experiência formativa no campo da arte educação para a formação de artistas, artistas educadores, arte educadores, gestores culturais e de museus, conservadores e restauradores, designs entre outros fazeres e profissionais que estão hoje no meio artístico, nas escolas e universidades, em museus e instituições de cultura e que passaram pela Universidade e conviveram com o professor José de Barros. Do ponto de vista formal José de Barros foi um professor que zelava pela afetividade e amizade, sem isso a relação ensino aprendizagem não se efetivava. O respeito aos saberes que acompanhavam seus alunos, seus desejos e querer e a liberdade de escolha de cada um deles, segundo os depoimentos aqui cedidos e trabalhados, era conservador. Como orientador do grupo, José de Barros é lembrado por seus

alunos como uma referência de exímio conhecedor de pintura e gravura e extremamente rigoroso com as técnicas e maneiras de fazer, não se omitindo a orientar e comentar os trabalhos de seus alunos. Além das aulas presenciais realizadas no CAC, Barros propunha aulas de campo, visitas a demais exposições, diálogos sobre a produção contemporânea entre outras maneiras de ampliação do universo artístico e cultural dos alunos.

O diferencial também estava em que José de Barros oferecia um curso de extensão aberto a todos os interessados, inclusive os que não eram do meio acadêmico, o que possibilitou a muitos jovens artistas frequentarem suas aulas sem ser alunos da instituição. Entre eles, seguramente estiveram Alexandre Nóbrega, Aurélio Velho, Dantas Suassuna, Flávio Emanuel, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Marcelo Silveira, Maurício Castro, Maurício Silva, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pérside Omena, Rinaldo Silva, Renato Vale e Gil Vicente – os dois últimos no início dos anos 1990 –, entre outros.

Indagado sobre esses encontros, o artista Joelson Gomes se recorda deles com carinho:

Eu, particularmente, desenvolvi uma amizade paralela com Zé de Barros; eu achava ele tão legal, era uma dessas pessoas que você dava boas risadas. Era tão legal aquilo ali (...). Na verdade, o que Zé de Barros apresentou, assim, foi um encontro de alguns artistas que estavam querendo se afirmar e encontraram um lugar onde eles podiam trabalhar e expor suas ideias. (...) Era um centro de malucos, mas malucos bacanas (relato à autora, 2004).

Essa mistura criava um ambiente de muitas trocas e de muita liberdade criativa. Ouvir música experimental e MPB, pintar, fazer gravura, falar de arte e extrapolar as superfícies e os limites preestabelecidos fazia parte da vivência; um laboratório de experimentações que muitas vezes era estendido para o ateliê do artista.

(...) ele criava situações, ele pegava estopas e fazia moldagens e, de repente, ele tinha aquela ousadia de pegar aquilo e sair para o público de aula e romper. Então, o espaço do CAC ficava cheio de coisas, umas figuras estranhas, aquilo era interessante; ele quebrava, vamos dizer, a coisa tão intimista... Isso contaminava os aprendizes. Era muito positivo para o curso na graduação e para o curso de extensão dele. Todos se referem com muita... saudade. (Pedrosa, depoimento à autora, 2004).

Muitos desses artistas organizaram grupos e espaços coletivos de produção e exibição das artes visuais. Mauricio Castro fundador do Quarta Zona de Arte (Recife, 1988), comenta a influencia de José de Barros quanto a adoção de uma pedagogia:

Acho que nós empregávamos a pedagogia “zédebarriana”. Era muito parecida a forma de liberdade, a falta de rigor técnico era um exercício de liberdade. Nós gostávamos daquela liberdade que foi colocada por Zé de Barros e repetíamos como a fórmula do sucesso. E todo mundo gostava muito.

Por fim, falar da pedagogia *zedebarriana* é trazer novamente à luz dos dias atuais a fala fantástica do crítico Mário Pedrosa, *a arte é um exercício experimental de liberdade*. Sem esse exercício de liberdade do qual nos fala o crítico, obviamente estava ele se referindo às práticas artísticas erigidas na década de 1960, não é possível a produção de atravessamentos – entregas e disponibilidade para o outro, para a diferença - e sem esses não há possibilidade de processos de aprendizagens. Aprendemos, primordialmente com o outro e com a diferença.

Acredito que só é possível ocorrer atravessamentos quando há respeito pelos saberes prévios, quando há trocas afetivas, amizades e um corpo de ideias compartilhadas e aceitas pelo coletivo. Para que haja atravessamentos é preciso que cada um dos que estão no grupo possa ter espaço de fala e de construção, é preciso que uns aprendam com os outros, é preciso que o mediador seja reconhecido como tal e dele possa emanar proposições que possibilitem os desejos fluírem, se expandirem e transbordarem. Os atravessamentos fazem parte das experiências construídas. A experiência tem que ser um acontecimento, fazer atíçar as narinas, arrepiar a pele e estremecer o corpo - provocar o deslocamento.

O que o artista José de Barros parece ter realizado foi essa experiência, um atravessamento nas vidas de jovens aprendizes que em suas memórias carregam lembranças do artista e do mestre como sendo chave de seus destinos.

Frequentei o atelier durante todo o meu período de faculdade, fui me afastando quando comecei a estagiar e assumir outros compromissos. Depois comecei a ensinar na Rede Pública no Estado e depois na Prefeitura do Recife. Mas, sempre passava lá no atelier para revê-lo. Hoje depois de todos esses anos, vejo como foi importante ter participado do atelier naquela época, e o quanto ele era a frente do seu tempo, e nos apontava a pós modernidade. Não posso negar a influência que Zé teve sobre no meu trabalho como professora, e na minha relação com meus alunos e no meu caminho como artista. Hoje considero que o verdadeiro mestre, é aquele que compartilha o conhecimento com seus discípulos e este conhecimento é capaz de transformar. E assim foi Zé. Meu Mestre. (Dora Aroucha, relato à autora, 2016).



Fig. 1 - José de Barros e sua grande amiga Guita Charifker.
Autor desconhecido

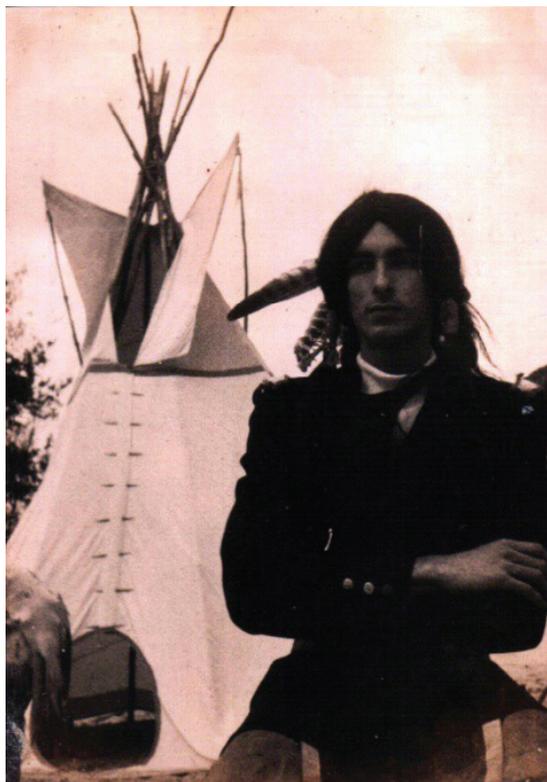


Fig. 2 - José de Barros fantasiado de índio brasileiro quando de sua passagem pela França (1969) para descolar uns trocados



Fig. 3 - José de Barros no Centro de Artes e Comunicação



Fig. 4 - Imagem que conta parte de suas experiências como docente



Fig. 5 - José de Barros preparando montagem de exposição no Centro de Artes e Comunicação



Fig. 6 - José de Barros acompanhado de alunas. Entre essas, da direita para a esquerda, Dora Uchoa



Fig. 7 - José de Barros com amigos artistas

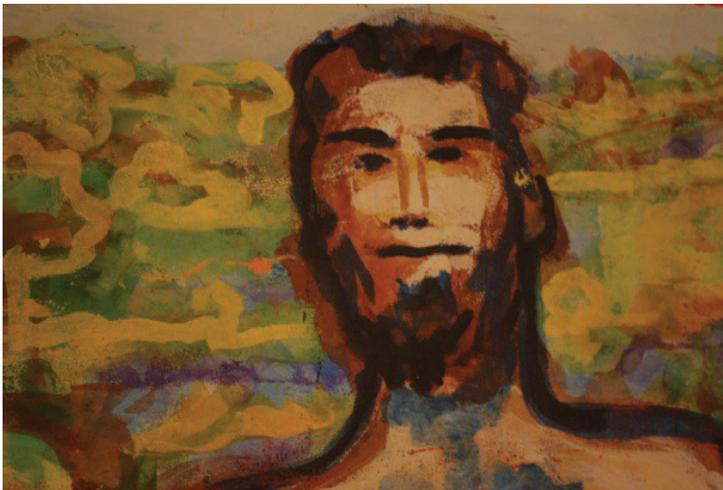


Fig. 8 - Fragmento de pintura de sua autoria, Menino do Rio

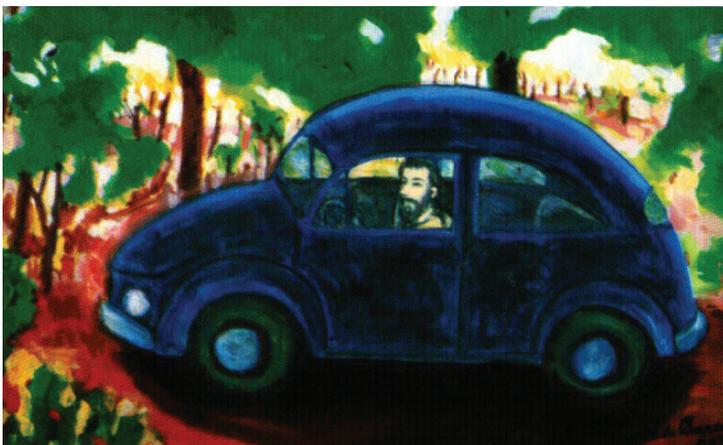


Fig.9 - Recorte de um cartaz de uma das suas muitas exposições. Destacamos um fragmento de seu fusquinha azul que habita nas memórias de seus amigos

Referencias bibliográficas

AJZENBERG, Elza. **Exercícios Estéticos de Liberdade**. São Paulo, ECA-USP. Tese de livre- -docência, São Paulo, ECA-USP.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da Arte**. 6º. ed. São Paulo, Perspectiva, 2005. 134 p.

_____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. [org]. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo, Cortez, 2002.

_____. [Org.]. **Arte-Educação no Brasil**. 3º. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.132 p.

BOLLNOW, Otto F. **Pedagogia e Filosofia da Existência**: um ensaio sobre formas instáveis da educação. São Paulo: Editora Vozes, 1971. 242 p.

DE KETELE, Jean-Marie. Itinéraire et Itinérance. In HASSENFORDER, Jean. **Chercheurs en Éducation**. Paris: INRP/L'Harmatan, 1999, pp. 151-158.

DEWEY, John. Coleção Os Pensadores, **John Dewey**. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. São Paulo: USP, 2013. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

LARROSA, Jorge. Experiência e paixão. In: LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. **Trajetória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971**. Recife: UFPE, 2011. Dissertação de Mestrado. Unesp/Araraquara, 2000.

_____. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife nos anos 1980**: Deslocamentos Poéticos e Experimentais. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 2014.

MORIN, Edgar et.al. **Educar para a era planetária**: O pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e incertezas humanas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. 124 p.

TATIT, Luiz. **Antecedentes dos Independentes**. In: Arte em Revista. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.30-34; COSTA, I. C. "Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música". In: Arte em Revista. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.06-21.

TELES, José. **Do Frevo ao mangue beat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Entrevistas realizadas

Betty Gatis

Dora Aroucha

Franci Dias

Fred da Luz Guerreiro

Gil Vicente

Humberto Magno

Jairo Arco Verde

Joelson Gomes

José Paulo

Marcelo Silveira

Mauricio Arraes

Mauricio Castro

Mauricio Silva

Márcio Almeida

Luciano Pinheiro

Perside Omena

Sebastião Pedrosa

Uma noite no paraíso – empoderamento feminino e cinema

Kyrty Ford

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Em 2006 o cineasta Karim Aïnouz lança seu segundo longa-metragem intitulado *O céu de Suely*. O filme, rodado na pequena cidade cearense de Iguatu, ganhou vários prêmios e solidificou a carreira de seu diretor. Através da análise de cenas da película - marcada por deslocamentos, buscas e passagens - este artigo investiga o seu processo de criação e questões relativas a gênero e empoderamento feminino que suscita.

Palavras-chave: Karim Aïnouz ; Cinema; *O Céu de Suely*; gênero.

Abstract

In 2006 the Brazilian filmmaker Karim Aïnouz releases his second feature film entitled *Love for sale* (Original title, *O céu de Suely*). The film, shot in the small town of Iguatu, Brazil, won several awards and solidified the career of its director. Through the analysis of some of its scenes this paper aims to investigate the film's creation process as also the gender and women's empowerment issues that it raises.

Keywords: Karim Aïnouz; Cinema; *Love for sale*; gender.

“Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo. Ou então morrer afogado.”

(Fala em *off* da personagem Hermila na cena inicial do filme *O céu de Suely*.)



Ônibus, trens, caminhões, motos

Hermila tem 22 anos e está voltando para casa. Traz consigo o filho de colo, fruto de um relacionamento que manteve enquanto morava em São Paulo, e a expectativa de começar uma vida nova na pequena cidade de Iguatu. No sacolejante ônibus em que viaja a jovem mulher carrega um semblante pensativo. Embora calada, Hermilia não é quieta. Ora está com o filho nos braços, ora está meio sentada no assento que ocupa, ora está em pé no fundo do ônibus fumando um cigarro na penumbra. As elipses da sequência da viagem além de sugerirem que o seu trajeto não é um dos mais curtos também traçam o esboço inicial de uma personagem inquieta, sempre se movimentando. A jovem mãe é uma andarilha em busca.

O céu de Suely é o segundo longa-metragem do diretor cearense Karim Aïnouz. Lançado em 2006, quatro anos depois de *Madame Satã*, se configura junto a esse último um dos mais expressivos expoentes do cinema da retomada. Nascido em Fortaleza, Aïnouz trafega entre sua cidade natal, São Paulo e Berlim. Esta itinerância está presente em seus filmes. “Seus personagens estão sempre em deslocamento, em busca de algo que, muitas vezes não sabem o que é” (CARNEIRO, 2014) ou como alcançá-lo. Ao longo e ao largo da jornada de Hermila passam carros, caminhões, trens, motos, homens, mulheres, terra e asfalto. A trilha sonora é marcada por sons dos motores e buzinas. Os ruídos barulhentos e nervosos acentuam a inquietação. Aïnouz optou por quase nenhum som não-diegético. A música quando presente se manifesta, na maior parte do filme, através de momentos como um rádio que toca, o karaokê a céu aberto e as noites dançantes dos personagens.



Deslocamento, busca, passagens. Hermila está sempre em movimento, seja na garupa de uma moto, nas andanças pela pequena cidade e nas idas ao telefone público a procura de notícias sobre o amante que nunca chega. Até mesmo quando está espalhada sobre o sofá na casa da avó ou deitada na cama de motel ao lado de um amante recém-reencontrado, Hermila parece prestes a dar um salto e se por andando.

Após uma desalentadora visita a rodoviária ela segue desanimada na escuridão da noite ciente agora que o pai do filho pequeno não cumprirá a promessa de juntar-se a ela.

Em um plano sequência onde a câmera acompanha de perto a entristecida moça pela rua vazia pode-se ouvir um dos raros momentos onde uma suave música marca seus passos lentos. A música é logo substituída pelo barulho da moto de João que emerge ao fundo atrás de Hermila (Imagem 1). A sequência continua com João logo emparelhando a moto ao lado da moça. Começam um breve diálogo em que João fala que a tinha visto na rodoviária e que havia pensado que ela estava indo embora. A moça pacifica as apreensões do rapaz dizendo “Não disse a tu que vinha para ficar?”, no que ele retruca duvidando, “Só vendo pra crer”. Mais uma vez está marcada neste intercâmbio de falas a natureza nômade da moça.

O plano sequência segue com João desligando a moto, desmontando dela e empurrando-a enquanto caminha ao lado da moça. Os dois, João à esquerda e Hermila à direita, conversam. O rapaz oferece uma carona. Ambos param de caminhar e João se senta na moto. O humor da moça muda e um sorriso aparece em seu rosto. Para aceitar a oferta da carona ela impõe a condição de que ele compre a rifa de uma garrafa de uísque que ela vem vendendo pela cidade para angariar alguns trocados. João faz uma contraproposta: comprará a rifa se Hermila aceitar uma carona na garupa da moto. Ambos riem. João se ajeita na moto e liga o motor. “Bora?”, pergunta para em seguida sair do enquadramento. Apenas o barulho da moto e uma olhadela rápida de Hermila em direção a ela indicam que João ainda está por perto.

O rapaz e sua moto retornam ao enquadramento pela direita circulando a moça por trás até parar para que ela suba. Hermila dá uma risadinha tímida e finalmente sobe na garupa da moto. Desajeitadamente João elogia o cabelo tingido da moça. Até esse instante todo o enquadramento se dá a plano médio. A altura da cintura da moça marca o fim da tela. A câmera permanece onde pararam pouco se movendo enquanto segue a moto que se distancia para o fim do quadro. O plano sequência termina sendo substituído por uma cena de uma praça com crianças brincando.

As marcações prévias de cena são inexistentes em *O céu de Suely*, um filme constituído por muita improvisação dentro e fora da tela. Aïnouz confessa em uma entrevista: “Eu [...] adoro improvisar.” (CARNEIRO, 2014). Fátima Toledo assumiu a função de preparadora de elenco na produção. Toledo trabalhou com a personalidade dos autores preparando-os para o improviso e o acaso. “O diretor não utiliza marcações de cena. Ou seja, o elenco não sabe onde se posicionar para propiciar o melhor ângulo.” (HESSEL, 2006). É uma construção artesanal montada em erros e tentativas, ensaios e experimentações.

Os nomes dos personagens são os nomes dos atores. Algo que não estava previsto no roteiro. João, interpretado pelo ator João Miguel, era originalmente Luis. A avó de Hermila, interpretada por Zezita Matos, chamava-se Rosário no roteiro, mas no filme tem o mesmo nome da atriz. A tia de Hermila, que no filme chama-se Maria, e que também assumiu o nome da atriz que a interpreta Maria Menezes, era originalmente Ivonete. Hermila, interpretada pela atriz Hermila Guedes, era no roteiro Suely. Nome que a personagem assume como alter-ego quando decide rifar a si mesma. Esta ideia

foi uma “sugestão de Fátima Toledo na preparação dos atores em que cada qual chamava a outro pelo nome real. Karim, atento à situação, resolveu gravar assim mesmo, possivelmente para dar um aspecto mais natural à produção da trama.” (SILVA;SANTOS, 20-?, p.4)

Abraçar o improviso e o acaso coube a todos os atores, passando por qualquer estranhamento e desconforto que tais pudessem causar. A atriz pernambucana Hermila Guedes conta que em relação à adoção dos nomes próprios dos atores ficou inicialmente assustada.

No começo assustou porque estava usando o meu nome que é tão incomum e eu achei que as pessoas iriam me confundir com a personagem. Mas depois eu falei ‘ela tem tanta coisa minha, eu tenho dado tanta coisa minha, que de repente talvez seja até bonito isso. Essa fusão sem problemas de uma ser uma e a outra ser a outra’. E acho que ela é mais admirável do que eu. (GUEDES, 2007).

Nascimento de Suely

A improvisação marcou vários aspectos da produção de *O céu de Suely*. A caracterização dos personagens – desde cabelos ao figurino – também seguiu a preferência que o diretor nutria pelo acaso. As mechas amarelas no cabelo da personagem principal, por exemplo, foi uma decisão tomada quando a equipe já estava em locação na cidade de Iguatu. Para satisfazer essa tendência à espontaneidade nas decisões Aïnouz foi mais radical ainda quando confiscou as roupas pessoais dos atores fazendo-os usar as dos personagens como suas. “Uma coisa meio louca e de certa forma diferente de ver, mas ficou interessante no final, porque isso ajudou também na composição da caracterização.” (GUEDES, 2007). O real e o imaginário se confundiam na transferência dos nomes próprios dos atores para os dos seus personagens e na imposição de vestirem as roupas do figurino em frente e fora da câmera.

Aïnouz foi generoso no uso dos recursos naturais da cidade. O uso da ambientação foi previamente pensado, mas deixando larga margem para a espontaneidade. Ele quis usar o povo de Iguatu na construção de sua narrativa, porém de uma maneira em que as pessoas não soubessem que estavam sendo filmadas. A intenção era para que tanto a câmera como a equipe fluísse livre. O desejo pela imersão era tal que durante o período que permaneceram em Iguatu os atores fixaram residência nas áreas que foram filmadas. Essa intimidade tão ansiada estendeu seu convite ao espectador. São muitos os enquadramentos fechados próximos aos atores em close-ups oblíquos, diagonais, escuros, trêmulos, indistintos. A cumplicidade era bem-vinda.

Por volta dos quarenta minutos do filme, virtualmente a metade da narrativa, há uma cena em que a personagem Hermila está com sua amiga Georgina em uma diversão dançante. É noite e as duas amigas parecem se divertir bastante. O enquadramento é fechado ora na altura dos ombros, ora só nos rostos. Não há como ver exatamente onde elas estão ou quantas pessoas estão ao seu redor. Hermila e Georgina estão cercadas em um aperto de corpos dançantes. Estamos também esmagados pelo rítmico combate corpo-a-corpo. “Os planos são utilizados de modo a permitir um encontro entre o corpo do espectador e o corpo da imagem. Assim, não é um filme apenas no nível da narrativa, mas em relação às potências de afeto de cada um dos planos.” (SILVA, 2012). Mateus, o amante que deixou em São Paulo, não virá mais encontrá-la. Está só com um menino pequeno para cuidar. A rifa de uísque que está vendendo e os ocasionais trocados que obtém lavando carros no posto de gasolina não são suficientes. É preciso encontrar uma outra maneira de se sustentar, é preciso seguir um outro caminho.

Na sequência da dança a câmera segue Hermila sem cortes enquanto ela masca o chiclete, emite gritinhos e deixa-se levar pelo ritmo. Ela entra e sai do foco, outros dançarinos colocam-se entre ela e a câmera que não deixa de segui-la. É apenas quando a *caliente* dançarina se entrega nos braços de um desconhecido que os cortes elípticos se sucedem para sugerir que os dois dedicaram certo tempo juntos a curtirem a música dançante. Os dois se afastam do grupo de dançarinos e começam a travar um colóquio íntimo entre beijos e risadas. O enquadramento segue fechado, bem próximo ao casal convidando o espectador para testemunhar sua intimidade. Não há uso do recurso do campo e contra-campo. O espectador está lá como uma entidade invisível bem no meio do casal. Hermila aproveita o óbvio encantamento que está exercendo sobre o parceiro e lhe oferece a rifa. É nesse plano sequência que o tom do filme muda. Quando o animado rapaz lhe pergunta o nome ela lhe dá um que não é o seu. Hermila toma as rédeas do destino e dá à luz a Suely.



“Tá valendo. Comecei a vender hoje. Compra!”, insiste Hermila depois de se apresentar como Suely. Quando o rapaz pergunta o tipo da rifa, Hermila responde: “Uma noite no paraíso.” Uma rifa diferente daquela que vendia por R\$ 2,00 pela cidade e uma rota de fuga. A cena termina aí e a reviravolta na vida de Hermila começa. Hermila está

Há três pequenas cenas curtas com pipas rasgadas tremulando ao sabor do vento. Estão enroscadas na fiação elétrica da rua. Uma metáfora sutil sobre a liberdade. “[...] pelos fios elétricos é movimentada a energia, a força de eletricidade em si, e as pipas, equivalentes a Hermila, feitas para voar, estão presas, imóveis.” (SILVA; SANTOS, 20-?, p.8). Hermila toma as rédeas de sua vida desafiando as regras da organização familiar e social, e pela ruptura ela empodera-se. Ignorando avó, tia, vendedora enfurecida, comerciante indignado e amante enciumado ela segue em frente. Chega o momento de premiar o vencedor, um desconhecido que quase não se vê no enquadramento enquanto uma desconfortável Hermila entrega o prêmio em um quarto de motel. Na viagem de volta, após o fato consumado, vemos apenas Hermila quieta e calada quando o vencedor lhe dá uma carona. Não o vimos, apenas escutamos sua voz. Ele é irrelevante. Resta Hermila e o *agora em diante*.



Hermila deixa o pequeno Mateus com avó que pede para ficar com a criança e vai embora de Iguatu. O filme termina com uma partida que é ao mesmo tempo um recomeço. Uma Hermila pensativa segue com a cabeça encostada na janela do ônibus que deixa a cidade. João aparece subitamente em cena montado em sua moto que dirige até se emparelhar com o ônibus. Hermila percebe sua presença no lado de fora ao lado de sua janela. Sorri de leve. Os dois, ônibus e moto, somem no horizonte. Por alguns se-

gundos vemos apenas a placa sobre a autoestrada anunciando o limite da cidade. Final feliz? De repente a moto volta apenas com João e desaparece do enquadramento. É um “final extraordinário [que] foi pensado para desarmar nossas convenções, nossas facilidades, nosso sentimentalismo de cinema-ficção-padrão, [...]”. É uma emancipação, para a personagem e para nós.” (HESSEL, 2006). Um final com potencialidades e coerente com uma mulher que decidiu recomeçar.

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim; BRAGANÇA, Felipe; ZACHARIAS, Maurício. **O céu de Suely**. Roteiro. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa oficial, 2008. Disponível em: <<http://aplausu.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.501/12.0.813.501>>.pdf Acesso em: 19 jul. 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia Lda, 2004.

AVELLAR, José Carlos. Fora de quadro. **Escrevercinema**. [20- -?]. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Ceu_de_Suely.htm> Acesso em: 19 jul. 2015.

CARNEIRO, Gabriel. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz. **Revista de Cinema**. 2014. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

CORAL, Guilherme. O céu de Suely. **Plano Crítico**. 10 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-ceu-de-suely/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

GUEDES, J. **Hermilia Guedes, protagonista de ‘O céu de Suely’**. [Entrevista]. 02 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.jornalpraca.com.br/arquivos/entrevistas/1033-edi-306.html>> Acesso em: 19 jul. 2015.

HESSEL, Marcelo. O céu de Suely. **Omelete**. 16 nov. 2006. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/o-ceu-de-suely/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

_____. Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely - Parte 1. **Omelete**. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

_____. Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely - Parte 2. **Omelete**. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

KARIM Aïnouz. Filmografia. **Adoro Cinema**. Disponível em: <[Uma noite no paraíso – empoderamento feminino e cinema 151](http://www.adoroci-</p></div><div data-bbox=)

nema.com/personalidades/personalidade-69955/filmografia/> Acesso em: 19 jul.2015.

KARIM Aïnouz. **IMDB**. Disponível em:< <http://www.imdb.com/name/nm0014694/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

LAURENT, Jullier. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

LIMA, Santos Paulo. O céu de Suely. **Revista Cinética**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/suelycartaz.htm>> Acesso em: 19 jul. 2015.

LIMA, Sumaya Machado. **As filhas do vento e o céu de Suely**: sujeitos femininos no cinema da retomada. A autora: Florianópolis, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/93832/292436.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 19 jul. 2015.

LOVE for sale. **IMDB**. Disponível em:< <http://www.imdb.com/title/tt0841175/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

O CÉU de Suely. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128291/>> Acesso em: 19 jul. 2015.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz Produção: João Cieira Jr. et al. Iguatu: Celluloid Dreams; Fado Filmes; Shotgun Pictures, 2006. 90 min, Dolby Digital, color., 35mm.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. O céu de Suely. **Contracampo – Revista de Cinema**. Disponível em:< <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>> Acesso em: 19 jul. 2015.

SILVA, Acir Dias da; SANTOS, Eder José dos. **Memória e esquecimento em O céu de Suely**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-eder-o-ceu.pdf>> Acesso em: 19 jul. 2015.

SILVA, Rodrigo Souza. **Imagem, corpo e pensamento em O céu de Suely**. O autor: Juiz de fora, 2012 Disponível em:< <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Imagem-corpo-e-pensamento-em-o-c%C3%A9u-de-sueli.pdf>> Acesso em: 19 jul. 2015.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento. **Gênero e (des)locamentos**: o céu de Suely. Revista Pós Ciências Sociais. v.8. n. 16. jul/dez. 2011. São Luis: UFMA, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/696>> Acesso em: 19 jul. 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

Artes dos espaços – considerações sobre os nexos emocionais e identitários que os jovens criam com a realidade arquitetónica da escola

Liliana Couto

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS

Resumo

O presente estudo analisa as narrativas que uma jovem construiu sobre os espaços escolares e que traduziu em duas imagens e um conjunto de expressões orais e escritas. Este testemunho, de ordem emocional, presta-se a ser analisado numa nova perspetiva neuro social que nos explica como estas experiências não são acidentais, mas autobiográficas, integrando a história pessoal e a construção da nossa identidade.

Palavras-chave: espaços escolares; identidade; emoções; sentimentos; narrativa.

Abstract

This study analyzes the stories that a young girl built about school spaces and that herself presents in two images and in several written and oral statements. These stories, with emotional nature, lead us to do an analysis from a new neuro social perspective to explain how these experiences are not accidental, but autobiographical, integrating personal history and the construction of our identity.

Keywords: school spaces; identity; emotions; feelings; narrative.



Introdução

Este artigo enquadra-se na tese sobre o sentido e o valor imaterial que os espaços escolares representam para os estudantes e fundamenta-se nos resultados da análise

sobre o enunciado discursivo de um grupo de jovens que participou num trabalho de investigação sobre essa dimensão imaterial. Metodologicamente procedeu-se à análise desses discursos numa perspetiva narrativista, procurando saber como tais enunciados, elaborados a partir de experiências sensitivas dos espaços, são assimilados, ganham sentido pessoal e passam a integrar o processo autobiográfico e identitário dos jovens. Assim, recortamos desse conjunto, e exploramos neste texto, o trabalho de uma jovem naquele contexto de investigação.

Trata-se de um testemunho expresso em duas imagens e num conjunto de cinco depoimentos escritos em torno daquelas imagens e de experiências do passado nos espaços escolares, considerando-se, tal como defendido por Coulon (1995), que a questão de que a escola vivida no presente torna-se mais *afetiva* à medida que a sua recordação se dilui ou pode diluir-se no passado. De um ponto de vista metodológico, a análise de conteúdo mostra-se como o instrumento mais aplicável a esta fase do estudo. No entanto, no presente trabalho quisemos ir para além da sua utilização mais ortodoxa tentando explorar não apenas o significado que objetivamente o trabalho da jovem parece traduzir, mas encontrar também o seu significado oculto.

A análise organiza-se, então, em torno de 3 eixos principais.

No primeiro tentamos encontrar o sentido explícito do trabalho. Em seguida ouvimos para além do que está obviamente escrito e fotograficamente testemunhado. Kerbrat-Orecchioni (1980; 1986) abre-nos uma fímbria por onde penetrámos ao concluir: «dizer ou não dizer: esta é em parte para o locutor, a questão. Mas só em parte. Porque se pode simultaneamente dizer E não dizer». Assim sendo, quando relemos por diversas vezes o trabalho da jovem, fomos constatando que havia a explorar mais do que o seu significado mais evidente, o que nos levou a procurar e descobrir outras interpretações que agora estaríamos autorizados a utilizar “pela via do implícito” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1986) e que orientamos para a análise da sua dimensão emocional no desejo de fazer a interpretação do que íamos encontrando numa dimensão mais socio emocional. Socorremo-nos, então, das neurociências para tentar descortinar o último eixo entre o que se vive emocionalmente e o que, por via dessas experiências, fica vinculadamente inscrito dentro de nós e, portanto, ficará a pertencer ao domínio da nossa identidade.

Artes – emoções e interpretações

Para nós, que acompanhamos todo o trajeto de pesquisa e descoberta dos jovens do grupo, sempre nos pareceu que o processo analítico por via da “análise de conteúdo” descrito minuciosamente por Bardin (2009) não era suficiente para descodificar o que os jovens iam dizendo. Apesar de nos socorrermos de vídeos ou gravadores para registrar o que posteriormente seria reduzido à escrita, esta, objetivamente, não conseguia tradu-

zir o que muitas vezes emocionalmente se vivia e dizia na sala de trabalho. Passados a escrito, os enunciados, que na realidade transcrevem o que foi afirmado, deixavam-nos a sensação de que muitos episódios ficaram insuficientemente narrados e que a prosa parecia distanciar-se frequentemente da realidade vivida, ficando muito aquém de “serem o retrato fiel” de todas as vivências e sobretudo do clima entusiasmado que normalmente rodeava as sessões de trabalho. Da transcrição textual resultava sempre “um certo vazio”, a desilusão muito frequente de que muitos dos enunciados nos pareciam como “*déjà écrit*” ou “*déjà lu*”, isto é, transmitiam-nos a sensação de que os jovens repetiam sistematicamente as mesmas fórmulas. Seria quanto a nós importante encontrar outras leituras, novas abordagens, sem contudo nos deixarmos enredar em considerações opinativas ou subjetivas.

Na verdade, no caso vertente, se numa primeira leitura tudo se resume a meia dúzia de enunciados e duas imagens que, versando sobre o mesmo tema, não parecem ir muito além de banalidades e de ideias expressas pela aluna, não nos coibimos de partir à descoberta de pormenores (indicadores) que mostrassem que, no labor narrativo, a jovem diz muito provavelmente muito mais do que nos deixa escrito.

Isto desafiou-nos a parafrasear o que Kerbrat-Orecchioni (1986) pensa da análise de conteúdos. A autora não hesita em validar a saída do quadro da análise linguística chamando-lhe “hipótese luminosa”, não mostrando reticências em retirar outras interpretações do “isolamento imanentista” dos conteúdos. Passa assim a estabelecer nos conteúdos uma relação com a psicologia, a sociologia e a etnografia da comunicação, destacando “mecanismos do implícito” que, segundo ela, “são omnipresentes”. Na realidade, Kerbrat-Orecchioni ao utilizar (e validar) a “inferência” como processo analítico, abre-nos a porta para ir ao encontro da possibilidade de que em todo o trabalho dos jovens, e concretamente no trabalho desta jovem, haveria fortes possibilidades de encontrarmos “proposições implícitas” ou ainda “pressupostos e subentendidos”.

Esta “abertura” do processo analítico iria dinamizar o nosso trabalho, permitindo-nos ir descobrindo que, uma vez que a jovem fizera um trabalho muito genuíno e pessoal, todo o seu trabalho deveria ser considerado como um puzzle do qual faria parte a própria jovem na inteireza da sua identidade, os seus sonhos, as suas fantasias e o seu mundo emocional. Para além disso, a jovem destacava-se do grupo por ser uma participante muito entusiástica e motivadora das atividades. Da mesma forma, foi a partir deste novo caminho de análise que fomos ganhando progressiva consciência de que a maioria dos enunciados dos jovens participantes na pesquisa, traduzidos para a escrita, nos parecerem pouco (pobrementemente) demonstrativos do que disseram em contexto de trabalho porque lhes faltava uma abordagem mais profunda que trouxesse à nossa consideração o ambiente caloroso, interativo, dinâmico, afetivo e, muitas vezes, bem humorado das suas participações.

Neste trabalho fomos, por isso, pela “hipótese luminosa” aberta por Kerbrat-Orecchioni (1986) tentando descobrir nos enunciados da jovem “o implícito” que estará registrado não só no que objetivamente deixou escrito, mas também no suporte

linguístico de índole afetiva que utiliza, e tivemos em consideração toda a envolvente em que foi enunciado e comentado pelo grupo de trabalho. Assim, nada invalida que consideremos o seu testemunho em toda a sua “imane complexidade” «infinidamente produtiva» (KERBRAT-ORECCHIONI, 1986).

O trabalho da jovem encontra-se relacionado com experiências vividas com os espaços escolares em duas fases da sua vida. Dele fazem parte: duas imagens e um conjunto de cinco comentários a elas alusivos. A primeira é a imagem do desenho feito pela jovem da sua escola primária, quando frequentava o seu segundo ano de escolaridade, legendado por ela como “A minha escola” e dedicada ao pai que a mantém cuidadosamente guardada (Figura 1).

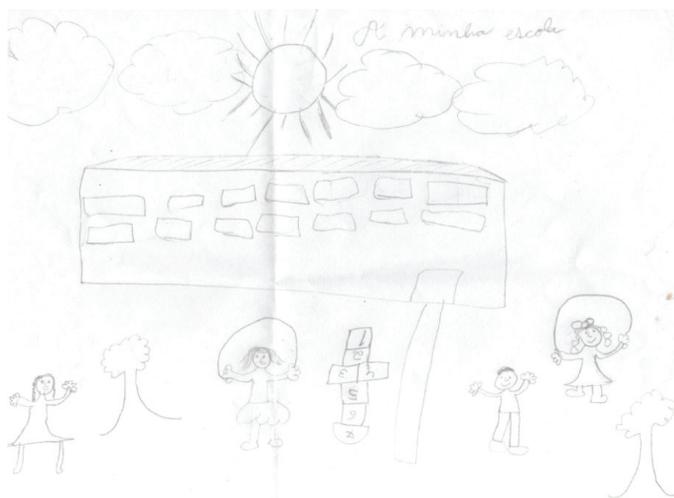


Fig. 1 - Desenho sobre “a minha escola” primária [3(E.S.), Aluna 15 anos].
Fonte: própria.

Sobre ela a jovem diz:

“A minha escolinha tinha um recreio muito grande onde nos divertíamos. Às vezes as empregadas jogavam à macaca e à cordinha conosco. Nós éramos felizes!”

“A minha escola primária foi aquela em que me senti melhor. Tenho imensas recordações boas de lá. Sentia-me bem com os meus colegas, com os funcionários e os professores e sentia que todos eles gostavam de mim. Nela sentia segurança e confiança. Não tinha medos nem preocupações” [3(E.S.), Aluna 15 anos].

A segunda é uma *Selfie* feita pela mesma jovem em que enquadra o seu rosto com a maqueta da escola desejada e em que colaborou igualmente de forma entusiástica (Figura 2).



Fig. 2 - SELFIE de uma jovem do grupo de trabalho, “a escola dos nossos desejos” [3(E.S.), Aluna15 anos]. Fonte: própria.

Sobre ela a jovem diz:

“Quis prestar uma homenagem às mãos. A mão que fez a selfie e que não se vê, mas gravou este momento, e as outras que estão estendidas sobre o nosso trabalho e que ajudaram a construir uma maquete à medida dos nossos desejos como a professora tanto nos pediu.”

“Para mim a maquete representa uma escola em que apliquei elementos que lembrassem uma casa para viver. Quando a olhava imaginava-a como se fosse a casa que um dia, se eu puder, vou construir para mim própria.”

*“A maquete é branca, com relvados e árvores e nela esforcei-me para aplicar materiais que nos convidassem a tocá-los para saber de que eram feitos. **Tínhamos que lhes tocar** para sabermos de que eram feitos.” [3(E.S.), Aluna15 anos].*

A apreciação da jovem sobre o desenho revela que este se tornou, por circunstâncias complexas e que tentaremos esclarecer mais à frente, numa recordação com significado especial passando a fazer parte da sua cultura, dos seus sonhos e uma recordação estimada pelo pai. Para além disso, deixa transparecer que viveu envolta numa especial cultura institucional de tipo familiar, em que os atores se tratavam bem, eram suporte

uns dos outros e onde não havia medos nem preocupações. Este ambiente familiar ficou impregnado nas recordações da jovem que, involuntariamente, faz novas alusões à família quando se pronuncia sobre a maquete, (uma casa como a que um dia construirei para mim) não deixando de explicar que até os materiais aplicados “nos convidam ao tocá-los”... familiarmente.

Por outro lado, a fotografia representa o testemunho fugaz de uma atividade escolar captada no instante de um clique. Por experiência pessoal ou por mero acaso, a *selfie* da jovem representa um testemunho bem conseguido mesmo do ponto de vista artístico, sobretudo por razões do seu enquadramento. O rosto sorridente da jovem em primeiro plano torna-se apelativo convidando-nos para este evidente **desafio, convite ou sugestão**: que prestemos atenção à fotografia para a lermos também nos seus pormenores tentando saber o que afinal ela representa na sua totalidade.

No seu conjunto o testemunho da jovem presta-se a ser analisado em diversas perspetivas em que não se pode deixar de dar relevo ao entorno emocional que a jovem transmite quer no desenho, quer na fotografia e nos respetivos comentários. Assim, a forma peculiar como a jovem faz as suas leituras dos espaços escolares e como sentimentalmente as expressa, levam-nos a procurar entender o seu testemunho numa perspetiva “imanentemente” emocional. Por outro lado, a intensidade emocional do testemunho não reside apenas no que escreve, mas na forma como o faz com insistentes alusões ao ambiente familiar. O suporte linguístico, as palavras que escolhe, os diminutivos utilizados e “o clima” de intimidade, emprestam ao seu testemunho uma dimensão sentimental que acaba por envolver o pai, os empregados da escola, os seus colegas e...o leitor. Os espaços escolares, retratados com esta intensidade podem explicar como estas leituras não são atos puramente descritivos, mas uma atividade narrativa em que se encontram e cruzam teias de ordem sensitiva, emocional, sentimental e autobiográfica e que parecem todos expressar a história pessoal da jovem e as vias que está a escolher para construir a sua identidade.

A memória dos espaços escolares aqui registrada não morreu “n’A minha escola”. Está ainda a fazer um longo percurso. Iniciada na escola primária onde foi guardada, assimilada e vinculada, nunca se perdeu da memória da jovem e do pai e acaba por se redescobrir agora com todos os colegas de trabalho e, graças a um qualquer imprevisto, revive neste texto, que a reconhece como ponto marcante de uma **biografia pessoal** e de uma identidade.

Identities and Emotions – Elos para uma ligação

Abordaremos de seguida a questão da construção da identidade como uma fase típica da adolescência e, como tal, impregnada pela vida da escola. Começaremos então por pôr em destaque que a escola é um espaço comunicacional, divulgando e reproduzindo

zindo culturas presentes na sociedade. Internamente, ela é tipicamente um meio codificador, transmitindo valores, ideias, conhecimentos e símbolos que, durante a escolaridade acabam por se transmitir osmoticamente às identidades. Mas, será só isso? Façamos entretanto uma pequena abordagem à questão da identidade.

Para Castells (1999) as identidades ligam-se às histórias de vida (narrativas), ao futuro, aos sonhos e fantasias de cada adolescente. Elas permitem a percepção de serem sujeitos únicos tomando consciência de si mesmos. É uma autoconstrução. Por seu lado Louro (1999) leva-nos a ter em conta que, na adolescência os jovens são sujeitos a identidades transitórias e contingentes, provisórias, descartáveis, rejeitadas e abandonadas, nada impedindo que diferentes quadros identitários se imbricam uns nos outros a fim de contribuir para “**o sentimento de identidade**” (DESCHAMPS & MOLINER, 2009, p.147). Hall (2005), por sua vez, reforça este caráter contraditório da identidade descrevendo-a com forças internas que nos empurram em diversas direções com um caráter instável, fragmentado e plural. Serão essas forças, os conflitos de valores, a necessidade de reconhecimento, o julgamento da imagem de si e dos outros, que irão balizar as identidades. Também Eagleton (2005) reforça esta conflitualidade afirmando que num mundo inteiramente constituído por diferenças, teremos todos que construir as nossas identidades (afirmar e sedimentar as nossas diferenças) se quisermos sobreviver. Rorty (2007) afirma que só somos uma identidade quando as nossas contingências particulares fazem de cada um de nós um *eu*, e Giddens (2002), por fim, chama a atenção para a auto-identidade que o indivíduo instaura por um **processo reflexivo**, encontrando-se nas diversas situações sociais vividas e dentro do quadro geral psicológico do indivíduo, **incluído o corpo**.

Do que fica dito, se por um lado a identidade é um processo de interação entre os indivíduos, tendo como fatores cruciais o desejo de pertença que nos impele para os outros e de não pertença que nos atrai para nós próprios, é também fruto de um conjunto de crenças e representações sobre nós mesmos. Por outro lado, a identidade extravasa a experiência social, sendo um investimento ditado pelo dinamismo da própria pessoa, um jogo de construções sociais e pessoais em que alguns relevam **o papel do próprio corpo, o sentimento de eu, de termos um corpo em que estamos condenados a viver**.

Na realidade andamos em torno de um conceito na esperança de encontrar a chave, o último elo que nos faltava: a dimensão corporal da identidade. Somos uma identidade porque nos reconhecemos num corpo que nos dá o sentimento de sermos nós próprios e que nos diferencia. São inúmeros os estudos que na atualidade gravitam em torno da identidade como realidade corporal. Como exemplo referimos a exposição no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) sobre o corpo e a “terrível verdade do tempo” (LUCAS, 2014), em que Nicholas Nixon nos dá em imagens de quatro irmãs fotografadas sempre pela mesma ordem, durante 40 anos, -“Forty Years of The Brown Sisters”- e que representam o testemunho emocional da viagem do corpo e das suas trágicas transformações ao longo desse tempo. Nas imagens o leitor recria-se e interroga-se sobre as histórias de cada uma das irmãs procurando destacar as diferenças e as per-



Fig. 3 - A primeira fotografia de 1975 das quatro irmãs (da esquerda para a direita: Heather, 23 anos; Mimi, 15 anos; Bebe, 25 anos e Laurie, 21 anos) do autor Nicholas Nixon, obra em exposição no MoMA. Fonte: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quatro-mulheres-em-40-imagens-ao-longo-de-40-anos-1680506>

manências que cada uma parece esconder e resguardar nas imagens que o autor expõe (Figuras 3, 4, 5, e 6). Veja-se que, no decurso do tempo, o fotógrafo vai destacando o rosto das fotografadas.

Damásio (2010) deixa-nos igualmente suspensos quando nos faz retomar o testemunho emocional da jovem (Figura 7) e nos permite falar da construção do eu autobiográfico por via das emoções e como mapas que se inscrevem no nosso corpo. Não nos alongando na sua perspectiva de análise (possivelmente excessivamente bioquímica para



Fig. 4 - Fotografia de 1978 das quatro irmãs (na mesma ordem da fotografia da Figura 3) do autor Nicholas Nixon, obra em exposição no MoMA. Fonte: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quatro-mulheres-em-40-imagens-ao-longo-de-40-anos-1680506>

estas considerações) não podemos deixar de realçar como o autor privilegia os nossos processos mentais e relacionais, lembrando, também ele, que o lastro do nosso **eu autobiográfico** se constrói a partir das nossas memórias, das nossas emoções, que se tornam progressivamente nas nossas histórias e nas nossas identidades.



Fig. 5 - Fotografia de 1988 das quatro irmãs (na mesma ordem da fotografia da Figura 3) do autor Nicholas Nixon, obra em exposição no MoMA. Fonte: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quatro-mulheres-em-40-imagens-ao-longo-de-40-anos-1680506>

Conclusões

Como conclusões podemos afirmar que a análise e assimilação dos espaços escolares por via sensitiva marca de forma impregnante a vida dos jovens. Muito possivelmente inscrevem-se de forma muito permanente e vinculada porque as assimilamos e revivemos por via sentimental e emocional e que cada um vai escrevendo no longo livro da sua identidade.



Fig. 6 - Fotografia de 1999 das quatro irmãs (na mesma ordem da fotografia da Figura 3) do autor Nicholas Nixon, obra em exposição no MoMA. Fonte: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quatro-mulheres-em-40-imagens-ao-longo-de-40-anos-1680506>

Por outro lado, a forma como foram interiorizados e explicitados os testemunhos aqui referidos, leva-nos também a considerar que estaremos, por via da análise sensitiva e emocional, a descobrir inauditos aspetos de um novo conhecimento e apropriação cultural dos espaços com consequências ainda pouco conhecidas no processo educativo e no processo de desenvolvimentos dos nossos jovens.



Fig. 7 - Fotografia tirada pela investigadora à jovem do grupo de trabalho e autora da selfie, num contexto que reflete a colocação do eu da aluna face “à escola desejada em maquete”, resultante da experiência vivida numa atividade escolar, e nas relações que estabeleceu com os seus espaços escolares. Fonte: própria.

Referências bibliográficas

CASTELLS, Manuel (1999). **Vol. II: O poder da Identidade**. 2ª ed. S. Paulo: Paz e Terra. ISBN 8521903367

COULON, Alain (1995). **Etnometodologia e Educação**. Petrópolis: RJ, Vozes.

DAMÁSIO, António (2010). **O livro da consciência: a construção do Cérebro Consciente**. Temas e debates. Lisboa: Círculo de leitores. ISBN 978 989 644 120 3

DESCHAMPS, Jean Claude & MOLINER, Pascal (2009). **A identidade em psicologia social: dos processos identitários às representações sociais**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes. ISSN 1518-3483

EAGLETON, Terry (2005). **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

GIDDENS, Anthony (2002). *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HALL, Stuart (2005). **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). **L'énonciation de la subjectivité dans le langage**. Paris: Armand Colin. Volume 3, Número 1, p. 162 – 167 [consultado a 29-04-2015] Disponível em URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1981_num_3_1_1044_t1_0162_0000_2

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986). **L'implicite**. Paris: A. Colin. Volume 39, Número, p. 44 – 45. [consultado a 29-04-2015] Disponível em URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1988_num_39_1_2033_t1_0044_0000_5

LOURO, Guacira Lopes (1999). **Gênero, Sexualidade e educação. Uma perspectiva pós estruturalista**. Petrópolis: Vozes.

LUCAS, Isabel (Dez. 2014). “**Quatro mulheres em 40 imagens ao longo de 40 anos**”, de Nicholas Nixon. Revista 2 do Público - online, de 28 de dezembro de 2014 [consultado a 01-05-2015] Disponível em URL: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quatro-mulheres-em-40-imagens-ao-longo-de-40-anos-1680506>

RORTY, Richard (2007). **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes.

Entre fios, linhas e agulhas: pesquisa narrativa a/r/tográfica e suas possibilidades na formação de professoras/es

Luciana Borre Nunes

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Enredei fios de linha; tricotei cachecóis; confabulei histórias sobre a mulher que lavava pratos; emaranhei dúvidas sobre como encher a cama de desejos e bordei sonhos de uma vida matrimonial. Conjuguei o verbo tramar e a cada ponto entraram em jogo lembranças, alegrias, injustiças e novas possibilidades de encapsulamento/clusura. Envolvi estudantes nas loucuras de um corpo poético e inventei caminhos de pesquisa narrativa e artográfica para entender como acontece a formação de professoras/es para questões de gênero e sexualidades no curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. Esbocei trânsitos de gênero e sexualidades, conspirei para o surgimento de novas poéticas e armei fraturas nos processos de ensinar e aprender através da educação da Cultura Visual.

Palavras-Chave: Cultura Visual; Pesquisa Narrativa e Artográfica, Gênero e Sexualidades.

Abstract

I embroidered line wires; I knit scarves; I created stories about the woman who was washing dishes; I tangled questions about how to fill the bed with desires and stitched dreams of a married life. I conjugated the verb “plot” and at every point came into play memories, joys, injustices and new possibilities for encapsulation/enclosure. I involved students in the poetic body and invented narrative and artographic research paths to understand how is the training of teachers on gender and sexuality issues in the Degree in Visual Arts of the Universidade Federal de Pernambuco. I have outlined transits of gender and sexualities, I conspired for the emergence of new poetics and fractured the processes of teaching and learning through education of Visual Culture.

Keywords: Visual Culture; Narrative and Artographic Research, Gender and Sexualities.



Enredei fios de linha

Tricotei cachecóis, decorei guardanapos com crochê

Contabulei histórias sobre a mulher que lavava pratos

Emaranhei dúvidas sobre como encher a cama de desejos

Bordei desejos de uma vida conjugal

Conjuguéi o verbo tramar

Percebi a presença constante do vestido branco

Envolvei estudantes nas loucuras de um corpo poético

Inventei caminhos de pesquisa

Conspirei para o surgimento de novas poéticas

Vivenciei situações conflitantes

Esbocei trânsitos de gênero e sexualidades

Artistei; e Armei fraturas nos processos de ensinar e aprender

Tramei... Dialoguei...

Enredei fios de linha e aprendi novos pontos de crochê a cada encontro familiar. Foram momentos em que minha mãe e eu, tias, primas e vizinhas ficávamos imersas nas aprendizagens manuais. Inserida no contexto de uma colônia alemã no interior do Rio Grande do Sul aprendi a tramar fios, criar pontos, tricotar casacos de lã e cachecóis. Essas habilidades eram valorizadas no âmbito familiar, mas, não tramávamos somente fios, agulhas e tecidos. Foram nestes momentos em que escutei as primeiras histórias de princesas e parábolas da Bíblia. Atenta aos pontos, os contos de fada sempre tinham uma relação com ensinamentos religiosos e crenças familiares. Eram rodas de conversa que consolidavam a felicidade feminina atrelada à vida em família e ao casamento. Foram

narrativas que se tornaram naturalizadas e que consolidaram versões de realidade nas quais acreditei que “toda mulher tem o sonho de casar”, que “todas nascem com instinto materno” e que o casamento, muitas vezes, é sinônimo de “viveram felizes para sempre”.

Tricotei cachecóis, decorei guardanapos com crochê e aprendi a consertar roupas. Sempre estivemos separadas do masculino, aprendendo sobre os “segredos” do universo das mulheres e criando um mundo protegido para os nossos sonhos. Lembro que cada prima, ao completar 15 anos, ganhava um jogo de cama, mesa e banho bordado por nós. Sonhava que o meu momento chegasse logo, pois ali, iniciava-se o enxoval e as conversas íntimas sobre as relações conjugais.

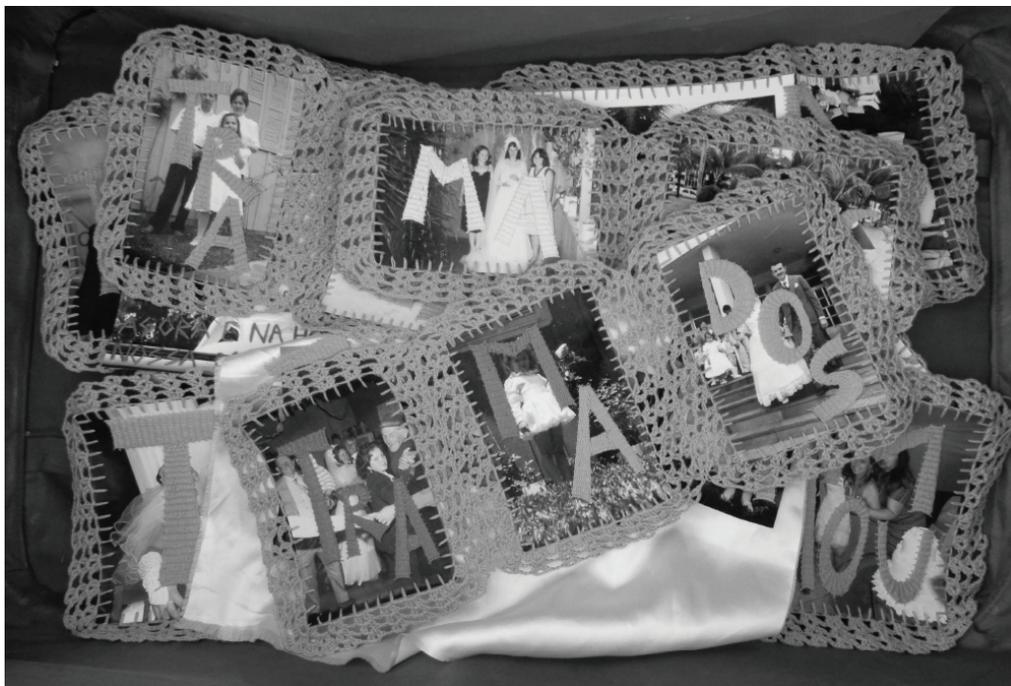
Confabulei histórias sobre a mulher que lavava pratos e que ficava feliz ao perceber que todos aprovaram seu bolo de chocolate. Via minha mãe envolvida com os afazeres domésticos e sabia que sua preferência estava no feitiço de peças com sua coleção de retalhos e lãs. O quarto com a máquina de costura representava um templo ao qual eu desejava pertencer. Lá, sabia que segredos eram trocados e que conversas cochichadas ainda me deixavam restritas ao mundo infantil. Nunca refleti atentamente sobre estas práticas familiares, mas vejo o quanto essas tramas me tornaram mulher, constituindo histórias de vida costuradas e memórias bordadas sobre como viver em família.

Emaranhei dúvidas sobre como encher a cama de desejos e, adulta, fui questionada sobre quando, finalmente, iria casar. Percebia que meu estado civil provocava angústia e certo sentimento de pena entre as mulheres de minha família. Neste processo, senti a preocupação de minha mãe com a possibilidade de um futuro de solidão caso não formalizasse uma união pelos votos sagrados do matrimônio.

Bordei desejos de uma vida conjugal harmoniosa no enxoval de minhas primas. Na vida adulta, depois de alguns anos separada das linhas, agulhas, retalhos e convivência diária com minha mãe, percebi que comprei uma máquina de costura portátil pela internet. De repente, apareceram vestígios de uma herança de família em minha casa e longos diálogos em volta de novos bordados. Finalmente as conversas não eram cochichadas e eu poderia conspirar sobre os segredos mais íntimos das mulheres de minha família.

Minha mãe e eu começamos a folhear álbuns de fotografias e nossos olhares se voltaram para a importância e os sentidos que o casamento – e os modos de viver a feminilidade – provocavam. Passamos a utilizar essas imagens como suporte para novos bordados. Foram vinte e três fotografias que sofreram a interferência de nossas agulhas na conjugação do verbo tramar. Nesses bordados não retratamos somente memórias, mas, desencadeamos um processo reflexivo sobre questões de gênero que repercutiram em minha atuação na formação de professoras/es em Artes Visuais na Universidade

Federal de Pernambuco. Afinal, “bordar será sempre o resultado de uma provocação da vida e do modo como nossos olhos, emoção e compreensão a veem e em panos e linhas a recria” (EVANGELISTA, 2015).



Percebi a presença constante do vestido branco nas fotografias ao relembrar quando fui daminha de casamento, na cerimônia de primeira comunhão, no ritual de

crisma e no vestido de noiva. O vestido branco e minha relação com ele – pureza, fidelidade, religiosidade e docilidade – demonstravam uma trajetória real e simbólica na constituição de subjetividades. Foram momentos de reflexão inesperados, pois “a arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes. A implicação: intensificar nossa relação com o mundo” (BOURRIAUD, 2011, p. 157).

As agulhas, algumas vezes, feriram os dedos e a legitimidade da instituição casamento. O bordado ganhou o tempo da saudade e a vontade de continuar contando histórias cresceu. Precisou ganhar o mundo, provocar novos relatos e gerar questionamentos. “O bordado responderá sempre a uma provocação interna, responderá sempre à história que a bordadeira ou o bordador viveu – infantil, alegre, triste, revolucionária” (EVANGELISTA, 2015, s/p). Os bordados nas fotografias de casamento tornaram-se instrumento da dúvida, revelando quem sou, narrando parte da vida, entrando em minhas aulas nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais e gerando pesquisa narrativa e artográfica. São lembranças que apontam para “versões de realidade” e para a maneira como negocio minhas subjetividades femininas para pertencer a determinados grupos e lugares. Mostram o quanto estou entrelaçada num jogo de poder que constitui modos de ser mulher, professora, filha, amiga, pesquisadora, branca (...) e o quanto a pesquisa sobre formação de professoras/es para questões de gênero e sexualidades está embebida por minhas crenças e valores.

Conjuei o verbo tramar e a cada ponto entraram em jogo alegrias, injustiças e novas possibilidades de encapsulamento/clausura. Dialogando com Evangelista (2015) penso que provocação é o componente principal que me levou a bordar. Tramar fios e criar pontos de crochê desencadearam práticas poéticas de ensino e de pesquisa, pois vi oito estudantes envolvidas em uma formação profissional para questões de gênero e sexualidades, contando suas experiências de vida e considerando a arte como “fundadora de existências e produtora de possibilidades de vida, por intermédio das informações que fornece, as quais informam nosso comportamento” (BOURRIAUD, 2011, p. 144).

Neste texto apresento recorte da investigação “Tramas na formação de professoras/es para questões de gênero e sexualidades”, em andamento no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. É um estudo que envolve produção poética e legitimação de relatos de vida na pesquisa e no processo de formação docente. Busco mapear os embates, enfrentamentos e possibilidades que professoras/es de Artes Visuais encontram em relação a questões de gênero e sexualidades no âmbito formal e não formal de ensino.

Envolvei estudantes nas loucuras de um corpo poético ao perceber que questões de gênero e sexualidades circulavam seus interesses, permeando suas práticas pedagó-

gicas durante os estágios e atuações nas instituições de ensino. Uma de suas problematizações era que o número de situações violentas a que as mulheres e sujeitos não heteronormativos estão submetidas/os parece, ainda, não entrar em pauta nas discussões escolares. Situações de violência e opressão foram frequentemente relatadas pelas estudantes, assim como a dificuldade de inserção de tais assuntos em suas práticas de docência.

O enfoque narrativo das aulas e desta pesquisa valorizou vivências que se tornaram relevantes quando refletidas, pois “desde uma perspectiva de conhecimento prático, narrativas e relatos são ferramentas de trabalho que os profissionais utilizam com frequência tanto pra dar sentido a sua experiência quanto para organizá-la” (PARDIÑAS, 2010, p. 23).

Enredei as/os estudantes nas memórias dos meus bordados, instigando-as/os a contarem suas histórias. As narrativas de professoras/es são fontes de conhecimento, pois mostram suas práticas, saberes pedagógicos, lugares onde ensinam, intervenções e interferências educativas e, com isso também fazem uma ressignificação de suas trajetórias (CONELLY; CLADININ, 2000).

Inventei caminhos de pesquisa apoiada no campo da Cultura Visual numa perspectiva pós-estruturalista em educação. Esta articula politicamente ideias, conceitos e argumentos, tentando tensioná-los, esgarçá-los e problematiza concepções, modos de ver, pensar e agir consolidados. Abordagens pós-estruturalistas “pretendem ainda, descrever processos de diferenciação e de hierarquização social e cultural para problematizar as formas pelas quais tais processos produzem (ou participam da produção de) corpos, posições de sujeitos e identidades” (MEYER, 2012, p. 50).

A produção de dados aconteceu através de anotações em um diário de campo, registro de conversas em sala de aula e momentos de orientação de monografias de Trabalho de Conclusão de Curso. As oito estudantes foram provocadas pelas narrativas de gênero e sexualidades e logo seus relatos autobiográficos foram surgindo e influenciando sua formação pedagógica.

Clarissa relatou uma dificuldade relacionada à formação docente em Artes Visuais: a invisibilização da mulher artista na história das artes:

Provocada por estas questões Clarissa desenvolveu sua monografia pesquisando sobre a presença da artista e professora Fédora do Rego Monteiro Fernandes no movimento Modernista Pernambucano e as motivações que levaram o seu quase apagamento/ocultamento da história da arte “oficial”. A estudante se perguntou por que ainda não tinha sido apresentada a nenhuma artista mulher, especialmente pernambucana,

“Lidar e pesquisar sobre questões de gênero passou a fazer parte da minha vida a partir do momento em que percebi a não existência de mulheres em livros e na história da arte. Nunca pensei que a ausência da mulher, especificamente nas Artes Visuais, seria um problema, até porque nunca pensei sobre o assunto no início de minha formação acadêmica. Quando cheguei à universidade para realizar o curso de licenciatura eu estava carregada de referências masculinas na arte. Graças a um currículo eurocêntrico que me foi passado ao longo da minha vida, os melhores artistas da história, os melhores autores, os melhores em qualquer área eram todos homens. Foi difícil perceber que faltava algo entre tantas referências”.

durante o curso de graduação. Entendeu que era necessário investigar o quanto este jogo das políticas de representação configurava sua própria inserção no campo do ensino das Artes Visuais. Clarissa ainda comentou:

Conspirei para o surgimento de novas poéticas ao investir no trabalho de Natália, uma estudante que desenvolveu suas reflexões sobre a “performatividade de gênero e sexualidades” (BUTLER, 2002) através da produção de uma personagem *drag*. Ela desencadeou articulações entre teoria *queer* e educação e problematizou se sua “postura

“Como professora me sinto entusiasmada com escolas onde artistas homens e mulheres serão apresentados de forma equivalente. Sinto-me no dever de mostrar novas possibilidades para meus futuros estudantes. Esta pesquisa sobre Fédora do Rego Monteiro Fernandes trouxe mais que um conhecimento histórico, trouxe reflexões para a vida”.

pedagógica *queer*” possibilitaria novas aprendizagens em sala de aula. Ao trocarmos relatos de experiências ela voltou-se interessada no potencial do ser/fazer *drag* enquanto ato transgressor e potência pedagógica cultural. Para compor sua personagem investiu como se constroem as personalidades *drags* no contexto pernambucano.

Natália encontrou no campo da performance – assim como no ser/fazer *drag* – uma oportunidade para exercer reflexivamente a subversão das construções sociais heteronormativas, bem como fazer de seu corpo (e do diálogo que propõe através dele) o objeto artístico que promove tal subversão. O valor da poética desta estudante não se concentra tanto na obra apresentada ao público, mas, nas relações que ela teceu entre experiências de vida, inquietações, processo de produção artística e reverberações disso em sua formação como professora. Em suas reflexões registrou:

Ao investirmos na realidade cotidiana produzimos e reconduzimos circuitos de conhecimento e modificamos maneiras de entender as relações de gênero e sexualidades. Neste viés de pesquisa produzimos novas relações com o mundo e criamos possibilidades de vida, infiltrando-nos em processos reflexivos e subversivos.

“Concordo com Louro (2007) quando diz que temos a urgente tarefa de desconfiar do que é tomado como “natural”. Afinal, crer que todo esse conjunto de estéticas, obrigações, gestos e falas do nosso dia a dia é algo inerente apenas ao sexo, também compete dizer que não poderia ser feito de outra forma. Além de desconfiar, também é importante se questionar sobre o que naturalizamos e, ao mesmo tempo, fica lançada a proposta de tentar refazer esses padrões que já formatamos em nossas mentes. Que nos perguntemos sempre: eu posso andar diferente? Falar diferente? Como eu seria se mudasse a forma como me coloco para o mundo? Seria possível exercer uma atitude pedagógica sendo quem eu sou? É sobre isso que tratou a minha pesquisa, pois descobri a importância do ser/fazer *drag*, de ser um elemento transgressor. Meu próprio ser não corrobora com os padrões impostos na sociedade em que vivo. Procurei exercer uma escrita pessoal em um trabalho acadêmico e de alguma forma, entendi que dar voz a mim mesma também é um ato subversivo. Compreendi que é possível ser um desviante na sociedade e, ainda assim, ensinar algo e exercer diariamente uma pedagogia cultural”.

Vivenciei situações conflitantes na relação entre religiosidade e formação docente. Aspectos religiosos foram pontos recorrentes em minhas anotações no diário de campo, estando presentes nos relatos, textos escritos e poéticas das colaboradoras desta investigação. Priscila foi uma das estudantes que demonstrou conflito entre os ensinamentos cristãos com os quais conviveu e sua formação enquanto professora/pesquisadora. Ela registrou algumas angústias em uma carta:

Nestas reflexões a estudante relacionou ações pedagógicas às aprendizagens religiosas, sendo necessário realizar uma conexão entre suas experiências vividas, docência e pesquisa para trilhar um caminho de reflexão crítica, imergindo em novas maneiras de interagir com o conhecimento. Este entrecruzamento agregou suspeitas, reposicionamentos e aprendizagens que contribuíram – perturbaram – na sua formação docente.

“Entendo que as práticas escolares estão inseridas em um campo político, passível de transformações. Falar sobre questões de gênero e sexualidades na educação e na formação docente dentro de âmbitos ligados a religiosidade foi difícil e desafiador para mim. Foi um desafio devido a minha relação pessoal com o catolicismo. Em minhas vivências familiares e na igreja aprendi que práticas homossexuais são pecados. Às vezes, me sinto

confusa e pressionada com tudo isso, mas ando problematizando-me e lendo muito a respeito. Perguntei-me várias vezes se estava a serviço do “inimigo” por defender que homossexuais e sujeitos não heteronormativos merecem respeito e legitimação. Sou agente da corrupção moral quando me nego a colaborar com a discriminação de gênero e sexualidades? Distanciando-me destas verdades questioneei se é correto disseminar discursos de ódio durante as pregações religiosas. Na minha concepção de fé, Cristo é amor e, por amar sem julgar, não discriminava por classe social, raça, etnia, gênero ou sexualidade. Como pode reparar, não é fácil pra mim. Muitas vezes tenho minha relação com Cristo colocada em dúvida. É como se agora eu fosse uma marginal também, uma contaminada, imprópria somente por questionar a doutrina”.

Priscila compreendeu que seu desenvolvimento profissional e pessoal, necessariamente, passaria por ações de questionamentos e construção de novos valores educativos. Com esta estudante e dialogando com Martins e Tourinho, aprendi que:

As marcas culturais que constroem nossas identidades servem para rachar, fraturar a pretensa solidez das nossas convicções. Somos invadidos por elementos das culturas que nos constituem e que vão, gradativamente, transformando-nos, assim como deixamos vazar nossas diferenças pelas frestas e rachaduras entre os diversos papéis e posições de sujeito que experimentamos. Nesse contexto, o conceito de diferenças torna-se fundamental nas discussões sobre os processos culturais de aprender/pesquisar/ensinar (MARTINS; TOURINHO, 2015, p. 144).

Também “é preciso destacar a existência de respostas muito plurais que variam entre religiões distintas, assim como no interior de uma mesma denominação ou mesmo no seio de um grupo local” (NATIVIDADE, OLIVEIRA, 2009, p.130). Priscila suspeitou dos discursos e normativas sobre práticas sexuais “pecaminosas” e suas versões de verdade foram confrontadas com o relato de uma colega: *“acho que minha fé só colabora para que questões de diversidade sejam trabalhadas em sala de aula. Se meu princípio é amar o próximo na vida pessoal eu levarei isso para a vida profissional, para minhas aulas”*.

O universo religioso adquiriu importância durante a investigação sobre formação de professoras/es, entre outros motivos, porque suas “grandes enunciações/grandes verdades” ressoam no cotidiano educativo e repercutem em nosso dia a dia independentemente de sermos ou não religiosas/os. Não vejo possibilidade de desconsiderar a religiosidade na formação docente para questões de gênero e sexualidades.

Esbocei trânsitos de gênero e sexualidades ao perguntar o que acontece com quem não atende aos ensinamentos ditos “normais”? Quem fica à margem dos padrões culturais de nossa época? Ao produzir os bordados nas fotografias, investir nas pesqui-

sas e poéticas das/os estudantes e valorizar os relatos de vida durante as aulas senti que “liquefazia” vivências de gênero e sexualidades, pois negocieei minha permanência em determinados grupos, rompi comportamentos esperados, aceitei e busquei normas de convivência social naturalizadas. Desejei e caminhei pelo nomadismo. Escolhi e produzi relações líquidas, mas, diversas vezes, sedimentei limites e territórios. Ao pensar sobre subjetividades líquidas, me apropriei do conceito de Bauman (2001) por entender a impossibilidade de definir ou demarcar conhecimentos sobre como viver gênero e sexualidades. Estar em estado líquido significou romper, entrar, vazar, deslizar pelas fronteiras. Infiltrar-se em outros lugares. Embrenhar-se em diferentes caminhos e encharcar-se de possibilidades. Também significou exposição, perdas, aflição e agonia.

A solidez tornou-se desejável. Nas idas e vindas, memórias e perspectivas, encontrei provocações para buscar um estado líquido, negociando a solidez. Queria pertencer tendo a possibilidade de fuga. Carreguei valores que considerei essenciais para as minhas vivências, mas, me encontrei em um momento de reflexão e questionamentos sobre minha condição enquanto mulher, levando-me a dialogar com a ideia de “subjetividade nômade feminista” de Braidotti (2002).

A ideia de nomadismo desconstrói destinos pré-concebidos e expectativas consolidadas, possibilitando certa consciência crítica que resiste ao ajustamento de modos de pensar e agir naturalizados. A condição nômade produz a tentativa de escapar de alguns códigos e convenções ao mesmo tempo em que se aprisiona em outros. Estar em processo de deslocamento tende a não privilegiar fixação e estabilidade. É uma tentativa de desconstruir identidades fixas, resistindo às maneiras dominantes de pensar como devo ser mulher. “Assim, o nomadismo refere-se ao tipo de consciência crítica que resiste a se ajustar aos modos de pensamento e comportamento codificados” (BRAIDOTTI, 2002, p. 10). Sendo as representações atribuições de sentidos produzidas socialmente, interajo, produzo, aproprio-me, resisto e negocio minha identidade feminina entendendo que “para que algumas delas [representações] se tornem hegemônicas, há vários investimentos de poder que as legitimam como ‘verdade’” (XAVIER FILHA, 2012, p. 642).

Artistei os caminhos na produção de uma poética que envolveu histórias de vida e reflexões nos processos de ensinar e pesquisar. As tramas nas fotografias de família revelaram-se inseparáveis dos planejamentos de aula e das escolhas metodológicas de pesquisa, pois “as artes, então, criam, alimentam e fortificam possibilidades transformadoras de pesquisa e de docência” (TOURINHO, 2013, p. 64). Junto com as estudantes compreendi que nossa formação profissional estava atrelada ao ensinar, aprender, pesquisar e artistar. E ainda, que “a docência é uma prática atrelada à pesquisa e, ao mesmo tempo, de que a pesquisa é uma prática que fundamenta, organiza e renova a docência” (TOURINHO, 2013, p. 64).

A relação da artografia neste conjunto de ideias não vê separações entre processos de criação poética, práticas de ensino/aprendizagem e pesquisa. Com linhas, agulhas e fotos busquei eternizar este tempo em que uma “subjetividade nômade feminina” ganhou espaço e forçou novos entendimentos sobre ser professora, pesquisadora e produtora de imagens, problematizando a atualidade a qual pertença. “Em outras palavras, o produto do trabalho não pode ser considerado fora das condições de sua produção. A prática e a produção compõem as duas faces da mesma moeda” (BOURRIAUD, 2011, p. 67).

Aprender e entender com as/os estudantes sobre seus processos de formação docente e criar estratégias de pesquisa narrativa artográfica foram formas de interpretar o mundo; de investigá-lo de maneira crítico reflexivo e de transformá-lo, mesmo que em relações microfísicas, permitindo “transformar-se em alguém que não seja aquele que já é” (CHARRÉU; OLIVEIRA, 2015, p. 208).

Minhas ações como educadora foram reconfiguradas durante este processo. Aprendi, por exemplo, que deveria priorizar o rompimento do planejamento das aulas – conteúdos e atividades – para a entrada de questões específicas trazidas pelas/os estudantes. Com o tempo, ocorreu um verdadeiro processo de invasão de subjetividades que desencadearam tópicos de discussão diretamente vinculados com suas práticas educativas. Assim, “o imprevisto, a incerteza, o improvisado e a inventividade assumem-se, então, como palavras-chave a perseguir na formação de professores na contemporaneidade” (CHARRÉU; OLIVEIRA, 2015, p. 196). Considerando que “o ponto crítico da a/r/tografia é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento” (DIAS, 2013, p. 24) desenvolvemos uma pulsão frente aos processos de artista, pesquisar, ensinar e aprender.

Armei fraturas nos processos de ensinar e aprender ao capturar as experiências pessoais de gênero e sexualidades das/os estudantes e transformá-las em debates, relacioná-las com leituras, compará-las com outros marcos teóricos e torná-las ponto de partida para a produção de poéticas. Este caminho de produção de conhecimentos, priorizado pela educação da Cultura Visual, “exige, ainda, lidar com a multiplicidade de sentidos, significados e usos dessas experiências, entendendo-as sempre como trincheiras de nossas subjetividades, de nossos contextos, parcialidades e, também delírios” (MARTINS; TOURINHO, 2015, p. 137).

No contexto de formação destas estudantes o processo de criação artística estava atrelado a nomes renomados e legitimados pelo sistema das artes. Suas experiências não entravam nas aulas como fonte de conhecimento e suas práticas artísticas eram consideradas apenas um “esboço de profissionalização” devido ao foco na docência. Uma das estudantes escreveu: *“nossas falas apenas ilustravam os caminhos iniciais de uma*

vida profissional e nossas experiências estavam subjugadas as experiências daqueles que fizeram, ganharam ou deflagraram histórias". Em outro encontro em sala de aula elas questionaram *"a concepção do ensino de artes que ainda considera os fazeres do cotidiano como uma estética pobre, não criativa e não imaginativa. Nossas produções artísticas ficam guardadas porque são intimidadas pela obsessão das técnicas e destrezas das belas artes"*.

Junto com as oito colaboradoras deste estudo percebi a necessidade de uma formação pedagógica que priorize o protagonismo das/os estudantes. Natália, por exemplo, construiu uma personagem *drag*, revelou situações pessoais nas quais sofreu preconceito na escola quando adolescente e compreendeu que, enquanto professora, teria a atribuição de planejar aulas que abordem a temática da violência contra as mulheres e sujeitos não heteronormativos.

Neste mesmo caminho, Priscila fortaleceu sua fé, questionou os ensinamentos religiosos com os quais conviveu e assumiu que questões religiosas poderiam fazer parte de suas ações pedagógicas nas escolas. Entendeu que ao trabalhar com a perspectiva da Cultura Visual as suas versões de realidade, suas percepções de mundo são interpretações – instáveis e mutantes – e, "portanto, uma prática de produção de significado que depende do ponto de vista do observador/expectador em termos de classe, gênero, etnia, crença, informação, faixa etária, formas de lazer e demais experiências socioculturais" (MARTINS; TOURINHO, 2015, p. 141).

Tramei, intencionalmente, processos de ensino e aprendizagem, caminhos de pesquisa e ações poéticas. Tamar tornou-se metáfora para minhas ações como docente, pesquisadora e produtora de imagens e nesta pesquisa narrativa e artográfica tornou-se "dispositivo de existência" (BOURRIAUD, 2011). Ao tecer pontos e linhas com oito estudantes do curso de Artes Visuais encontrei pistas – mesmo que incompletas – para entender como acontece a formação de professoras/es para questões de gênero e sexualidades.

Narrativas de professoras/es e estudantes apresentam potencialidades como textos pedagógicos, mas, muitas vezes suas histórias não são registradas, dificultando a continuidade de reflexões sobre o próprio processo de formação docente. Por isso, construir e registrar experiências pessoais e práticas educativas possibilitou circulação de ideias, autorreflexão, continuidade das discussões com outros grupos de professoras/es e estudantes, inovação nas práticas pedagógicas, protagonismo político e legitimação destas profissionais como produtoras de conhecimentos e sua circulação nas redes de saber-poder.

Entre(tecemos) nossas histórias pessoais revivendo/relembrando fatos passados que nos constituíram como mulheres e profissionais da educação. Traçamos possibilidades e apropriações que legitimaram nossas ações pedagógicas para o trabalho com ques-

tões de gênero e sexualidades em espaços formais e não formais de ensino. Desalojamos visualidades comuns e criamos novos espaços de naturalização, pois discursos, mesmo que desviantes, geram novos aprisionamentos.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. In: Labrys, **Estudos Feministas** (revista virtual). Trad. Roberta Barbosa. N. 1-2, jul. / dez. 2002, p. 1-18.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Traducción de Alcira Bixio - 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CHARRÉU, Leonardo; OLIVEIRA, Marilda. Sobre ensinar e aprender e sobre aprender e ensinar no campo das visualidades contemporâneas. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Educação da Cultura Visual: Aprender... Pesquisar... Ensinar...** Santa Maria: Editora UFSM, 2015, p. 191-210.

CONNELLY, M.; CLADININ, J. **Narrative inquiry**. San Francisco: Jossey-Bass, 2000.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 21-26.

EVANGELISTA, Olinda. A vida em Bordados. 37ª reunião da Anped, 2015. Acesso em: 25/01/2016, endereço: <http://37reuniao.anped.org.br/bordados-olinda-evangelista/>

Livro-Arte: uma possível aproximação

Marina Attiná Jozala Barros

UFSM - Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

Este artigo é parte da minha dissertação de mestrado, a qual é composta de observações, reflexões, análises e abordagens realizadas a partir da minha própria produção em livros-arte. Estabelece aproximações com a obra da artista Luise Weiss, com o intuito de demonstrar e colaborar com a presença da linguagem visual do livro-arte no Brasil e na arte contemporânea. Percebeu-se com esse trabalho que a linguagem visual do livro-arte está presente no Brasil, mas é pouco abordada por teóricos da arte em nosso país. E que a partir de aproximações entre trabalhos de artistas também surgem diferenças, as quais só valorizaram o meu trabalho como artista.

Palavras-chaves: Arte contemporânea; Livro-arte; Luise Weiss.

Abstract

This article originates from my master's degree thesis, which contains observations, reflections, analyses and perspectives made from my own book art production, establishing approaches with artist Luise Weiss' work in order to demonstrate and collaborate with the presence of book art's visual language in Brazil and in contemporary art. With this work it was noticed that book art's visual language is present in Brazil but has little space among art theorists in our country. It has also demonstrated that when approaches are made between artists' works, differences between them also arise and that just valued my own work as an artist even more.

Keywords: Contemporary art; Book Art; Luise Weiss.



Introdução

O objetivo da minha pesquisa de mestrado é pontuar possíveis aproximações, entre duas artistas, estabelecidas a partir de um breve relacionamento acadêmico com

Mas num livro de artista, sua inerência especial deve estar projetada no seu objetivo: ele se propõe a um desfrute além da leitura convencional (ou tradicional). O livro de artista não é, absolutamente, literário (embora possa conter literatura). O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou a sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico (SILVEIRA, 2008. p. 73).

A partir dessas colocações feitas por Silveira, procuro relacionar os meus próprios livros-arte com as temporalidades que o autor apresenta. Algumas delas mais evidentes, outras muito pouco.

Percebi ao longo da realização do mestrado que cada livro-arte produzido por mim é a narração de um sentimento, de uma emoção. Ao elaborá-los, desenvolvê-los e torná-los objetos palpáveis supro a necessidade de manifestar-me através da escrita, quase havendo uma substituição do objeto diário (os quais escrevo desde 1995) pelo objeto livro.

A artista Luise Weiss está presente no trabalho de mestrado como um símbolo que representa a importância dos outros em minha obra. Eu poderia ter escolhido outros artistas, mas foi Luise Weiss que me mostrou o caminho para transferir sentimentos e emoções aos outros, e este foi através do livro-arte.

Parte do meu trabalho foi desenvolvido tendo como foco livros realizados no decorrer de 2014, quando o objetivo principal era dialogar com os livros-arte de Luise Weiss. Eu pretendia criar livros-arte que tivessem características e/ou técnicas que fossem utilizados por Weiss. Acredito que, no processo de criação de cada um deles, eu estava muito envolvida com as propostas às quais me dispus, mas, como a presença das obras de Weiss era muito forte, acabei por envolver em meu trabalho sentimentos originados dessas observações sobre formas dos trabalhos, temáticas, materiais utilizados.

Posteriormente, em 2015, as diferentes leituras e proposições expositivas me levaram a ter mais autonomia e liberdade. Foi se instaurando, cada vez mais, a ideia de que, em um diálogo, existem vozes dissonantes e consonantes; cada artista, principalmente se tratando de mim e de Luise Weiss, temos históricos, vivências, experiências diferentes, algumas podem se encontrar em alguns pontos, porém continuam sendo duas pessoas completamente diferentes. Nesse período, as diferenças e as aproximações começaram a se tornar mais claras, e pude criar livros-arte que fossem mais meus e menos dessa relação que eu esperava encontrar com as obras de Weiss.

“No escuro” e “Espelho d’água”

O livro-arte “No escuro” (2014), Figura 1, é uma de minhas propostas que mais consegue traduzir os sentimentos por trás do “eu”. Ele descreve momentos de aflição, como por exemplo, a morte, uma doença ou uma mudança para uma cidade distante, e que foram restaurados conforme o passar do tempo; momentos estes que podem ser vivenciados por qualquer um e, por isso, quando o “outro” encontra-se com o livro “No escuro”, sente-se tocado.

O pensamento que perpassa o livro “No escuro” surgiu em 2012, a partir de um trecho de uma música que eu estava ouvindo na época e que me chamou atenção: “É no escuro que se aprende a ver” (Rosa de Saron. *Jamais Será Tarde Demais*, 2012). Essa música, entre todas as outras do álbum da banda, fez-me pensar sobre o que exatamente a letra queria dizer com “É no escuro que se aprende a ver”, e assim surgiu a ideia de criar o livro-arte em questão.

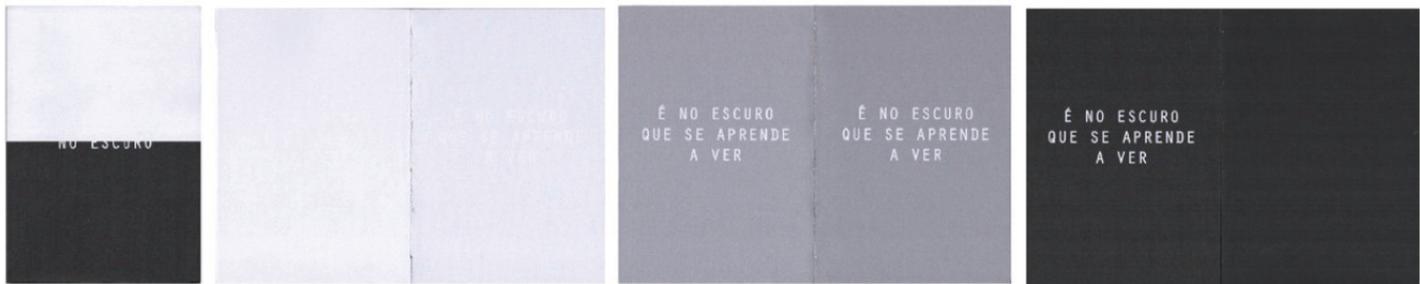


Fig. 1 - “No escuro”, de Marina Attiná Jozala (2014). Impressão sobre papel. 14,5 x 20,5 x 0,5 cm.
Fotografia: Marina Attiná Jozala.

Com o tempo, aprendemos que estar no escuro, seja física ou metafisicamente, às vezes,  a maneira mais fácil de superar as dificuldades. Assim, como os olhos se acostumam com o escuro e passamos a ver o que está em volta, a vida está cheia de dificuldades, mas aprendemos a valorizar mais o que temos. Com esse livro-arte, eu tentei demonstrar de uma maneira simples o momento em que nos acostumamos com o escuro e passamos a ver a luz, as coisas boas que a vida tem a oferecer.

Uma aproximação entre as artistas Marina e Luise Weiss acontece considerando o negro presente em gravuras de Weiss e da intencionalidade da artista em encontrar a luz na matriz escura. A pesquisadora Ana Paula Nascimento (2007, s/p) fala dessas obras de Luise Weiss, da sua paixão pela luz e dos significados por trs das escolhas da artista a utilizar essa linguagem.

Luise, por sua vez, igualmente trabalha o negro, mas este aliado às sombras, com inúmeras nuances intermediárias, até a chagada ao branco. Memória, passado, presente, ausência, permanência, lembrança e esquecimento formam o imenso extrato do qual suas obras emergem. Não apenas nos retratos dos familiares ou dos desconhecidos – na atualidade a sua produção mais conhecida –, mas também nas plantas, objetos, flores e animais, manifestando talvez a inconsciente influência germânica da paisagem até certo ponto fantástica, de uma figuração expressiva, de paixão pela luz.

O livro-arte “No escuro” expressa momentos difíceis que foram superados. Quanto à obra de Luise Weiss, acredito que demonstra muitos aspectos de sua memória, da de sua família e da de pessoas que também passaram por momentos complicados na vinda para o Brasil, fugindo da guerra. Também creio que todos passamos por momentos que nos deixam no escuro e por outros momentos que nos levam a viver na luz. Esse livro-arte, assim como os livros de Weiss, demonstra a simplicidade dos sentimentos que permeiam a arte, assim como a simplicidade na materialização desses sentimentos utilizando a própria arte.

“Espelho d’Água” (2014), Figura 2, é um livro que, além de retomar vivências da infância a partir de lembranças que tenho de quando era pequena e ia pescar com a minha família, de quando fazia aulas de natação, ou ia à praia durante as férias; também retrata o “eu presente”, pois, a cada leitura e virada de página, o observador será refletido de uma nova forma, assim como se olhar no espelho a cada dia e ver o tempo passando.



Fig. 2 – “Espelho d’Água”, de Marina Attiná Jozala (2014). Acetato transparente e impressão. 15 x 21 cm.
Fotografia: Marina Attiná Jozala.

Esse livro-arte também utiliza um mesmo conteúdo abordado por mim e por Luise Weiss, mas colocados de forma diferente. A intenção por trás deste era que todas

as páginas juntas continuassem tendo uma transparência, na qual o leitor virasse as páginas mantendo o olhar a um resquício dos elementos que estivessem por baixo. Porém, quando realizei o projeto e juntei as páginas, essa transparência deixou de existir. As páginas juntas causaram um espelhamento em que o leitor se vê olhando para o livro, mas de maneira deformada, como se olhasse para um lago. Conforme o leitor movimentava o livro-arte, move-se com ele – por isso, o título.

Paulo Silveira (2008) defende que o tempo do livro é mutável, ele descreve esse tempo como algo que muda por causa de interferências externas, como um livro amarelo ou comido por traças. No caso do “Espelho d’Água”, ele é mutável devido à sua leitura, à sua interpretação e ao lugar que o leitor escolhe para ler, pois conforme o leitor muda, o livro muda com ele.

Quando estava reformulando alguns conceitos sobre as obras de Luise Weiss, deparei-me com o livro-arte “Olho d’Água” (2012), Figura 3, que mostra fotografias/retratos recortadas formando ondas, como quando estamos olhando para a água, derubamos algo e o reflexo de nosso rosto fica deformado. Weiss descreve esse movimento criado ao interagir com a água por meio do toque, e, no caso de “Espelho d’Água”, o leitor interage por meio da visão; pontos de vistas diferentes sobre um mesmo elemento, a água.

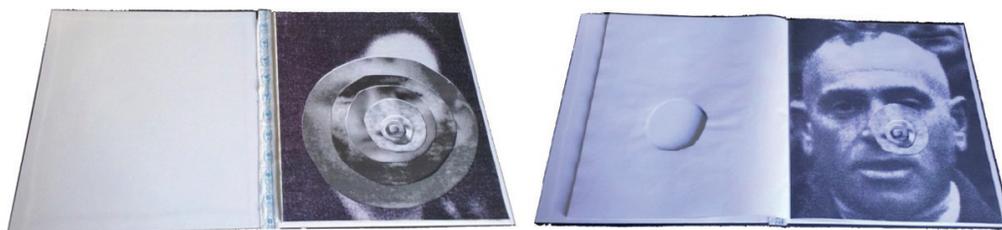


Fig. 3 – “Olho d’água”, de Luise Weiss (2012). Cópia colorida. 36 x 31 x 1,5 cm.
Fonte: Acervo Luise Weiss.

Sobre seu livro-arte, Weiss (2015) em entrevista relata:

O livro *Olho d’Água* surgiu na Polônia, num workshop de 2012. Tinha um rio, um velho moinho, perto do atelier, e eu tentei várias vezes fotografar a água com os círculos concêntricos quando algo cai n’água. Observando no final as cópias xerox de retratos, num momento tudo se uniu, o olho d’água do riacho, as xerox.

Nesse sentido, ainda que partindo de diferentes proposições, ambas coincidimos na tentativa de formalização de um livro no qual o elemento água serve para refletir quem está observando.

Ambos os livros-arte, “No escuro” e “Espelho d’Água”, abordam questões poéticas literárias e, apesar de não ser de forma intencional, em meu trabalho a utilização desse caráter tem acontecido recorrentemente. Por esse motivo, resolvi buscar referências da poesia concreta em meus livros-arte, a qual é descrita de forma breve a seguir:

Depois de 1950, revelando influências de Mallarmé, Pound, Joyce, Apollinaire, Gomringer, veio surgindo um movimento poético inspirado no concretismo pictórico, caracterizado pela redução da expressão a signos concretos, que visem à apresentação direta do objetivo pela organização de elementos básicos da linguagem em representações gráficas. É um esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele em relação aos possíveis conteúdos (afasta-se da poesia “conteudística”) [...] (AFRÂNIO COUTINHO, 1972, p. 295 apud FRANCHETTI, 2012, p. 21).

A citação merece destaque nesse segmento, uma vez que descreve a poesia concreta como poemas que foram “simplificados”, como é possível notar em “redução da expressão de signos” e “afastamento da poesia ‘conteudística’”. “No escuro” e “Espelho d’Água” não deixam de ser livros literários que também foram “simplificados”. Não estou desmerecendo a poesia concreta e muito menos a linguagem do livro-arte; pelo contrário, considero que essas novas leituras nas artes dão origem à arte contemporânea, que são essas nossas formas de interpretar e reinterpretar que descrevem as fases da arte.

Nos livros-arte de Luise Weiss, podem ser encontradas características da poesia concreta, mas, após o estudo de sua obra, acredito que a própria artista não faz nenhuma relação com essa proposta. Em 2014, foi lançado o livro-arte, do qual Weiss participa intitulado “30 Fragmentos de Poesia – Um livro de artista”, organizado por Vinicius Almeida. Porém, esse título remete mais aos elementos conceituais poéticos do que à própria poesia concreta. Dessa forma, com base no que foi exposto sobre a relação de meus livros-arte com a poesia concreta e visual, existe, na relação da poesia concreta com minha obra, um distanciamento entre algumas de minhas propostas e as de Luise Weiss.

“Curiosos habitantes do mar”

O livro-arte “Curiosos Habitantes do Mar” (2014), Figura 4, tem pontos-chaves que remetem ao mundo infantil, como o fato de ser produzido com elementos coloridos, de se tratar de um livro que atrai o público desse mundo; além de sua própria relação com as águas, pois remete diretamente à minha infância, quando eu pescava frequentemente com a minha família.

Nesse grupo, está incluso o “Curiosos Habitantes do Mar”, pois se encaixa na categoria de “livros encontrados, que são utilizados como matéria-prima para intervenções críticas, por pigmentação, recorte, perfuração, etc.” e nos quais “[...] predominam os exemplares em peça única, muitas vezes com algum vínculo com a escultura” (SILVEIRA, 2008, p. 87).

Para compor esse exemplar recortei as imagens dos peixes que ilustravam o livro, coleí todas as páginas formando uma camada só e retirei o miolo do livro para colocar os peixes recortados. Para tanto, usei cola e fita banana para dar profundidade e, por fim, coleí uma transparência sobre tudo, remetendo à ideia do aquário.

Ao trabalhar com uma proposta distante do objetivo principal desta investigação estabeleceu-se um novo desafio. Após sua elaboração, lembrei que Luise Weiss também produz livros infantis. O livro “Dentro do Espelho” (2002), Figura 5, da artista, não deixa de ser um livro-arte, principalmente se tratando do livro original, em que a artista criou as colagens. A respeito do objeto livro, ela diz: “Aliás, o livro sempre me cativou, seja do tipo sequencial, álbum ou livro-objeto” (WEISS, 2002, contracapa).

Em palavras de Luise Weiss (2015, entrevista) sobre essa obra:

Dentro do Espelho” surgiu de uma “brincadeira” da imagem espelhada que inverte a escrita, assim como a gravura inverte o texto, as imagens... O livro surgiu a partir de um desenho que estava num quadro negro, numa festa de aniversário do meu pai, garoto. Imaginei aquela figura em formato de lua, saindo, conversando... assim surgiu.

A aproximação entre “Curiosos Habitantes do Mar” e “Dentro do Espelho” ocorreu em função de suas diferenças. No entanto, apesar de os temas abordados nos dois



Fig. 5 – “Dentro do Espelho”, de Luise Weiss (2002).
Impressão sobre papel. 21,8 x 21.3 cm
Fotografia: Marina Attiná Jozala.

livros serem distintos, houve novamente uma proximidade na liberdade das artistas, dessa vez relacionada ao universo da literatura infantil, por meio do livro-arte.

“Vitrais”

Antes de apresentar o livro-arte “Vitrais”, Figura 6, gostaria de comentar a presença da transparência em meus trabalhos; presença essa que, no início de minha carreira, ainda era incipiente e veio progredindo gradualmente até os dias atuais.

A transparência para mim é um meio de demonstrar meus sentimentos, externá-los de maneira clara; é um meio que utilizo para me sentir bem comigo mesma e com os outros. A transparência é uma das formas que encontrei para traduzir os sentimentos que vivencio em meu cotidiano, principalmente os bons. Ela me permite vivenciar coisas que o opaco nunca deixaria, ela permite que eu veja além, que eu veja o que está por trás e que eu compartilhe com os outros essas vivências através de meus trabalhos. São esses sentimentos bons que procuro passar ao criar um livro-arte utilizando esse elemento.

“Vitrais” (2014) foi inspirado em diversas fotos de vidraças que tiro em viagens; a cor, a transparência, a forma como foram feitas me encanta, o que me motiva a fazer essa coleção de imagens. Esse livro-arte é um pedaço dessas viagens, desses momentos em que estive conhecendo lugares novos e vivendo diversos sentimentos.

Desde 2007, eu já tinha certo interesse pela impressão de fotografias em acetato transparente, mas, com o passar dos anos, deixei isso de lado, conforme eu ia conhecendo e me identificando com outras linguagens visuais e técnicas na arte. Foi apenas em

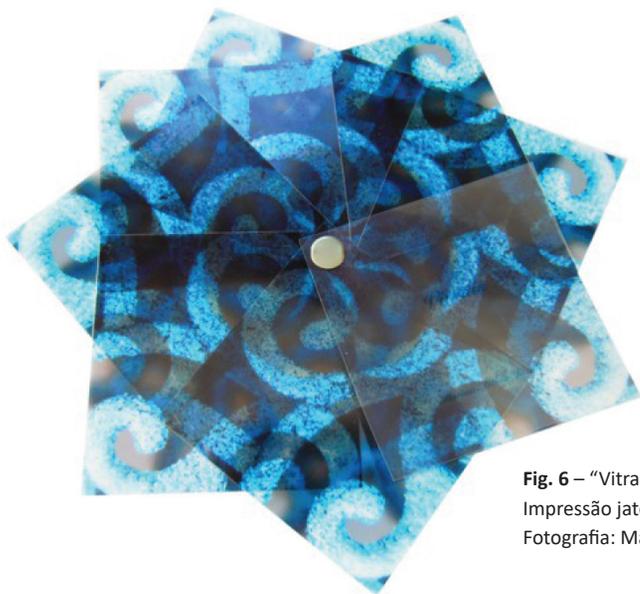


Fig. 6 – “Vitrais”, de Marina Attiná Jozala (2014), aberto. Impressão jato de tinta sobre transparência. 24 x 24 cm. Fotografia: Marina Attiná Jozala.

2014, com o início do mestrado, que pude identificar a relevância e o significado específico do emprego da transparência em minha obra.

Para Luise Weiss, que utiliza a transparência em seus livros-arte, esta representa “[...] a ‘travessia’, ‘água’, ‘mar’, como metáforas de viagem/vida/morte e nostalgia. As transparências deixam transparecer, ora escondem, ora revelam... como ir e vir. Vida e Morte” (WEISS, 2015, entrevista). A meu ver, as palavras citadas por Weiss, como água, viagem, vida e, principalmente, nostalgia, a qual me faz pensar em minhas lembranças, viagens, e sentimentos por trás de acontecimentos, estão diretamente relacionadas ao meu trabalho e à minha pesquisa como um todo.

O fato de esse livro-arte ser pequeno e remeter às minhas viagens e lugares que visitei, traz uma característica peculiar: é como se ele fizesse parte de cada um desses lugares que frequentei, como uma recordação, uma folha ou pedra pegadas no chão. O “Vitrais”, apesar de pequeno, contém muitas lembranças de tempos que foram preservados e recapitulados em forma de livro. Luise Weiss faz o mesmo em suas obras. Retomando momentos que foram vivenciados por ela e por outros, ela revive e traz a nós essas lembranças, as quais, como Silveira (2008) diz, são “maleáveis” por serem colocadas como livros, como objetos que fazem parte da arte.

Para que o livro-arte se tornasse um vitral, ou quase isso, lembrei de um estilo de encadernação que Luise Weiss usou em um de seus livros-arte, “Gira Gira” (2011), Figura 7, completando, assim, o meu projeto. Esse foi produzido a partir de frames de um vídeo dos anos 50/60, com imagens de pessoas desconhecidas. O formato em leque, para Luise Weiss (2015, entrevista), “cria a visualidade de um gesto, um movimento”.



Fig. 7 – “Gira Gira”, de Luise Weiss (2011).
Fotografia. 10,5 x 15,5 x 2 cm.
Fonte: Acervo Luise Weiss.

o tradutor precisa recriar as palavras criadas por Joyce, portanto todas as características do autor passam a ser desse novo “autor”, fazendo dessa obra uma versão nova.

Em “Finnegans Wake”, Joyce cria novas palavras cheias de sonoridade, algumas inventadas usando línguas diferentes. O livro em si é complicado de ler, eu mesma não consegui chegar até o final, pois não pude entender o contexto ou a história como um todo.

A partir dessas qualidades do livro, resolvi elaborar um livro-arte que demonstrasse, em parte, esses sentimentos que perpassaram minha leitura da obra. Como já vinha utilizando a transparência escolhi a mesma técnica para representar a confusão da leitura, dessa vez usando o acrílico. Em cada página do livro, coloquei as palavras criadas por James Joyce, principalmente aquelas que não fizeram sentido algum para mim. Dessa forma, ao unir as páginas, as palavras uniram-se formando frase ainda mais confusas.

Elaborando o livro-arte “Fínigans Ueiqui” deparei-me novamente com a poesia concreta. James Joyce, utilizando a sonoridade e a criatividade, cria escritas poéticas, as quais fazem referência direta, por exemplo, quando você precisa ler a palavra criada por Joyce em voz alta para poder compreender seu significado, aos conceitos da poesia concreta, aprofundados anteriormente.

Além dessa relação com a poesia concreta, encontra-se novamente uma aproximação com a obra de Luise Weiss mediante características como a transparência, já citada, e a presença do “sonho” materializado em arte. O trecho a seguir refere-se a livros-arte de Weiss elaborados entre 1995 e 1997.

Certo dia, sonhei com um livro no qual eu pudesse capturar o tempo: devaneio, sonho, impossibilidade. Tratava-se de um livro que nunca se finalizava e que dizia do tempo. Quando acordei quis organizar este livro... em vão, imagens surgiam e novamente desapareciam e nenhuma se aproximava daquele sonho. Imaginei várias soluções gráficas, nenhuma me agradou. Aos poucos o projeto esvaeceu-se, para retornar novamente, em outro momento, o que aconteceu durante a pesquisa do doutorado, no qual o projeto voltou-se para os retratos e fotografias antigas (familiares inicialmente, e posteriormente de grupos anônimos) (WEISS, 2010, p. 1466).

No caso das obras de James Joyce, Luise Weiss e a minha própria, os sonhos fazem parte de nossa criação artística, assim como fizeram parte nas obras surrealistas e na de muitos outros artistas. O tempo apresenta-se nesta obra como ficção, como memória, como um aspecto da produção de artistas que utilizam formas encontradas em sonhos para a realização de sua arte.

“Outros”

Um livro-arte “Outros” (2015), Figura 9, tem como questões norteadoras a autoria e a posse de uma obra de arte, porém a sua importância está na finalização de uma ideia, está na correlação entre os outros.

“Outros” é um livro-arte que foi criado de várias formas: primeiro, com a intenção de mostrar como organizo e assino meus próprios livros; em seguida, como discussão da autoria e da importância do leitor; e, por fim, para dar ao leitor/observador a oportunidade de realizar um livro-arte, utilizando um livro-arte pronto (produzido pelo “eu”), para criar um livro-interferido e se aproximar dos sentimentos que perpassam e perpassaram toda a dissertação por meio da criação de livros e das aproximações e diferenças entre artistas.

O objetivo principal era ter um livro-arte que discutisse a autoria da obra, ou melhor, que fosse simultaneamente meu e daqueles que com ele possam vir a interagir –



Fig. 9 – “Outros”, de Marina Attiná Jozala (2015).

Capa dura. 11,3 x 15,5 x 1,5 cm.

Fotografia: Marina Attiná Jozala.

mas não era tão simples assim. Eu fiquei meses com a proposta fixa na cabeça de que deveria criar um livro primeiro, um livro comum: de poesias, de fotografias, de desenhos, um livro-arte simples usando desenho, gravura, alguma técnica que fizesse o livro surgir rapidamente. Por fim, isso levou vários meses, até que percebi que o que eu queria não tinha nada a ver com o conteúdo, mas com os conceitos envolvidos.

Criando um livro que incluísse apenas a folha de rosto, com o título, o nome do

autor e o ano, e deixando o conteúdo em branco, eu pude deixar a cargo do leitor criar sua própria obra: ao realizar sua arte e/ou colocar sua assinatura, o leitor passa a também ser não somente dono do livro os “Outros”, como também autor, já que o livro, antes, encontrava-se em branco.

Nessa obra convido outros a interferirem e/ou assinarem em livros realizados por mim, os quais passam a ser do “outro”, sem deixarem de também serem meus.

Os “Outros”, Figura 10, se apresenta como um dos exemplos que foi interferido, este foi entregue a uma amiga, Bruna Berger.

Quando recebi o livrinho “Outros”, logo pensei em utilizá-lo para tratar também, de certa forma, sobre esse assunto. Isso porque me interessam dos outros as suas janelas, o que elas escondem ou permitem mostrar aos olhares alheios. Estamos cercados por janelas em cada parte e, a partir dessa pequena ou grande abertura, podemos ver e perceber um fragmento do mundo de cada outro sujeito. Assim, passei a desenhar janelas que vi por aí e o que me era permitido ver a partir delas, janelas de imagens encontradas na internet e outras imagens simplesmente inventadas a partir do meu imaginário (BRUNA BERGER, 2015).

O livro abordado a seguir, Figura 11, “Laranja do Brasil” (2011), de Luise Weiss, é um grande exemplo de obra que foi produzida a partir da colaboração de outros. Nele também estão presentes característica do tempo corporificado, representado por folhas naturais. Fazendo uma nova aproximação com a obra de Weiss, esse tempo corporificado também está presente no meu livro-arte “O Livro dos Livros”, o tempo pessoal do artista, o tempo documentado, tempo esse que é vivenciado com memórias e objetos sig-



Fig. 10 – “Outros”, de Bruna Berger e Marina Attiná Jozala (2015).

Capa dura. 11,3 x 15,5 x 1,5 cm.

Fotografia: Marina Attiná Jozala.

nificativos para o artista, tornando a obra de arte um diário, um objeto pessoal exposto para o outro. Esse livro-arte contém:

[...] pequenas relíquias familiares, cartões, anotações que ficavam dentro dos livros. Meu pai e avô eram médicos, tinha anúncios médicos e a “Laranja do Brasil” era alguma propaganda de material de exportação. Muitas vezes se enviava para algum parente que tinha ficado na Alemanha alguma encomenda do Brasil, principalmente após a II Guerra Mundial, quando as pessoas lá necessitavam. Na realidade, são pequenos “arquivos” familiares que constituem um acervo de cartas, cartões, fotografias, objetos que relatam uma época, a vida das pessoas. Seus destinos, nossos destinos (WEISS, 2015, entrevista).



Fig. 11 – “Laranja do Brasil”, de Luise Weiss (2011). Diversos materiais. 32,5 x 22 x 5 cm.
Fonte: Acervo Luise Weiss.

Esse livro-arte, pessoalmente, mais do que qualquer outro livro de Luise Weiss que analisei para a pesquisa do mestrado, tocou-me, principalmente depois de receber as respostas da artista a uma entrevista que realizei por e-mail. Em sua fala, ela demonstra o quanto o “outro” é importante em seu trabalho, o quanto a influência de suas memórias está presente e também como isso atua em sua obra. Com esse livro-arte, ela realça as aproximações entre os meus trabalhos e os dela, retomando o foco desta pesquisa, através de suas vivências, interpretações, sensações e sentimentos.

Considerações Finais

Percebi, no decorrer deste projeto, que, apesar de o livro-arte não ter um amplo reconhecimento no Brasil, nos últimos anos ele teve uma participação efetiva na arte nacional, figurando em livros, exposições e universidades.

Meu objetivo inicial era basicamente demonstrar que a linguagem do livro-arte está efetivamente presente no Brasil, apesar de não ter grande divulgação. Para tanto, escolhi apoiar-me na obra de Luise Weiss, uma vez que foi ela quem me apresentou esse universo dos livros-arte, além da identificação pessoal e artística que possuo com ela. A obra de Luise Weiss torna-se, ao longo da produção do trabalho, um forte apoio para a sua estrutura, contudo é a minha própria obra que passa a se destacar, conforme as diferenças transparecem e as aproximações tornam-se mais sutis.

Observando os livros-arte e os textos de Luise Weiss, percebi neles uma simplicidade que muito me sensibilizou. Não me refiro ao simplismo formal ou reflexivo de tais obras, mas sim à ausência de ostentação, o que torna seu discurso ainda mais amplo e potente. Não há como observar um livro-arte de Luise Weiss e não pensar em como foi produzido emotivamente. Percebi que, em meus livros-arte, busco imprimir essa simplicidade que tanto me fascina na obra de Luise Weiss e, através das aproximações, e também, diferenças encontradas nos trabalhos dela e nos meus, pude transpor esse aspecto de uma maneira mais clara em minha obra.

Ao longo da produção da dissertação, identifiquei, nas obras de Luise Weiss e nas minhas alguns pontos que julguei impossíveis de serem correlacionados. Dessa forma, o objetivo do trabalho de mestrado tornou-se apresentar a obra das artistas a partir do que subjaz a arte de cada uma e não apenas o que se aproxima, ou difere, em cada obra. Cada uma das artistas, Luise Weiss e Marina Attiná Jozala, possuem suas próprias características temáticas, conceituais e teóricas, assim como suas diferentes trajetórias e experiências. Em alguns momentos, tais características se encontram de maneira clara e, em outros, diferenciam-se quanto à técnica e o objetivo.

As aproximações que envolvem questões conceituais podem ser encontradas na relação do universo infantil presentes no meu livro “Curiosos Habitantes do Mar” (2014) e “Dentro do espelho” (2002) de Weiss; assim como em outros livros-arte que utilizam as formas de artes visuais da fotografia, da gravura; de temas familiares, da memória, entre outros: “No escuro” (2014) e “Outros” (2015). Os aspectos formais encontram-se na estrutura física: tipo de encadernação no caso de “Vitrais” (2014) e “Gira Gira” (2011); o uso da transparência, em meus livros-arte “Espelho d’Água” (2014), “Vitrais” (2014), e “Fínigans Ueiqui” (2015) e no livro de Luise Weiss, “Laranja do Brasil” (2011); além de outros aspectos discutidos no trabalho.

A partir das relações indicadas no trabalho, é possível perceber que as artistas têm em comum a utilização da linguagem visual do livro-arte como meio de liberação de sentimentos e pensamentos decorrentes de memórias e vivências. Além disso, ambas também evidenciam dar grande importância para a presença do “outro” em sua arte,

como parte integrante ou personagem da obra, ou mesmo pela interação do “outro” com as obras finalizadas. Observa-se, ainda, a relevância da temporalidade, conceituada por Paulo Silveira, na linguagem visual do livro-arte como outro aspecto de aproximação entre a arte de Marina e Luise Weiss.

Por meio da pesquisa de mestrado pude me aproximar de uma artista por um viés diferente do que vinha fazendo até então. Com essa aproximação, encontrei diferenças e, dessa forma, defrontei-me comigo mesma, com características pessoais que podem ou não ser encontradas no “outro”. Além da interação e do aprendizado adquirido pelo contato com a obra de Luise Weiss, pude deparar-me com artistas e autores antes pouco ou não conhecidos e, com isso, o meu interesse pela linguagem visual dos livros-arte cresceu ainda mais. As palavras de Paulo Silveira e de outros autores, demonstram aspectos da existência do livro e do livro-arte os quais eu desconhecia e que serviram como grande subsídio para a pesquisa.

Já ouvi dizer que a arte torna as pessoas mais humanas, e talvez seja isso que eu tenha encontrado no percurso do mestrado. Ao me deparar com a obra do outro, pude aprofundar-me em minhas próprias questões e me definir melhor como artista.

Descobri presentes em minha obra reflexões e características inexploradas anteriormente. Ao reunir nesse espaço os livros-arte que produzi para o mestrado, percebi qualidades que estavam presentes, mas não eram vistas por mim. Dessa forma, pude destrinchar minha produção e encontrar as verdadeiras aproximações entre as artistas selecionadas, unindo, assim, as características conceituais e formais dos livros-arte. Pude, então, valorizar a minha própria arte e fazer com que esta crescesse, evoluísse dentro da linguagem visual do livro-arte.

Referências bibliográficas

DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, catálogo exposição [exhibition catalogue], 1985.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

GALINDO, Caetano. Finnegans Wake / Finnícius Revém. Revista Cult, ano 16, n. 176. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/finnegans-wake-finnicius-revem/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2015. Fevereiro de 2013.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Luise Weiss e Feres Khoury** no Gabinete de Gravura

Guita e José Mindlin da Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, catálogo exposição, 2006-2007.

POESIA CONCRETA. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com>>. Acesso em: 22 de junho de 2015.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WEISS, Luise. **Dentro do espelho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

WEISS, Luise. **Luise Weiss**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

WEISS, Luise. **No mar**. São Paulo: IMESP, 2011.

WEISS, Luise. **Retratos Familiares - In Memoriam**. 1998. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 1998.

WEISS, Luise. **Caixa de Pepi**: entre história, ficção e arte. 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Arte Plásticas “Vida e Ficção / Arte e Fricção” - 24 a 29 de setembro de 2012. Rio de Janeiro.

WEISS, Luise. **Livros-objetos e almanaques**: marcas e deslocamentos. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25 de setembro de 2010. Cachoeira, Bahia.

WEISS, Luise. **Tão perto, tão longe: trajetórias**. 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Subjetividade, Utopias e Fabulações” - 26 de setembro a 01 de outubro de 2011. Rio de Janeiro.

WEISS, Luise. Livros de Artista, Livros-Objetos: Reflexões e Pesquisas. **Casa Contemporânea**, São Paulo. Disponível em: <<http://casacontemporanea370.com/page/livros-de-artista-livros-objetos/>>. Acesso em: 9 de maio 2015.

WEISS, Luise. Passagens e Memórias. **Museu de Arte de São Paulo**, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=64&periodo_menu=cartaz>. Acesso em: 29 de julho 2015.

Entrevista

Tereza Costa Rêgo: uma vida em busca da liberdade

Adriano José de Carvalho

Há alguns anos atrás, tivemos o prazer de pesquisar com profundidade a vida da pintora pernambucana Tereza Costa Rêgo. Pelo fascínio que sempre alimentei por sua produção pictórica e por sua história de vida, tomei-a como objeto de estudo de minha dissertação no mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba. Nosso objetivo principal foi construir a trajetória biográfica desta artista, elucidando seu processo de criação e sua poética carregada de memórias pessoais; de imagens femininas e de uma reflexão sociopolítica da história nacional.

Na construção de nossa reflexão, além de documentos obtidos em fontes primárias, como livros, revistas e jornais, trabalhamos também com os discursos orais, obtidos nas cinco entrevistas que realizamos com Tereza durante o período de coleta de dados. Temos consciência da importância destas fontes orais para o conhecimento mais aprofundado da história de vida de nossa artista. No entanto, sabemos que tais relatos estão cheios de interferências pessoais, de ruídos emotivos e afetivos, incorrendo em trocas ou perdas ocasionadas pela relação do tempo com a memória humana, apresentando, por vezes, os fatos de maneira diferente. Como nos diz Henry Rousso, na história oral o indivíduo entrevistado sempre falará do fato passado estando inserido no seu presente, utilizando-se dos sentimentos, palavras e imagens do seu presente, mesmo que busque ser o mais verídico possível sobre o que aconteceu no passado (FERREIRA e AMADO, 2005, p 98).

Até mesmo os documentos históricos materiais (fotos, textos, vídeos) não estão isentos de mudanças ocasionadas pelas intenções, interpretações e possíveis manipulações dos agentes construtores dos mesmos, construindo daí uma imagem do sujeito ou do fato pesquisado. Comungamos com as ideias defendidas por France, ao afirmar a diferenciação entre a “coisa em si”, no que tange a sua enticidade, e a “imagem da coisa”,

sendo esta um produto da experiência e interpretação humana. Como ela mesma nos diz: “Ora, aquilo que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta.” Ou ainda: “(...) um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem” (FRANCE, 2000, p. 18). Consequentemente, há diferença também entre o modo com que nos relacionamos com as coisas no seu contexto real e as imagens dessas mesmas coisas, acarretando valorações, sentimentos, objetivos e respostas diferentes por parte dos indivíduos.

Apoiados em Pierre Bourdieu, fazemos uma distinção entre “vida”, entendida como a vivência real do sujeito num determinado tempo e espaço, e “escrita da vida”, como a ação estruturada num processo racional de registro dessa vivência. Como Bourdieu diz: “(...) o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (FERREIRA e AMADO, 2005, p.185). No entanto, ao tentarmos compreender a vida, ou dela nos apossar de modo racional, acabamos englobando-a em moldes lógicos que nos ajudam a entendê-la, a pensá-la, a organizá-la numa estrutura textual. A nossa razão impõe regras sistematizantes para os fatos vividos, por vezes desembocando numa estrutura de causa-efeito, seguindo uma linha cronológica, num processo de princípio-meio-fim. O próprio Bourdieu nos afirma: “(...) tratar a vida como história, isto é, como relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significados e direção talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica”; ou ainda, “(...) o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica” (FERREIRA e AMADO, 2005, p.184-185).

Endossados na palavra da própria artista, podemos dividir a sua trajetória de vida em três etapas, diferenciadas pelo nome que recebeu em cada uma delas: a primeira etapa refere-se a vida da “Terezinha”, indicando a sua infância, adolescência e início de sua vida adulta. A segunda etapa é marcada pela “Camarada Joana”, período da grande reviravolta de sua existência. E finalmente, a terceira etapa marca o apogeu de seu processo de legitimação profissional, quando assume definitivamente o nome artístico de Tereza Costa Rêgo, etapa iniciada após o seu retorno ao Brasil, em 1979. A partir deste momento, esta mulher se dedicou com afinco no processo de legitimação profissional de sua produção pictórica, vivenciando momentos significativos na história da arte de Pernambuco, como a Brigada Portinari; o atelier coletivo e a Oficina Guaianases de Gravura. Atualmente, em seus 87 anos de vida, e mais de 70 anos de produção artística, Tereza continua produzindo suas mulheres libertadas e libertadoras; seus bichos e plantas; sua análise crítica sobre a realidade sociopolítica do país.

Neste número da Cartema, abrimos o nosso material de pesquisa e compartilhamos diversas partes da entrevista com Tereza Costa Rêgo, realizada no dia 3 de junho de 2013, na residência da própria pintora. Interessante pontuar que, visando produzir um respeitado trabalho acadêmico, tentamos seguir todas as rígidas orientações para a elaboração da entrevista, preparando sequências lógicas de perguntas, pontuando objetivos específicos para cada uma delas e utilizando todos os recursos de registro que tínhamos

à mão. Nosso intuito era tratar de assuntos específicos, como a história pessoal da pintora; a formação e influência artística; o seu processo de criação; a legitimação profissional; e a análise sobre sua produção pictórica.

No entanto, as coisas não aconteceram bem assim. Tereza é uma mulher livre de convenções e que não se sente muito bem com regras rígidas. O que nos impulsionou mudar drasticamente nossa ação. As entrevistas tornaram-se momentos de conversa; de partilha de vida; de confidências; de palavras ditas e registradas e muitas outras 'não-ditas'. Desde o primeiro encontro, os assuntos foram sendo misturados pela própria artista. Os botões dos gravadores eram ligados e desligados, tanto pelo entrevistador como também experiente entrevistada. Nós falamos, ouvimos, rimos, choramos, nos emocionamos, nos inquietamos e vivemos intensamente cada momento passado.

Adriano Carvalho (AC): Para iniciar esta entrevista, gostaria de saber como foi a sua participação nos salões artísticos de Pernambuco:

Tereza Costa Rêgo (TCR): Eu participei do Salão de Arte do Museu do Estado. Participei também do salão da Sociedade de Arte Moderna do Recife, que era uma coisa nova. Participei... nem me lembro mais.

Hoje em dia já não dou tanta importância como dava quando tinha quinze anos. Os Salões do Museu do Estado era sempre assim: Ganhava primeiro prêmio, Reinaldo Fonseca; Segundo, eu; Terceiro, Ricardo Brennand. Ou então, era primeiro, Brennand; segundo, Reinaldo; terceiro, eu.

AC: Como foi a sua experiência na Escola de Belas Artes?

TCR: A minha geração era eu, Maria Carmem, Ricardo Brennand, Reinaldo Fonseca, e Aluísio Magalhães. Era a época da Escola de Belas Artes.

Hoje, eu não colocaria minha filha pra fazer a Escola de Belas Artes.

Mas, não deixa de ser um exercício válido, durante alguns anos, de fazer desenho. Você ter uma noção de perspectiva, de composição.

Não quero dizer que hoje eu vou fazer aquela composição áurea. [...] Eu não faço mais isso que a gente aprendeu na Escola de Belas Artes.

Eu sou muito espontânea, mas, eu tenho um bom senso de espaço. Mas, isso é meu.

Então, para mim, às vezes, a Escola de Belas Artes me puxa pra baixo. Porque eu vou fazer uma mão; quero fazer um braço mais cumprido. Mas, não! O certo é aqui! A cabeça é sete vezes o tamanho da altura... essas coisas que a gente aprende e a gente começa a se autofiscalizar.

Mas, foi um período muito bom da minha vida.

Como eu era uma pessoa que não tinha liberdade nenhuma, eu fui muito reprimida por minha família.

A Escola de Belas Artes, para mim, era o céu. Porque eu vivia com essas pessoas,

meu amigos e amigas.

Tinha um rio atrás da Escola. A gente gazeava as aulas, e ficávamos sentados na beira do rio.

Quer dizer, eu fui gente na Escola de Belas Artes.

Quando eu chegava em casa, eu era trancada em casa e tirava a chave.

Então, a Escola de Belas Artes foi uma janela aberta para mim. A primeira janela para o mundo.

E eu tive a sorte já de pegar aqueles artistas do Rio de Janeiro, que vieram para cá, com o senso da arte moderna: Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Aires. Que foram muito importantes para a minha formação artística.

Principalmente o Lula.

Nas suas aulas, invés de eu fazer a cabeça sete vezes o tamanho do corpo, ele deixava a gente fazer o que quiséssemos. E eu me soltei.

A minha mão... quem desamarrou a minha mão, na Escola de Belas Artes, foi Lula.

Tenho um carinho muito grande por ele.

AC: E o Vicente do Rego Monteiro?

TCR: Vicente era mais longe. Foi muito importante para mim. Mas, eu me identifiquei mais com o Lula.

AC: É verdade que sua família não permitia que você participasse das aulas de modelo vivo na Escola de Belas Artes?

TCR: Sim! Mas eu fugia!

E o professor Murilo La Greca gostava muito de mim. Deixava eu entrar.

Agora, você veja que não adianta você reprimir as coisas. Porque, hoje, eu só pinto mulher nua.

Eu fugia mesmo das outras aulas pra assistir modelo vivo mesmo, porque era o que eu queria aprender.

E não era por causa de peito, bunda, etc, não.

Era porque era mão. Era movimento. Era o rosto que eu tinha vontade de pintar.

Nessa época, Reinaldo (Fonseca) é um pouco mais velho do que eu, e ele desenhava muito bem. E eu ficava com inveja de ver ele fazer aquilo com uma rapidez incrível. E eu queria aprender modelo vivo.

E era pecado... e ia pro inferno.

Então... fui pro inferno e ainda estou.

E estou achando ótimo. (risos)

(A artista começou a falar sobre o seu processo de criação artística)

TCR: Eu sou meio transgressora!

va com Reinaldo (Fonseca); que eu conversava com Aluísio Magalhães, entendeu?

Que eu era livre.

Eu comecei a pintar assim... toda criança tem seus lápis de cera, não é?

Depois, eu fui aluna de uma freira francesa, chamada madame leucadier, do Colégio Damas.

Então, eu aprendi a pintar flores. Aquela coisa de freira. Umas florzinhas.

As primeiras coisas que eu pinteí foi com aquarela.

Um raminho; um passarinho; assim.

Depois, meu irmão mais velho convenceu a mim, à minha mãe e ao meu pai, que eu deveria ir para Escola de Belas Artes.

Eu devia ter uns quatorze, quinze anos.

AC: Mas, você não fez o curso de artes plásticas completo?

TCR: Não! Eu não podia!

Eu não podia assistir nú (disciplina de modelo vivo), pois diziam que ia pro inferno.

Eu fiz o curso livre, convivendo com Mario Nunes, Murilo La Greca, Reinaldo Fonseca, Lula Cardoso Aires”

AC: Tereza, em outros momentos, você me falou que cursou História, na Sorbonne, na França:

TCR: Sim. Cursei história. Meu orientador chamava-se professor Pierre Vilar. Ele morreu. Ele era uma grande figura da Sorbonne. Ele gostava muito de mim.

O título da tese na Sorbonne foi: “A formação do proletariado no Brasil: uma classe em si e uma classe para si.

Ah, eu estudei muito pra fazer isso. [...] Às vezes, essas coisas da minha vida passam assim, e eu digo: “não fui eu, não! Não fui eu que tava lá, não!”

Aí eu vejo uma foto e penso: eu estava. Aí eu digo: “olha eu aqui!”

AC: Como você conceitua a sua própria arte? Moderna? Contemporânea?

TCR: Eu gostaria muito de assistir uma pessoa importante falar o que é contemporâneo. [...]

A minha pintura...

Não sei o que é contemporâneo!

Não sei se sou uma pintora contemporânea! [...]

Para mim existem somente duas coisas: É bom ou é ruim. É abstrato bom, é abstrato ruim. É figurativo bom, é figurativo ruim.



Fig. 1 – Tereza Costa Rêgo. “Batalha dos Guararapes ou árvore da liberdade”. Acrílico sobre madeira. 160 X 220. 160 X 220 cm. 1999. Fonte: RÊGO, 2009, p. 156.



Fig. 2 –Tereza Costa Rêgo. “A partida”. Acrílico e colagem sobre madeira. 220 X 080. 1981. Fonte: RÊGO, 2009, p. 101.

Os autores

Ana Mae Barbosa

Possui graduação em Direito - Universidade Federal de Pernambuco (1960), mestrado em Art Education - Southern Connecticut State College (1974) e doutorado em Humanistic Education - Boston University (1978). Atualmente é professora titular aposentada da Universidade de São Paulo e professora da Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte/Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino da Arte e contextos metodológicos, História do Ensino da Arte e do Desenho, Ensino do Design, Administração de Arte, Multiculturalidade, Estudos de Museus de Arte e Estudos Visuais.

Airton Jordani Jardim Filho

Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design/UDESC (PPGDesign/CEART/UDESC). Especialista em User Experience Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Artes Visuais: Cultura e Criação (SENAC/RS). Graduado em Licenciatura em Educação Artística: Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares (NEST/CEART/UDESC). Diretor de Tecnologia da Associação dos Designers Gráficos - ADG Brasil (Gestão 2016-2018). Experiência na área de Artes Visuais e Desenho Industrial, com ênfase em Programação Visual.

E-mail: airtonjordani@gmail.com

Adriano José de Carvalho

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Integrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, inserido à linha de pesquisa História, Teoria e Processo em Artes Visuais. É licenciado em Filosofia pela

mesma universidade (2001) e tecnólogo em Sistemas para Internet pela Faculdade Marista do Recife (2010). É associado da Federação de Arte Educadores do Brasil - FAEB, desde 2013. Tem experiência como professor de filosofia no ensino médio com pesquisas sobre o desenvolvimento da ética em sala de aula. Seu foco de pesquisa é a História da Arte Contemporânea.

Bruna Berger

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (2016). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac (2013). Graduada em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (2010). Integrante do Grupo de Pesquisa CNPq Arte Impressa.

E-mail: berger.bruna@gmail.com

Carolina Prediger Koester

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGART) – Mestrado em Artes, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharel em Artes Visuais, habilitação em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria, 2014. Integrante do Grupo de Pesquisa vinculado ao CNPq Arte Impressa. Desenvolve pesquisas com ênfase na Gravura Contemporânea e intervenções urbanas.

E-mail: carolina.p.k@hotmail.com

Denise Perdigão Pereira

Doutoranda em Educação Artística pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Educação pela PUC Minas. Graduada em Educação Artística pela Escola Guignard (UEMG). Chefe do Departamento de Formação Pedagógica na Escola de Música (UEMG). Membro integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, História, Letras e Artes: Diversidade Sociocultural, Relações Étnico-raciais em Países de Língua Portuguesa - NEPEHLA (FAE - UFMG).

E-mail: perdigaodenise@yahoo.com.br

Diego de Souza

Cursa Licenciatura em Artes Visuais na UFES e integra o grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética”. É bolsista de Iniciação Científica e desenvolve pesquisa sobre a obra de Vasco Prado.

Gaspar Paz

Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Doutor em Filosofia pela UERJ, Mestre em musicologia pela UFRJ e Licenciado em Filosofia pela UFRGS. Coorganizador dos livros: *Arte Brasileira e Filosofia. Espaço Aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro, Uapê, 2007) e *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro, Mauad X/ Faperj, 2008). Organizador do livro *Temas de Filosofia, de Gerd Bornheim*, publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (São Paulo: Edusp, 2015). Realizou pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista Fapesp e na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista Bepe Fapesp.

Helga Corrêa

Doutora em Arte pela Universidade de Barcelona - Espanha (2012 / Bolsista CAPES). Mestre em Ensino da Arte pela Universidade Federal de Santa Maria RS (2000 / Bolsista CAPES). Graduada em Comunicação Visual pela Universidade Federal de Santa Maria RS (1988). Professora Adjunta do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria RS. Professora credenciada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado (PPGART / CAL / UFSM), na Linha de Pesquisa: Arte e Visualidade. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Impressa CNPq. Integrante do Grupo de Pesquisa Momentos Específicos. Desenvolve pesquisas com ênfase em Gravura Contemporânea, Livros Arte e Ensino da Arte.

Joana D'Arc de Sousa Lima

Doutora em História com pesquisa nas áreas de história da arte no Brasil e História cultural. Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco e Professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Paraíba (UFPB). Coordenadora do Coletivo de Pesquisa do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e curadora independente.

José Afonso Medeiros Souza

É Professor Associado do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Graduiu-se em Educação Artística/Artes Plásticas pela UFPA e realizou seus estudos de Pós-graduação na Universidade de Shizuoka, Japão (Especialização em História da Arte e Mestrado em Arte-Educação), e na PUC/SP (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – este último sob orientação de Philadelpho Menezes e Lucia San-

taella. Foi co-fundador, vice-presidente e presidente da Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (1989-1991) e vice-presidente da Federação de Arte-Educadores do Brasil (1990-1992). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas desde 1999, atualmente exerce a função de diretor-geral do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Kyrtilene Ford

Graduação em Comunicação Visual pela Universidade Federal de Pernambuco (1989), Pós-graduação Lato Sensu em Arte/Educação pela Universidade Católica de Pernambuco (2011), Pós-graduação Lato Sensu em Mediação Cultural pela Universidade Federal de Pernambuco (2012), Pós-graduação Lato Sensu em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco (2015), Título de mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (2015).

E-mail: ford_recife@hotmail.com

Liliana Alves Couto

Arquiteta e Docente do Grupo Disciplinar 600- Artes Visuais (3º ciclo do EB e do Ensino Secundário). Licenciatura em Arquitetura, 2004, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Mestrado em Ensino das Artes Visuais, 2011, Universidade de Aveiro (UA). Frequenta o Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto | 2012 '16 (Doutoranda Bolseira, com projecto apoiado pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Orientadora: Catarina Sofia Silva Martins; Coorientador: Henrique Vaz. Membro do I2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Núcleo de Educação Artística (FBAUP).

E-mail: liliana.alves.couto@gmail.com

Luciana Borre Nunes

Professora Adjunta no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. É Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). No período de janeiro de 2013 a janeiro de 2014, foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES) na Universidade Pública de Navarra, Espanha, sob a supervisão do Professor Dr. Imanol Aguirre. Integrante do Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (GPCVE). Mestre em Educação pela PUCRS (2008); Especialista em Gestão e Planeamento Escolar pela PUCRS (2006) e Graduada

em Pedagogia pela UFRGS (2004). Atualmente é colaboradora na Universidade Aberta do Brasil na Faculdade de Artes Visuais (UFG) e Licenciatura em Matemática (UFPE), modalidade à distância.

E-mail: lucianaborre@yahoo.com.br

Marina Attiná Jozala Barros

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2014-2016). Bolsista CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte Impressa - UFSM (2013-2015) vinculado ao CNPq Arte Impressa. cursou o Mestrado em Artes Visuais como Aluna Especial na Faculdade Santa Marcelina (2011). Possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Associação Santa Marcelina - Faculdades Santa Marcelina (2011). Possui graduação em Artes Plásticas pela Associação Santa Marcelina - Faculdades Santa Marcelina (2010). Desenvolve pesquisas com ênfase em arte e visualidade, livro de artista, gravura e arte postal.

E-mail : majozala@outlook.com

Sandra Regina Ramalho e Oliveira

Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (1986). É Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo (1998), com Pós-doutoramento na França, em Semiótica Visual (2002). Pesquisadora e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina/UFSC, atua na Graduação e no Mestrado em Artes Visuais como professora e orientadora. É membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares/NEST - CNPq e, também, é membro da InSEA (International Society of Education through Art), da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), da AICA (Association Internationale de Critiques d'Art), da ISVS (International Association of Visual Semiotics), do CRICC (Centre de Recherche Images, Cultures et Cognitions) da Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne. Pesquisa nas áreas de Semiótica Visual e Ensino de Arte, em escolas e espaços culturais.

Normas para submissão de trabalhos

A revista *Cartema* é uma publicação em português e espanhol, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Seu objetivo é a publicação de artigos, ensaios acadêmicos, ensaios visuais, resenhas e entrevistas, sobre questões relativas às artes visuais, sobretudo no âmbito das duas linhas de pesquisa desenvolvidas no PPGAV (História, teoria e processos de criação em artes visuais e Ensino das artes visuais no Brasil).

A revista interessa-se, também, pela publicação de resenhas de livros concernentes às artes visuais e recentemente publicados. *Cartema* encontra-se aberta para receber colaborações em qualquer época do ano, para avaliação e possível publicação no número seguinte. Os originais encaminhados à publicação deverão ser submetidos ao Conselho Editorial, cujos membros deverão trabalhar sob sigilo.

Os trabalhos devem ser encaminhados, via e-mail, para o endereço eletrônico da revista (revistacartema@gmail.com). Na mensagem de envio, os autores deverão manifestar ciência das presentes normas e plena concordância com seu inteiro teor. Caberá aos editores encaminhar cópias dos trabalhos, também por e-mail, aos membros do Conselho Editorial, tomando-se a providência de excluir, das cópias, os nomes dos respectivos autores. Cada trabalho será encaminhado a dois membros do Conselho Editorial, que deverão manifestar-se favoravelmente ou desfavoravelmente em relação à publicação. No caso da divergência de pareceres, um terceiro membro será consultado, para a decisão final.

Os trabalhos deverão ser encaminhados devidamente revisados por seus autores. *Cartema* não publicará trabalhos que necessitem de revisão ampla ou copidescagem. Os artigos, ensaios acadêmicos e entrevistas devem ser digitados no editor Microsoft Word, em fonte Times New Roman, corpo 12, entrelinhas simples e parágrafos justificados. Devem ter entre 10 e 20 páginas, tamanho A4, incluindo resumo, abstract, imagens, gráficos, referências bibliográficas, notas etc. Os artigos e ensaios devem ser precedidos de um resumo de 5 a 10 linhas e 3 a 5 palavras-chave, além da tradução do resumo e das palavras-chave para outro idioma, digitados em corpo 11 e espaço simples.

Os ensaios visuais deverão ter no máximo 10 páginas, com enfoque nas imagens, e deverão conter uma página de texto, exclusivamente, reflexivo-crítico.

As resenhas, digitadas nas mesmas características dos artigos e ensaios, deverão ter, no máximo, 5 páginas, tamanho A4, e deverão ter título próprio, diferente do título do livro resenhado, cujas referências completas devem estar presentes no texto.

O texto enviado para publicação deve ser acompanhado de uma biografia acadêmica do autor em no máximo 5 linhas, digitadas em corpo 11 e espaço simples. Também deve se fazer acompanhar do e-mail do autor e endereço completo.

As notas de rodapé devem ser empregadas apenas para informações complementares e não com a finalidade de apresentar referências bibliográficas das citações, que deverão estar no final do texto. Citações e referências devem seguir o sistema autor-data, segundo normas estabelecidas pela ABNT.

A permissão para a reprodução de imagens é de inteira responsabilidade dos autores, bem como tudo o que se refere à lei de direitos autorais vigente no Brasil, que os autores declaram conhecer e respeitar. As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, com resolução mínima de 300 dpi. O envio dos originais implica na cessão dos direitos autorais a Cartema para a primeira publicação.

