

Anais do
VII Seminário
Internacional
de Pesquisa
em Arte e
Cultura Visual

IN—VISIBILIDADES

VII SIPACV

26, 27, 28 e 29
11/2024

Maestría en Arte y Cultura Visual
Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
Adufg SINDICATO
FUNAPE
FAPEG
CAPES
PPGACV
FAV
PRPG
PROEC
UFG UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Anais do
VII Seminário
Internacional
de Pesquisa
em Arte e
Cultura Visual

IN—VISIBILIDADES

VII SIPACV

26, 27, 28 e 29
— 11/2024

ISSN: 2595-8992

DOI: 10.5281/zenodo.15741601

Lilian Ucker Perotto

Flávio Gomes de Oliveira

Carla Luzia de Abreu

(ORG.)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

S471 Seminário internacional de pesquisa em arte e cultura visual (7. : 2024 : Goiânia, GO).

Anais da VII Seminário internacional de pesquisa em arte e cultura visual : visibilidades [recurso eletrônico / organizadores, Lilian Ucker Perotto, Flávio Gomes de Oliveira e Carla Luzia de Abreu. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). - Goiânia : Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, Goiás, 2024.

ISSN: 2595-8992
Evento realizado em Goiânia, Goiás, de : 26 a 29 de novembro de 2024.
DOI: 10.5281/zenodo.15741601

1. Artes - Congressos. 2. Cultura na arte - Congressos. 3. Arte e sociedade. I. Abreu, Carla Luzia de. II. Oliveira, Flávio Gomes de. III. Perotto, Lilian Ucker. IV.Título.

CDU: 7.011

Bibliotecário responsável: Enderson Medeiros / CRB1: 2276

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS [UFG]

Reitora: **Profa. Angelita Pereira de Lima**
Vice-Reitor: **Prof. Jesiel Freitas Carvalho**
Pró-Reitoria de Graduação: **Prof. Israel Elias Trindade**
Pró-Reitoria de Pós-Graduação: **Prof. Felipe Terra Martins**
Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação: **Profa. Helena Carasek**
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura: **Profa. Luana Cássia Miranda Ribeiro**
Pró-Reitoria de Administração e Finanças: **Prof. Robson Maia Geraldine**
Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas: **Prof. Everton Wirbitzki da Silveira**
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis: **Profa. Maísa Miralva da Silva**

Faculdade de Artes Visuais
Direção da Faculdade de Artes Visuais (FAV): **Prof. Bráulio Vinícius Ferreira**
Vice-Direção da Faculdade de Artes Visuais (FAV): **Prof. Cláudio Aleixo Rocha**
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Programa de Pós-Graduação
(PPGACV-UFG): **Prof. Samuel José Gilbert de Jesus**
Vice-Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
(PPGACV-UFG): **Prof. João Dantas dos Anjos Neto**

Instituição Parceira/Organização
Coordenação do Programa de Pós-Graduação Maestría en Arte y Cultura Visual
(Facultad de Artes – UDELAR): **Prof. Fernando Miranda**

Modo de acesso: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/

VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL (2024)

COORDENAÇÃO GERAL

Profa. Dra. Lilian Ucker Perotto (PPGACV-FAV-UFG)
Prof. Dr. Flávio Gomes de Oliveira (PPGACV-FAV-UFG)
Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu (PPGACV-FAV-UFG)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Amanda Cristina Teixeira de Oliveira, Ana Paula Mendes Alcanfôr Nascimento Magalhães, Anna Beatryz Ribeiro Cardoso, Augusto César Moreira Santos, Bernardo de Morais Pinto, Bianca Rezende Carolina, Brayan Lucas Arantes da Rocha Caires, Bruna Mazzotti, Lady Dayana González Cita, Duane Ribeiro Machado Ramos de Melo, Giovanna Carolina Silva,Gisele Crisóstomo, Henrique Moreira Oliveira, Herbert Charles da Silva Pereira Junior, Itandehuy Castañeda Demesa, Janayna Medeiros Pinto Santana, Joao Pedro Teles, Juliana Queiroz, Laura Matias dos Santos Teles, Lisiane Alves Vieira, Lívia Chagas da Paz, Lukas Vieira dos Santos, Marcos Felipe Fidelis Araújo, Mavi Turíbio, Nélia Cristina Pinheiro Finotti, Paula Ribeiro Martins Pereira, Pedro Lucas Silva Menezes, Renato Naves Prado, Suzilayne Rodrigues Da Silva, Yuri Silva Martins, Wanessa Ribeiro dos Santos, Fernando Miranda e Gonzalo Vicci.

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Lúcia Beck, Paulo Henrique Duarte Feitoza, Samuel José Gilbert de Jesus, Lavínnia Seabra Gomes, Quéfren Trindade M. Crillanovick, Felipe Scovino Gomes Lima, Patricia Maria Borges, Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Ana Rita Vidica Fernandes, Claudia Teixeira Marinho, Rosângela Soares Campos, Lorena Pompei Abdala, Rosane Andrade de Carvalho, Kárita Garcia Soares, Emilliano Alves de Freitas Nogueira (UFG-Goiás), Edgar Silveira Franco, Bruno de Abreu Mendonça, Flávio Gomes de Oliveira, José Antônio Loures, Flávia Leme de Almeida, Odinaldo da Costa Silva , Rosa Berardo , Pedro Simon Gonçalves Araújo, Cláudio Aleixo Rocha, Juçara de Souza Nassau, Marcus Ramusyo de A. Brasil (UFMA), Henrique Paiva de Magalhães, Clarissa Monteiro Borges, Havane Maria Bezerra de Melo, Dustan Oeven Gontijo Neiva, Guilherme Mendonça De Souza, Gabriel Lyra Chaves, Bruna Mazzotti Quintanilha, Alice Fátima Martins, Aldrin Vianna De Santana, Leda Maria de Barros Guimarães, Juan Sebastián Ospina , Antonia Camila Alves , Adriane Camilo Costa, Henrique Lima Assis, Hertha Tatiely Silva, Paulo Soares Augusto, Renato Cirino M. Alves Pereira, Ronne Franklim C. Dias, Juzelia de Moraes Silveira, Luiz Carlos Pinheiro Ferreira,Adriana Hoffmann Fernandes, Maristani Polidori Zamperetti, Erizaldo Cavalcanti Borges Pimentel, João Paulo Baliscei, Hylio Lagana Fernandes, Jossier Sales Boleão , Larissa Silva Gonçalves, Danielle Barros Fortuna , Aline Nunes da Rosa, Tamiris Vaz, Lara Lima Satler, Lilian Ucker Perotto, Carla Luzia de Abreu, Lutiere Dalla Valle, Rosana Andrea Costa de Castro, Marcos Felipe Fidelis Araújo, Adriana Marcela Moreno Acosta, Gonzalo Vicci Gianotti.

EQUIPE DE MONITORIA

Wanessa Ribeiro dos Santos, Sara Vasconcelos Cruz, Marcos Felipe Fidelis Araújo, Laura Matias dos Santos Teles, Amanda Cristina Teixeira de Oliveira, Deborah Stephany Novaes Lima, Mariana de Deus Oliveira, Ana Paula Mendes Alcanfor Nascimento Magalhães, Paulo Coelho Nunes, Yuri Silva Martins, Renata Cunha Castro Okiyama, Anna Beatryz Ribeiro Cardoso, Lucas Liandro Pereira, Henrique Moreira Oliveira, Lady Dayana González Cita, Marco Marques, Iram Leandro da Silva, Bruno Otávio Faria de Oliveira, Maria Clara Bavaro Tomaz de Oliveira, Wrik Jordano dos Santos Castro, Lisiane Alves Vieira, Luísa Ribeiro Medeiros, Levi Nascente Gomes, Hevelyn Costa de Jesus, Julia Melo Gracia, Fabrícia Rosa da Silva e Aleksander Sousa da Silva.

IDENTIDADE VISUAL VII SIPACV

Suzilayne Rodrigues da Silva, Duane Ribeiro Machado Ramos de Melo e Paula Ribeiro Martins Pereira

EDIÇÃO E DIAGRAMAÇÃO DOS ANAIS

Suzilayne Rodrigues da Silva e Paula Ribeiro Martins Pereira

EIXO A IMAGEM, CULTURA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Imagem, Cultura e Produção Artística (linha de pesquisa PPGACV-UFG): Investigação de processos de produção, recepção, circulação e construção de sentido, centrados nas imagens e visualidades artísticas ou não artísticas, articulados com a cultura e a tecnologia, com ênfase nas abordagens e nos debates teóricos.

EIXO B - POÉTICAS ARTÍSTICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Poéticas Artísticas e Processos de Criação (linha de pesquisa PPGACV-UFG): Investigação de cunho teórico-prático do fazer artístico e seus processos de criação. Pesquisa de técnicas, materiais e suportes na produção do trabalho artístico. Estudo e experimentação de articulações entre teorias, narrativas e linguagens na produção de poéticas artísticas, com ênfase dos processos de criação.

EIXO C - EDUCAÇÃO, ARTE E CULTURA VISUAL (LINHA DE PESQUISA PPGACV-UFG)

Investigação de práticas educativas e de processos de mediação em arte e cultura visual. Pesquisas em contextos plurais, enfocando práticas de ensino, pedagogias culturais e interculturais, que estabeleçam relações entre ensinar e aprender, associadas às problemáticas sociais emergentes, com ênfase nas questões pedagógicas.

EIXO D - ARTE Y PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS (LINHA DE PESQUISA FACULTAD DE ARTES-UDELAR

Pesquisas referentes a Teoria da Arte, a práticas artísticas locais e regionais (Uruguai) das décadas de 1970, 1980 e 1990, e sua enunciação estética.

EIXO E - ARTE Y POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN (LINHA DE PESQUISA FACULTAD DE ARTES-UDELAR)

Foco na apresentação e divulgação de experiências artísticas e de processos de formação artística, sobretudo em temas relacionados com a Memória e os Direitos Humanos.

EIXO F - ESTUDIOS DE CULTURA VISUAL Y CONDICIONES DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA (LINHA DE PESQUISA FACULTAD DE ARTES-UDELAR)

Procura relacionar estes campos com a educação artística e os processos de construção de identidades, especialmente os ligados a ambientes urbanos e/ou institucionais.

EIXO G - NARRATIVAS VISUAIS

As narrativas visuais são produções/criações imagéticas que se organizam a partir de uma sucessão de episódios e ocorrências com imagens integradas e/ou vinculadas.

APRESENTAÇÃO

É com grande entusiasmo que apresentamos o VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (VII SIPACV), um evento que há anos se consolida como um espaço de trocas, reflexões e avanço no campo da arte e da cultura visual. Este ano, trazemos uma temática instigante: in-visibilidades. A escolha deste tema remonta à última edição do seminário, realizada na encantadora cidade de Montevidéu, Uruguai. Foi ali, entre memórias de eventos passados, taças de vinho e um mar de ideias, que nós, professoras Lilian, Carla, Alice e o professor Flávio, idealizamos esta temática que nos conduziria a 2024.

O tema in-visibilidades nos convida a explorar as diversas camadas daquilo que está opaco, negligenciado ou intencionalmente invisibilizado. Este termo surge em um momento em que se faz urgente questionar e problematizar as estruturas de poder, os discursos hegemônicos e as narrativas dominantes que moldam nossa percepção de mundo através do olhar. Como afirma Michel Foucault (1987, p. 166), “a visibilidade é uma armadilha”, e é nesse jogo de visibilidades e invisibilidades que encontramos a necessidade de desafiar e desconstruir essas armadilhas. A temática foi inspirada em referências que nos incitam a pensar sobre a imagem não apenas como representação, mas como algo que nos interpela, nos confronta e nos provoca. O quão invisível permanece uma parte vultosa do visível? Nesse sentido, a imagem carrega consigo camadas de inteligibilidade e ambiguidades, revelando e ocultando ao mesmo tempo. É nesse jogo de presença e ausência, transparência e opacidade, visualidades e contravisualidades que encontramos um poderoso recurso para repensar nossa relação com o mundo visual. Desejamos, com este Seminário, ampliar os debates sobre essas questões, trazendo perspectivas que tratam de visibilidades e invisibilidades em uma dinâmica contínua e complexa.

O VII SIPACV é fruto de um trabalho coletivo e apaixonado, envolvendo docentes, estudantes, artistas e pesquisadoras/es que, com suas contribuições, enriquecem cada edição do evento. Este ano, a Comissão Organizadora trabalhou arduamente para garantir que este Seminário continue sendo um espaço acolhedor e estimulante para todas as pessoas participantes. O evento conta com uma programação diversificada, incluindo palestras, mesas-redondas, apresentações de trabalhos, exposição e feira cultural. Cada atividade foi cuidadosamente pensada para fomentar o diálogo, a troca de experiências e o desenvolvimento de novas ideias e projetos. Além disso, teremos

a presença de pessoas convidadas, nacionais e internacionais, que compartilharão suas pesquisas e práticas, enriquecendo ainda mais as discussões.

Reconhecemos o VII SIPACV não apenas como um evento acadêmico, mas também um convite à reflexão e à ação. Desejamos que o Seminário seja um espaço de resistência, de insurgência e de transformação, onde possamos repensar nossas práticas, nossos saberes e nossas ações no campo das artes visuais, educação, poéticas e da cultura visual. Esperamos que, ao longo destes dias, possamos construir coletivamente novos caminhos, novas visões e novas possibilidades, oferecendo um olhar sensível e provocativo sobre as in-visibilidades.

Agradecemos a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste seminário: colegas da Comissão Organizadora, palestrantes, participantes, às instituições parceiras e, especialmente, a cada um de vocês que nos prestigiam com sua presença e sua participação. Que o VII SIPACV possa ser uma experiência inspiradora! Sejam todas e todos bem-vindos ao VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.

Comissão Organizadora do VII SIPACV: in-visibilidades



SUMÁRIO

CONFERÊNCIAS

21 A FIGURAÇÃO ESTÉTICA DE INDÍGENAS E NEGROS NO OCIDENTE: NOTAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE TRANSCULTURAÇÃO VISUAL
Dr. José Afonso Medeiros Souza (UFPA, Brasil)

47 MOSTRAR Y OCULTAR, VER Y NO VER. LAS (IN)VISIBILIDADES DE LA CULTURA DIGITAL
Dr. Sergio Martínez Luna (UNED, Espanha)

68 LA NECESIDAD DE UN MIRAR LENTO EN TIEMPOS DE DISPERSIÓN DE LA ATENCIÓN
Dr. Fernando Hernández-Hernández (UB, Espanha)

90 O MUNDO INTERMEDIA NA PANDEMIA - VIDEO COMO ESPAÇO
Dra. Patricia Moran Fernandes (USP, Brasil)

EIXO A IMAGEM, CULTURA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA

106 ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: UMA LEITURA A PARTIR DA ESTÉTICA DE CINEMAS DO INTERIOR DE GOIÁS
Vitoria Alves dos Santos

117 FISIOGNOMIA URBANA NO CINEMA: BELÉM-PA NOS CURTAS-METRAGENS O BRINQUEDO PERDIDO E VILA DA BARCA
Ival de Andrade Picanço Neto; Doris Karoline Rocha da Costa; Francisco Pereira Smith Junior

132 A POÉTICA DA DOR E OS CORPOS VISÍVEIS EM SAMUEL COSTA, NAN GOLDIN E GIDEON MENDEL
Ana Rita Vidica Fernandes; Keith Valeria Tito

147 ENCONTRO DAS ÁGUAS II (2013): VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE NA TRAJETÓRIA DE BENÉ FONTELES NO MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA
Doris Karoline Rocha da Costa; Sávio Luis Stoco; Ival de Andrade Picanço Neto

162 RELATOS ULTRAMARES: EXPERIÊNCIAS DE DESLOCAMENTOS INVESTIGATIVOS
Cristiano Lemes Carvalho

173 ENTRE A VISIBILIDADE E A INVISIBILIDADE: A COMUNICAÇÃO VISUAL DAS BANCAS DO MERCADO CENTRAL DE GOIÂNIA NO INSTAGRAM
Cleber Porfirio Muniz

184 A IMAGEM DO TURISMO DE TRINDADE - GOIÁS
Suzilayne Rodrigues Da Silva

196 MEMES, UMA VIRADA PERFORMATIVA DIGITAL INAUGURADA PELA MONALISA
Julyana Aleixo Fragoso

208 PERSPECTIVAS PÓS-ESTRUTURALISTAS E DECOLONIAIS EM METODOLOGIAS DA PESQUISA EM ARTE & DIREITO
Ana Clara Henning; Eleonora Campos da Motta Santos

223 EXU, O NEGRO E A ARTE
Gab Dias; Ana Valéria de Figueiredo

236 PEDAGOGIAS CULTURAIS E A INVISIBILIZAÇÃO DA DOR FEMININA
Anna Beatryz

251 PRECISAMOS DE MAIS TESTOSTERONA?
Lukas Vieira; João Dantas dos Anjos Neto

263 ODISSEU (IN)VISIBILIZA AS SIRENAS: A APORIA DAS IMAGENS
Brayan Lucas Arantes da Rocha Caires

277 SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E A PERFORMATIZAÇÃO DO ATO ICONOCLASTA
Elizabeth Sariedine

291 ARTESANATO E TECNOLOGIA: O EQUILÍBRIO ENTRE O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO
Erik Silva dos Santos; Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

304 MOEMA NÃO MORREU DE AMOR: UMA CRIAÇÃO DO (IN)VISÍVEL
Fábio Gonçalves Torres; Gabriela Gomes Miranda

317 SÓ(CORRO), QUEM PODE AJUDAR? ARTICULAÇÕES VERBO-VISUAIS EM YASHIRA
Henrique Moreira Oliveira; Ana Lúcia Beck

333 DO INFRAMINCE ARTOGRÁFICO DE MARCEL DUCHAMP AO CARNAVAL CARIOCA COMO EXPERIÊNCIA QUE NOS TOCA
Leandro Rodrigues Nascimento da Silva; Ana Valéria de Figueiredo; Taís Aparecida de Moura

346 A PAUSA COMO GESTO: O CONCEITO DE FANTASMATA EM AGAMBEN E SUA APLICAÇÃO EM SUSPIRIA DE GUADAGNINO
Octavio Augusto Ferreira Soares

360 PERCEBENDO COM LINHOS E DRAGÕES: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS (IN)VISÍVEIS FÍSICOS E METAFÍSICOS
João Dantas dos Anjos Neto; Gustavo Guedes Brigante

EIXO B - POÉTICAS ARTÍSTICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

377 IMAGEM SÍNTESE
Isabel Almeida Carneiro; Maria Helena Paula Motta Gomes

389 RESIDÊNCIAS CRIATIVAS: UMA AÇÃO INTEGRADORA COM PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO CONTEXTO DA PANDEMIA
Ana Rita da Silva; Ádria Borges F Cerqueira; Fabiana Lula Macedo; Kessia Cristina Noleto da Costa; Meire Lisboa Santos Gonçalves; Renata Tavares de Brito Falleti; Wagner Falcão Carlos

403 HERIKIRAPI, PINTURA CORPORAL ANCESTRAL DOS POVOS DO ALTO XINGU
Marcos Costa de Freitas

416 LENORA DE BARROS: CORPO E LINGUAGEM
Lívia Chagas da Paz

426 CONSTRUINDO NAS RUÍNAS UM PONTO DE CONTATO: A PROPOSIÇÃO NILO PEÇANHA POR CLEVERSON SALVARO E RODRIGO DULCIO
Luísa de Freitas Lopes

440 MOMENTOS ANTES: NOTAS SOBRE UMA PERFORMANCE PARA A CÂMERA
Bruna Mazzotti

453 OBJETOS, ESPAÇOS, AÇÕES E VISUALIDADES NA CRIAÇÃO DA CENA
Francisco Guilherme de Oliveira Junior

466 ARQUEOLOGIAS DO INCONSCIENTE: EXPLORANDO ZOOPOÉTICAS NOS ESPAÇOS ONÍRICOS
Marcos Felipe Fidelis Araújo

478 CRIAÇÃO DE IMAGENS A PARTIR DE VESTÍGIOS DE FOTOGRAFIAS
Marianne Nassuno

489 A ARQUEOLOGIA SENSÍVEL EM RE-PERCURSOS
Michele Louise Schiocchet

504 A AUTOFICÇÃO COMO MANOBRA POLÍTICA PARA CRIAÇÃO: O LIVRO DE ARTISTA “ISSO NUNCA ACONTECEU” E O GESTO INSCRIÇÃO DE SI
Paola da Silva

517 AS FRONTEIRAS LÍQUIDAS DA AUTORREPRESENTAÇÃO: A AUTOFICÇÃO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO CONTEXTO DA CULTURA VISUAL
Duane Ribeiro Machado Ramos de Melo; Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)

532 LOS GESTOS MENORES COMO POTENCIA DE CREACIÓN: POR UNA VISUALIDAD HÁPTICA
Natalia Viroga y Magalí Pastorino

EIXO C - EDUCAÇÃO, ARTE E CULTURA VISUAL

544 SABERES/FAZERES DOCENTES EM ARTES VISUAIS: PEQUENA CARTOGRAFIA DE INVISIBILIDADES
Leda Maria de Barros Guimarães; Maria Betânia e Silva; Robson Xavier da Costa

559 PAISAGENS SENSORIAIS: UMA PERSPECTIVA DE ARTE PÚBLICA NA EDUCAÇÃO INCLUSIVA
Rosely Kumm; Pr. Dr. Aparecido José Cirilo

572 PERCEPÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA: OBSERVAÇÃO, ESTÍMULO SENSORIAL, DIÁLOGO E EXPERIMENTAÇÃO
Valéria Fabiane Braga Ferreira Cabral; Eliane Maria Chaud

586 A PERCEPÇÃO NA PONTA DOS DEDOS: UMA EXPERIÊNCIA SOBRE OS MODOS DE VER
Gustavo Chaves Machado; Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

597 IMAGENS E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: NOVOS HORIZONTES PARA A CULTURA VISUAL?
Carla Luzia de Abreu

612 FORMAR FORMAS EM FORMAÇÃO
Hertha Tatiely Silva

622 PESQUISA BASEADA EM ARTE E PESQUISA EDUCACIONAL BASEADA EM ARTE: OUTRAS ABORDAGENS PARA A POIESIS
Tatiana Fernandez; Belidson Dias; Rosana Andrea Costa de Castro

638 A PRODUÇÃO COLETIVA DE CONHECIMENTO NO GRUPO DE PESQUISA “CULTURA VISUAL E EDUCAÇÃO”
Lilian Ucker Perotto; Carla Luzia de Abreu; Bianca Rezende Carolina; Mavi Turíbio

656 PRODUZINDO IMAGENS DENTRO (DE SI) E FORA (DA SALA DE AULA): ENTRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E DIÁRIOS VISUAIS
Pedro Simon Gonçalves Araújo

671 PENSAR E ENSINAR ATRAVÉS DA CULTURA VISUAL, INCOMODA?
Amanda Cristina Teixeira De Oliveira; Carla Luzia de Abreu

683 FOTOGRAFIAS IMPERFEITAS: ATUALIZAÇÕES
Mariana Nunes dos Santos; Ana Valéria de Figueiredo

697 O MENINO QUE APRENDEU A VER: REFLEXÕES SOBRE IMAGENS QUE ESTÃO PRESENTES NAS SALAS DE AULA
Taís Aparecida de Moura; Ana Valéria de Figueiredo; Leandro Rodrigues Nascimento da Silva

709 REPRESENTATIVIDADE E GRAFITE: PENSAR O POLÍTICO E O PEDAGÓGICO POR MEIO DA ARTE
Nayara Joyse Silva; Ricardo Antônio Gonçalves Teixeira

723 RECORTES DE UMA PESQUISA COM CRIANÇAS DA OCUPAÇÃO CCBB E DA ESCOLA DO CERRADO: ARTE E EDUCAÇÃO NÃO FORMAL
Laura Teófilo Gonzalez

736 CRIAR, CONSUMIR, EDUCAR E PESQUISAR EM REDES SOCIAIS
Sara Vasconcelos Cruz

750 TESSITURAS ENTRE CULTURA VISUAL E MODA: VISIBILIDADE NEGRA E A MARCA GOIANA NAYA VIOLETA
Laura Matias dos Santos Teles; Carla Luzia de Abreu

767 TOC TOC TOC...POSSO ENTRAR?
Manuela Beserra de Souza; Alice Fátima Martins

780 MODOS DE VESTIR: UMA ANÁLISE DO OLHAR A SER EDUCADO PARA VER E INTERPRETAR O QUE SE VÊ
Nélia Cristina Pinheiro Finotti; Thiago F. Sant'Anna

795 JOGOS, BRINQUEDOS E BRINCADEIRAS NA ARTE BRASILEIRA
Ana Valéria de Figueiredo; Valéria Leite de Aquino

808 FENOMENOLOGIA DA IMAGEM: PLANTAS PIONEIRAS E SUAS FLORES EM ÁREAS DE CONVIVÊNCIA
Analine Inês de Carvalho Santos; Kelly Meire de Oliveira Defensor Moreira

821 HORIZONTES PARTILHADOS: EXPERIÊNCIAS LABORATORIAIS METODOLÓGICAS DE UM GRUPO EM ESTUDOS VISUAIS
Bianca Rezende Carolina; Lady Dayana González Cita; Mavi Turíbio

834 CUT-OUT: UMA OFICINA DE ANIMAÇÃO PARA LEIGOS
Flávio Gomes de Oliveira

846 NASCE UMA JORNADA. CAMINHOS (IN)VISÍVEIS DE UM MAPA METODOLÓGICO
Giovanna Carolina Silva

859 TRAJETÓRIAS POÉTICAS E VISUAIS NO PERCURSO DA ESPECIALIZAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO NA EDUCAÇÃO BÁSICA
Izabel Lemos

867 O LIVRO ILUSTRADO NA ELABORAÇÃO DE REPERTÓRIO VISUAL E LEITURA CRÍTICA DE IMAGENS NA FORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL INFANTIL
João Francisco Maués Araujo; Anelise Zimmermann

883 A CONSTRUÇÃO DA MASCULINADE TRANS: VISUALIDADES E CONTRAVISUALIDADES
Márcia Santana Soares; Nélia Cristina Pineiro Finotti

895 DESENHO E DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA: COMPREENDENDO E ESTIMULANDO A EXPRESSIVIDADE EM CADA FASE DA INFÂNCIA
Netinho Maia; Thérèse Hofmann Gatti

909 ALÉM DO DESIGN: MEDIAÇÕES E PROVOCAÇÕES PARA PROJETAR UM CAMPO FUTURO
Nicolas Andres Gualtieri

924 O PAPEL DO PROFESSOR NA ARTE-EDUCAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM CONTEXTOS INTERCULTURAIS
Iram Leandro da Silva; Thiago F. Sant'Anna

EIXO E - ARTE Y POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN

940 O TESTEMUNHO DO OUTRO E A ARTE DE DIZER DE SI
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira;
Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

953 PERSONAS CON DISCAPACIDAD: IDENTIFICANDO DISCURSOS NORMATIVOS Y OBLIGATORIOS
Santiago Lemos

EIXO F - ESTUDIOS DE CULTURA VISUAL Y CONDICIONES DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

966 P DE PUBLICACIÓN. INDAGACIONES CONCEPTUALES EN TORNO A LAS PRÁCTICAS DE (AUTO)PUBLICACIÓN COMUNITARIA
Darío Marroche Croza

979 DESDE LA IMAGEN: VISUALIZAR PARA PENSAR EL PROYECTO
Beatriz Fernández Cordano

990 SERIGRAFEIA: DISPOSITIVO PARA UNA CARTOGRAFEIA DE POÉTICAS V
Mariana Dos Santos Velázquez; Alice Fátima Martins

EIXO G - NARRATIVAS VISUAIS

1002 SATELTOTEMICUS
Gazy Andraus

1007 EDIFÍCIOS EM ESPERA
Marcelina Gorni; Gabriela O. Wedekin

1011 ROSTOS E RASTROS: A NARRATIVA VISUAL DO ENSAIO FOTOGRÁFICO ARAGUAIA E A LUTA PELO DIREITO DE LEMBRAR
Mariana Capeletti Calaça

1016 ENTRE OPACIDADES E TRANSPARÊNCIAS: O EXÍLIO EM FRAGMENTOS
Denise Moraes Cavalcante

1021 PROCESSO DE CRIAÇÃO ENQUANTO GESTAÇÃO, MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO
Rubens Pilegi da Silva Sá

1025 REVELANDO O INVISÍVEL: EXPLORAÇÕES FOTOGRÁFICAS EM ESPAÇOS OUTROS
Vanessa Cristiane Rodrigues Koiky; Jofre Silva

1030 CARTA PARA SAMUEL: ARQUIVO, CONSERVAÇÃO E MEMÓRIA
Keith Valeria Tito

1034 POR ONDE PASTAM? INCURSÕES PELO CERRADO INCONSCIENTE
Marcos Felipe Fidelis Araújo

1037 O QUE RESTA DE IMAGEM EM MIM
Mavi Turíbio

1041 AQUILO QUE ESCAPA E VOA
Eliane Maria Chaud

1046 PINGO. PONTO. FURO
Elinaldo S. Meira

1050 PAULO OSÓRIO FLORES: DE PRECURSOR DA ARTE ABSTRATA NO RIO GRANDE DO SUL AO APAGAMENTO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
Diego Groisman

1054 CARTA ABERTA, HÁ PERSISTÊNCIA DA DOR
João Pedro Teles Pires

1058 ORALIDADE E DO ARQUIVO
Marla Fernanda dos Santos Rodrigues

1063 DO CALOR FAZ-SE FUMAÇA
Bianca Rezende Carolina

1065 FIERCE WOMEN: MULHERES ENTRE-MUNDOS
Daniela Braga Santos

1069 MAPEANDO REPRESENTAÇÕES DO BRASIL EM LIVROS DE TRAJES NA LIPPERHEIDESCHE KOSTÜMBIBLIOTHEK DE BERLIM
Fernando Hage Soares

1076 QUANDO O MEU SOL SE PÔR: EU FICAREI DESATADA
Bruna Mazzotti

1080 DE CÓMO SE GESTA PERFORMATIVAMENTE LO (IN)VISIBLE EN LA FOTOGRAFÍA. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE “SEÑORES JUECES: NUNCA MÁS”
Zaira Sabrina Allaltuni

1084 SOMBRAS | ESPEJOS: ENSAYO(S), CRISIS Y AUSENCIA
Pablo Ceccarelli

1087 LABERINTO ABIERTO: ACTIVACIÓN ESPACIAL PARA UNA CIUDAD LÚDICA
Cecilia Basaldúa; Agustina Tierno

1090 ENSAYO DE CUERPO DESROSTRIFICADO
Bruno Balcon

A FIGURAÇÃO ESTÉTICA DE INDÍGENAS E NEGROS NO OCIDENTE: NOTAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE TRANSCULTURAÇÃO VISUAL[1]

THE AESTHETIC FIGURATION OF INDIGENOUS AND BLACK PEOPLES IN THE WEST: HISTORIOGRAPHICAL NOTES ON VISUAL TRANSCULTURATION

Dr. José Afonso Medeiros Souza
UFPA, Brasil

Resumo

A partir de uma afirmação sobre a inserção de artistas indígenas no circuito da arte contemporânea feita por Ailton Krenak, a presente reflexão intenta perceber a constituição de uma imaginária das gentes dos brasis na história da arte, desde o início da modernidade/colonialidade europeia. Como essa produção se tornou indício de "ancestralidade" na cultura visual brasileira? De que maneira a arte indígena passou de um status (então considerado) meramente artesanal e "primitivo" na modernidade, para um status "artístico" afinado com a contemporaneidade? Recorrendo (além de Krenak) à Jacques Le Goff, Aimé Césaire e Serge Gruzinski (dentre outros), este ensaio pretende refletir sobre os paradoxos visíveis nas encruzilhadas da arte quando culturas estéticas diversas são postas em contato.

Palavras-chave: arte indígena; imaginária; globalidade; decolonialidade.

Abstract

Based on a statement by Ailton Krenak regarding the inclusion of Indigenous artists in the contemporary art circuit, this reflection seeks to understand the construction of an imaginary of the peoples of the "Brazils" within the history of art, beginning with the onset of European modernity/coloniality. How did this production become a marker of "ancestrality" in Brazilian visual culture? In what ways did Indigenous art shift from a status once considered merely artisanal and "primitive" in modernity to an "artistic" status aligned with contemporaneity? Drawing on (in addition to Krenak) Jacques Le Goff, Aimé Césaire, and Serge Gruzinski (among others), this essay aims to reflect

1 Este texto, consideravelmente revisto e ampliado, foi originalmente publicado na Revista Gearte, Porto Alegre, v. 11, 2024, sob o título "A (des)figuração de indígenas e negros na arte: notas sobre (de)colonialidade da imagem".

on the visible paradoxes at the crossroads of art when diverse aesthetic cultures are brought into contact.

Keywords: indigenous art; imaginary; globality; decoloniality.

Permitam-me começar com Ailton Krenak:

> O cara faz uma canoa, faz um balaio, faz um arco, faz uma armadilha de pegar peixe, faz qualquer outra coisa, uma rede, uma casa e ninguém chama ele de artista por causa disso. Mas, recentemente, por causa dessa entrada da gente nesse universo, as galerias, os museus e até algumas escolas começaram a puxar indivíduos desses coletivos e destacar um ou outro de nós como artista. [...] Aqui nessa sociedade em que a gente é especializada em tudo, você tem que ter um título. Então, eles viram e falam: esse é um "artista", um "escultor"... Então tem uma cosmovisão, quer dizer, antes de um conceito tem um modo de enxergar as coisas, de ler o mundo que orienta a minha observação sobre o que que é arte e tal; arte, ciência, tecnologia, conhecimento, né. Durante muito tempo nós todos fomos orientados que tem uma coisa que é "ciência", depois tem uma outra coisa que é "arte" e também tem uma coisa ampla que a gente chama de "conhecimento" [e] que aí se incluem inclusive saberes, outras perspectivas de mundos, outras observações de mundo. Dessa cosmovisão, desse lugar de ver o mundo, eu nunca acreditei nessa separação." (Krenak em: página @oficinauzynauzona no instagram (acessado em 15/10/2024).

Esta afirmação de Krenak merece uma tese sobre a indissociabilidade entre saberes e fazeres (estéticos incluídos) na cultura indígena, posta em confronto com as especialidades típicas da modernidade euro-ocidental. Mais do que isso, sobre o confronto entre modos coletivistas e individualistas na construção e transmissão do conhecimento, mas não pretendo tanto. Prometo – quando muito – alinhavar algumas notas sobre os modos de recepção da cultura visual dos povos originários (indígenas, particularmente) nas culturas euro-ocidentalizadas.

Desde já, esclareço que opero na perspectiva de que as trocas culturais (visuais, inclusive) têm formas e trânsitos com gêneses diversas, muitas delas "perdidas" numa temporalidade que mal conseguimos dimensionar. Entretanto, tais trocas assumiram, no bojo da moderna colonização europeia, um estatuto de mercantilização global e inédita. É nesse sentido que encaro os colonialismos, os modernismos e os globalismos como processos inextricáveis e interagentes nos últimos cinco séculos, ou seja, constituem uma tríade histórica na qual cada um de seus vértices não pode ser plenamente entendido senão *em relação* intrínseca e dinâmica com os outros dois.

10.5281/ZENODO.15721225

Sem querer constituir mais uma aporia nessas relações entre colonização, modernização e globalização, ensaio aqui a constituição de um imaginário europeu sobre os povos indígenas, fato este que contribuiu para a tardia assunção de suas imaginárias ao status de "arte" na cultura moderno-contemporânea, sobretudo no Brasil. Comecemos com duas vozes:

> Acertado isso, admito que é bom colocar diferentes civilizações em contato; que casarem-se mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma; que a troca aqui é oxigênio, e que a grande sorte da Europa é haver sido uma encruzilhada e que, por ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, tornou-se o melhor redistribuidor de energia. Mas então, apresento a seguinte questão: a colonização realmente *pôs em contato*? (Césaire, 2020, p. 11).

Note-se que Aimé Césaire (1913-2008) começa seu *Discurso sobre o colonialismo* (originalmente publicado em 1950) também na perspectiva das trocas, aduzindo que a cultura europeia se tornou historicamente um receptáculo privilegiado de fazeres e saberes outros, amalgamando-os e redistribuindo-os segundo suas próprias cosmovisões postas, a partir de então, em contato com outras visões de mundo, tal como alude Krenak na citação antecedente.

Mas a grande questão reside na qualidade desse "contato" propiciado pela colonização europeia de alto impacto. Aparentemente, essa questão posta por Césaire encontra um de seus ecos numa afirmação de Jacques Le Goff (1924-2014) – um de seus contemporâneos da intelectualidade francesa – mais de cinquenta anos depois do *Discurso*:

> De fato, os historiadores não devem confundir, como fizeram frequentemente até agora, a ideia de mundialização com a de uniformização. Há duas etapas na mundialização: a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas (Le Goff, 2015, pp. 133-34).

Postos num diálogo aparentemente anacrônico entre intelectuais descendentes da França colonizadora (a continental) e da França colonizada (suas regiões ultramarinas), Le Goff responde assertivamente à questão posta por Césaire: sim, houve contato entre civilizações. Mas observemos que enquanto Césaire coloca esse contato no vértice da colonização, Le Goff o coloca no vértice da globalização, ou seja, trata-se de perspectivas de visibilidade e legibilidade históricas postas em confronto.

Por um lado, Césaire questiona o processo civilizatório reconhecendo, primeiro, o papel da Europa como *locus* (então privilegiado) de trânsitos variados, aqueles mesmos trânsitos que, reelaborados (ou distorcidos, segundo o próprio Césaire), vão constituir

10.5281/ZENODO.15721225

o chamado mundo moderno. De outro lado, Le Goff admite que tal contato entre civilizações não chegou, até os albores do século XXI (seu livro é de 2014), ao ponto da absorção ou da fusão. De fato, Le Goff tem razão quando pede que os historiadores não confundam globalização com homogeneização, mas esqueceu de dizer que, sim, o processo de mundialização (como preferem os franceses) foi uma tentativa de uniformização de mundos sob a égide da mentalidade europeia constituída entre o humanismo, o iluminismo e o positivismo, todos atravessados pela ilusão de "soberania" de seu próprio modo civilizatório calcado na noção de indivíduo, salvo exceções.Mas o próprio Césaire, respondendo à questão posta, afirma:

> Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela [a colonização] foi a melhor? Eu respondo: *não*. E digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano" (Césaire, 2020, p. 11).

Note-se, em primeiro lugar, que Césaire refuta o caráter "humanista" (tido como uma das matrizes da modernidade) da empreitada colonial. Antes que acusemos Césaire de "anacronismo" e para permanecer (como exemplo) no espaço da intelectualidade francesa, é bom lembrar que, de alguma maneira, seu discurso reverbera as críticas que Michel de Montaigne (1533-1592) fez à suposta supremacia civilizatória europeia ainda em 1580, quando publicou os livros I e II de seus *Ensaios* – traduzido, circula entre nós desde 1961.

Então, corroborando Césaire e entendendo que a história da arte vai paulatinamente traçando seus objetos e métodos a partir dessa mentalidade supostamente humanista (por ele refutada), gostaria de expor algumas imaginárias que alimentaram imaginários civilizatórios. E, levando em consideração a hipótese de Le Goff, tentarei verificar nesse percurso imagético/discursivo se já estamos (ou não) num estágio pós qualquer coisa em que a globalização ultrapassou a etapa de "simples" contato – tudo na perspectiva das artes e das culturas visuais. Para tanto, acho necessário palmilhar, primeiro, a *representação* que o euro-ocidental fez das culturas dos povos originários (o que Le Goff chama de *contato*), pois é justamente essa representação que inventará a alteridade para consumo próprio, nos termos em que Edward Said (1935-2003) discutiu o orientalismo europeu (1990). Ou seja, advogo a ideia de que a discussão sobre a *representatividade* dos artistas não europeus e sua consequente invisibilidade nessa história "geral" da arte que foi paulatinamente instituída desde o século XVI, tem um *a priori*, qual seja, um "americanismo" e um "africanismo" (além de um orientalismo) destinado a constituir um imaginário que, basicamente, serviu para subsidiar a mentalidade da empreitada colonial europeia. É nessa perspectiva que venho trabalhando o fato de que o contexto na história da arte não pode ser apenas um pano de fundo, um cenário, uma paisagem dessa história. Ao contrário, o contexto é um dos agentes da

10.5281/ZENODO.15721225

formulação histórica da arte e, sem ele, nos perdemos nessa esteticidade inócua que é a perspectiva da "autonomia" histórica da arte.

A *Adoração dos Reis Magos* (c.1501-06) de Vasco Fernandes e Francisco Henriques (fig. 01) e a *Alegoria da América* (ou *Vespúcio revela a América*, 1589; fig. 02) de Jan van der Straet, Philip Galle e Hans Collaert, são das primeiras iconografias sobre as gentes deste "novo" mundo posteriormente chamado de América.



Figura 01 – Francisco Henriques e Vasco Fernandes. *A Adoração dos reis magos* (c.1501-06). Pintura. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal. Fonte: disponível em: [http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=258]; foto de autoria desconhecida.

Reparemos que, na pintura de português Vasco Fernandes (c.1475-c.1542) e do flamengo Francisco Henriques (?-1518), um indígena tupinambá quase travestido de português substitui a tradicional figura de Baltazar (o rei negro) nas populares cenas

10.5281/ZENODO.15721225

da natividade, num claro proselitismo da universalidade do cristianismo. Por um outro lado, essa imaginária que já vislumbra o indígena no rol de uma catequização de alto impacto foi subsidiada, ainda, pelos olhares maravilhados de artistas importantes do quinhentismo (Francisco de Holanda e Albrecht Dürer, por exemplo) que, tendo tido contato direto com artefatos astecas, incas e tupinambás que circularam na Europa da época, os recepcionaram como "arte" – reflexo disso, note-se que na gravura de Der Straet, a idealização dos corpos da tradição greco-romana foi estendida à figuração da gente ameríndia (fig. 02).



Figura 02 – *Alegoria da América*, em *Novas Invenções dos Tempos Modernos* (ou *Vespúcio revela a América*, 1589) de Jan van der Straet (desenho), Philip Galle e Hans Collaert (gravura). Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: disponível em [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659655]; foto de autoria desconhecida.

Mas enquanto pinturas, esculturas e objetos tinham uma circulação restrita, destinados que estavam ao colecionismo nascente, o meio de divulgação mais efetivo sobre a cultura indígena se dá (obviamente) através da gravura, que se tornará a mais popular das configurações do Novo Mundo, se considerarmos, entre outros, o considerável sucesso da publicação canhestramente ilustrada (para os padrões da época) da "epopeia" de Hans Staden entre os tupinambás (39 edições até 1715; fig. 03).

10.5281/ZENODO.15721225



Figura 03 – Gravura da 1ª edição de *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft* [...] de Hans Staden, Marburg, 1557. Fonte: disponível em [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Staden_1557_ page114.jpg]; foto de autoria desconhecida.

As ilustrações (de autoria desconhecida) da narrativa “épica” de Staden não deixam margem para dúvidas: o europeu “cristão e piedoso” que se perde no Brasil vê-se num claro contraste com o “selvagem”.

Dentre as muitas referências sobre os povos originários postos em contato inédito através do colonialismo, merecem destaque as “alegorias dos quatro cantos do mundo” – um tema e uma abordagem que viralizou entre os artistas europeus até o final do século XIX. A gravura com esse tema que serve de frontispício ao *Theatrum Orbis Terrarum* (fig. 04) de Abraham Ortelius (1527-1598), é premonitória nesse sentido,

10.5281/ZENODO.15721225

ou seja, já expressa um lugar bem demarcado para as culturas originárias nessa teatralização do mundo. E não percamos de vista o fato de que as cartografias que já inseriam o Novo Mundo nesse cenário global eram cobiçadíssimas – o *Theatrum* teve 41 edições impressas até 1612.

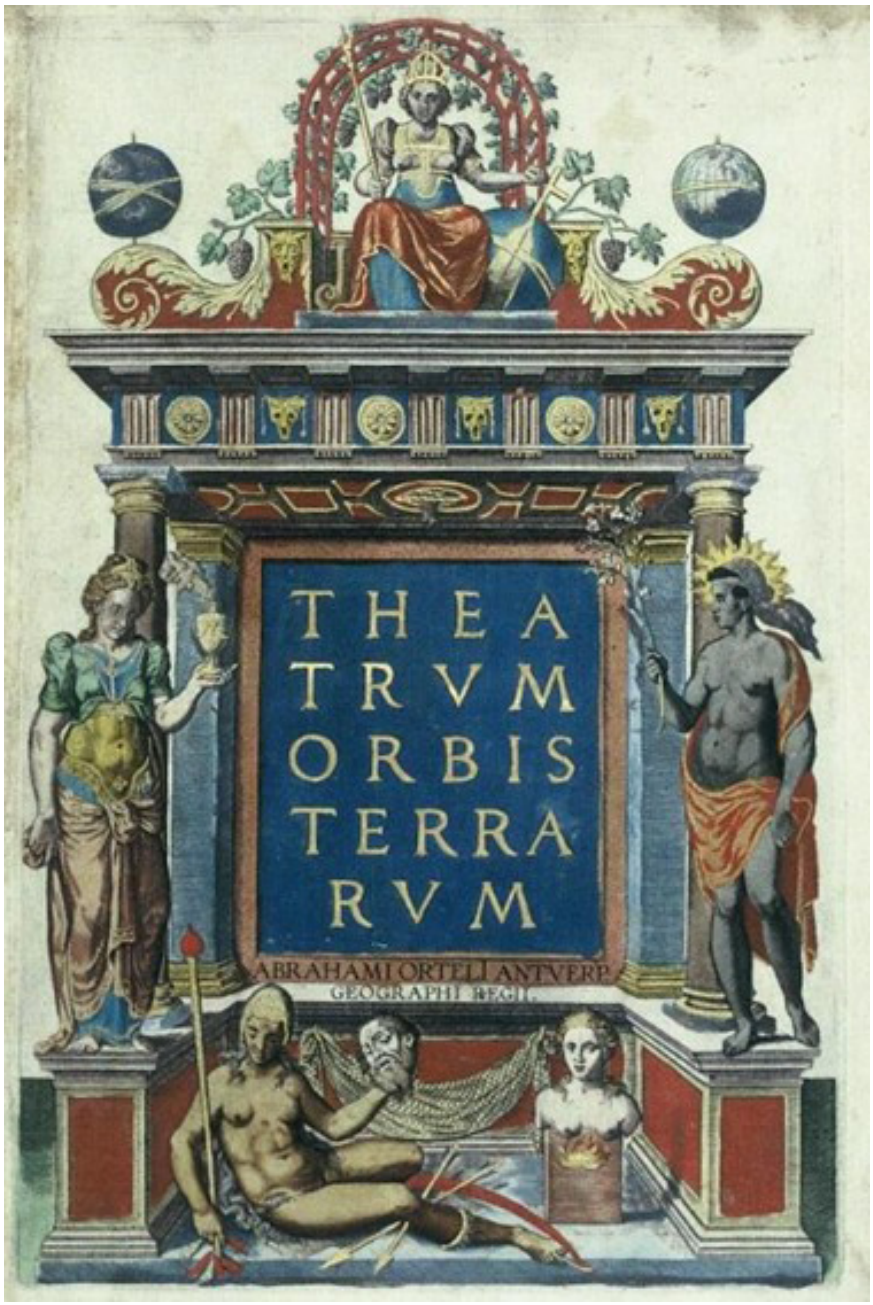


Figura 04 – Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Mundo, 1570, Antuérpia). Gravura colorizada a mão. Fonte: disponível em [https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/14441-theatrum-orbis-terrarum]; foto de autoria desconhecida.

Portanto, há nessa gravura – um verdadeiro meme da época – não só uma informação sobre as novas gentes até então desconhecidas pelos europeus, mas sobretudo uma hierarquização cultural que expressa cabalmente a proeminência civilizatória ocidental. A passagem desse tipo de imaginária ao status de conhecimento sistematizado não tardou, dado que a *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa (c.1555-1622) logrou um

10.5281/ZENODO.15721225

retumbante sucesso editorial[2], sendo a edição romana de 1603 a primeira ilustrada. Citando autores do passado e do presente, essa enciclopédica obra de um erudito a serviço do cardeal contra-reformista Antonio María Salviati[3], tinha – já no frontispício da edição de 1613, revista e ampliada; Siena – a pretensão de descrever

> diversas imagens de virtudes, vícios, afetos, paixões humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, corpos celestes, províncias da Itália, rios, *todas as partes do mundo* e outras infinitas matérias", sendo apresentada como "obra útil para oradores, pregadores, poetas, *pintores*, *escultores*, *desenhistas* e para todos os estudiosos em geral, assim como para idear *conceitos*, *emblemas* e *empresas* (Ripa, 2002, p. 39; grifos meus).

De fato, a *Iconologia* de Cesare Ripa, com edições posteriores que não escaparam de plágios escancarados, tornou-se, a partir de então, uma espécie de manual semiótico-didático para as elites políticas e intelectuais, sobretudo para os artistas.

Segundo os atributos necessários à constituição de alegorias, Ripa sustenta que a Europa (fig. 05)

> é representada segurando um templo com a mão direita para indicar que nele se encontra, na era presente, a Religião perfeita e verdadeira, que é muito superior a todas as outras [...] a qual, por especialíssima graça de Deus Nosso Senhor, alcança atualmente inclusive o Novo Mundo. O cavalo, as armas numerosas e variadas, a coruja sobre o livro e os diversos instrumentos musicais, mostram sua perpetua e constante superioridade sobre as restantes partes do mundo, tanto nas armas quanto nas letras e nas artes liberais. Os esquadros, pincéis e cinzéis, significam sua abundância passada e presente em homens ilustres e mentes excepcionais, tanto Gregos como Latinos, assim como outros excelentes cultivadores da pintura, da escultura e da arquitetura. (Ripa, 2002, pp. 102-103).

A África é alegorizada (fig. 06) como "uma negra quase desnuda, com o cabelo crespo e despenteado. Se representa negra por estar toda África situada ao meio-dia, encontrando-se, ademais, sua maior parte em plena zona tórrida; em virtude da qual os Africanos vêm a ser naturalmente morenos ou negríssimos" (Ripa, 2002, p. 106). Complementando a alegoria, vê-se uma cornucópia cheia de espigas de trigo, além de representações de animais como leão, elefante, escorpião e serpente, por serem considerados típicos da região, segundo referências visuais e escritas da antiguidade europeia. Detalhe importante: nenhuma referência às artes e ofícios do norte da África, Egito incluído.

2 Segundo Manero (2002), entre 1593 e 1866, foram 13 edições italianas, 7 francesas, 4 alemãs, 6 holandesas, 2 inglesas e 1 espanhola.

3 Salviati foi "homem ativo no Concilio de Trento, núncio apostólico na corte francesa, [...] embaixador em Roma e, finalmente, prefeito de todos os tribunais da cúria romana com Inocencio IX" (Manero, 2002, pp 7-37).

10.5281/ZENODO.15721225

Já para alegorizar a América (fig. 07), Ripa logo esclarece que “por ser terra recentemente descoberta”, há que se recorrer aos “melhores Historiadores” (seus contemporâneos) citando, dentre eles, “Padre Girolamo Gigli, Ferrante González, Botero, alguns Padres Jesuitas [...] e a viva voz do Senhor Fausto Rughese da Montepulciano” (Ripa, 2002, pp. 108-109). Mas o que nos diz o erudito originário de Perúgia a partir dessas “vozes vivas”?

> Mulher nua, de cor escura, misturada com amarelo. Ela terá um rosto feroz e deverá usar um véu manchado de várias cores que cai de seus ombros, atravessando todo o seu corpo, até cobrir completamente as vergonhas [...] O crânio humano que ela esmaga com os pés mostra claramente como essas pessoas, dadas à barbárie, geralmente se acostumam a se alimentar de carne humana, comendo aqueles homens que conquistaram na guerra, assim como os escravos que compram [sic] e outras vítimas diversas, conforme as ocasiões (Ripa, 2002, pp. 108-109).



Fig. 05. Alegoria da Europa. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, tomo II, p. 103 (da edição de 1613).

10.5281/ZENODO.15721225



Fig. 06 – Alegoria da África. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, tomo II, p. 106 (da edição de 1613).



Fig. 07 – Alegoria da América. Gravura/ilustração. Fonte: Ripa, 2002, p. 108 (da edição de 1613).

10.5281/ZENODO.15721225

Nas molduras de todas essas alegorias, as referências são retiradas de mitos e emblemas europeus. Mais que ornamento, elas evidenciam uma cosmovisão específica. Além disso, nas descrições das alegorias da Europa e da África, Ripa se refere a autores e iconografias da antiguidade clássica, isto é, a imaginários e imaginárias há muito sedimentados na mentalidade euro-ocidental através de afrescos, esculturas, moedas, mosaicos etc.

Desse modo, as primeiras imaginárias dos ameríndios plasmadas na Europa são inseridas num contexto iconográfico sobre o Outro incivilizado (ou pouco civilizado, no caso do Oriente) produzido ao longo dos séculos anteriores. Entre hereges, apostatas, pagãos ou idólatras, a iconografia sobre os povos americanos já vinha sendo malhada antes mesmo de nascer, num momento (o séc. XVI) em que tanto o paganismo quanto a idolatria são temas candentes na cristandade europeia, mas claramente tolerados (e até incentivados) nas artes dos renascentistas e dos barrocos bancados pela elite do catolicismo. Nestes termos, cabe citar Serge Gruzinski sobre o papel da colonização ibérica (ora em revisão) em seu *As quatro partes do mundo – história de uma mundialização*:

> Mas essa revalorização da experiência hispano-portuguesa, por indispensável que seja, não oferece ainda senão uma genealogia corrigida da modernidade clássica. Ela não escapa ao enquadramento etnocêntrico de uma história intelectual da Europa. Conservadores, modernos ou pós-modernos, os especialistas do Velho Mundo continuam a enfrentar-se em debates nos quais o resto do globo é apenas um cenário, um objeto exótico, e nunca um ator. [...] É evidente, então, que essa outra modernidade está ligada a seus mediadores e aos espaços intermediários [...] para onde convergem sistemas de símbolos e concepções de mundo, onde nascem sociedades e grupos sem precedentes na história, onde perfilam as misturas e onde instalam-se as barreiras destinadas a contê-las (Gruzinski, 2014, p. 96).

Nessa crítica do historiador francês aos próprios pares sobre a revisão unilateral dos albores da modernidade (aqui chamada de “clássica”), Gruzinski reafirma a olímpica indiferença colonialista sobre a nossa “outra modernidade” e deixa transparecer que as primeiras pegadas da globalização não foram, simplesmente, um “*contato* entre civilizações que se ignoravam” (como queria Le Goff), mas, sobretudo, um *choque* entre civilizações que engendra inauditos experimentos sociais e, ao mesmo tempo, constrói formas de resistência e resiliência política, cultural e – por que não dizer? – estética.

Isto posto, a aposta dos colonizadores portugueses e espanhóis será a da conversão, tendo as artes e os ofícios como veículo privilegiado de proselitismo civilizatório, ainda que os nossos primeiros artistas europeizados impregnassem esse imaginário medievo-colonial de princípios estéticos francamente indígenas e africanos.

10.5281/ZENODO.15721225

Enquanto na Europa Ocidental quinhentista e seiscentista se aprofundava a diferenciação entre artistas/intelectuais e artistas/artífices, entre o naturalismo idealista dos antigos (eivado de paganismo) e a sobrevivência do simbolismo fantasioso dos medievais (eivado de cristianismo), a primeira colonização dos saberes e fazeres artístico-estéticos nas américas se dará conforme uma estrutura social e ideológica própria do regime feudal.

Sem que o ensino/aprendizado artístico passasse pelo escrutínio das corporações de ofícios (as guildas), ela se dará nas américas ibéricas, primeiro, pelas missões religiosas e, assim, tal sistema de ensino/aprendizagem acaba nas mãos das irmandades religiosas organizadas sobretudo por escravizados no Brasil – segundo Vicente Salles, um dos modos de adquirir a alforria –, e dos "grêmios" de pintores de maioria indígena no Peru. Apesar da suposta "planetarização da antiguidade" propugnada por alguns portugueses e espanhóis como Francisco de Holanda, Bartolomé de las Casas, Garcia da Orta, Gaspar da Cruz e Gónzalez de Mendoza (citados por Gruzinski 2014, p. 53), que "testemunharam" a excelência da arte produzida pelas culturas originárias dos não europeus, os fazeres estéticos dos ameríndios foram pilhados, coletados e higienizados de seus saberes e contextos simbólicos. Na prática, um novo regime artístico-estético foi imposto: enquanto toda uma iconografia que testemunhava uma cosmovisão identitária foi reprimida, se impunha uma outra iconografia "civilizatória", ela mesma em busca de uma identidade latina ou greco-romana – conforme podemos entrever nas considerações de Ripa citadas anteriormente. Portanto, se aquela segunda característica da mundialização (da absorção, da fusão) prevista por Le Goff ainda não é visível no contexto europeu, ela já é explícita nas américas, às custas da exploração e da racialização – ou, ao menos, deveríamos alterar o esquema do medievalista francês, incluindo uma fase intermediária entre o contato e a fusão, qual seja, a da substituição (ou sujeição) de modos produtivos e de modos simbólicos.

Como bem observou Gustavo Piqueira (2020), toda uma iconografia delirante (sobre os "bárbaros canibais"), nascida de um imaginário sobre o Brasil e que se estendeu como imaginária geral das gentes do novo mundo, já grassava pela Europa desde o século XVI, sobretudo como simbologia medieval requentada e que Chicangana-Bayona (2017) definiu pertinentemente como uma iconografia que vai do "maravilhoso medieval ao exótico colonial" – as *Grandes Viagens* da família De Bry (pai, filhos e genro), uma espécie de compilação de narrativas (fartamente ilustradas) até então dispersas e publicadas entre 1590 e 1630 em Frankfurt (fig. 08), talvez tenha sido a mais notável das imaginárias sobre os nativos das américas a circular pela Europa na virada dos seiscentos para os setecentos.

10.5281/ZENODO.15721225

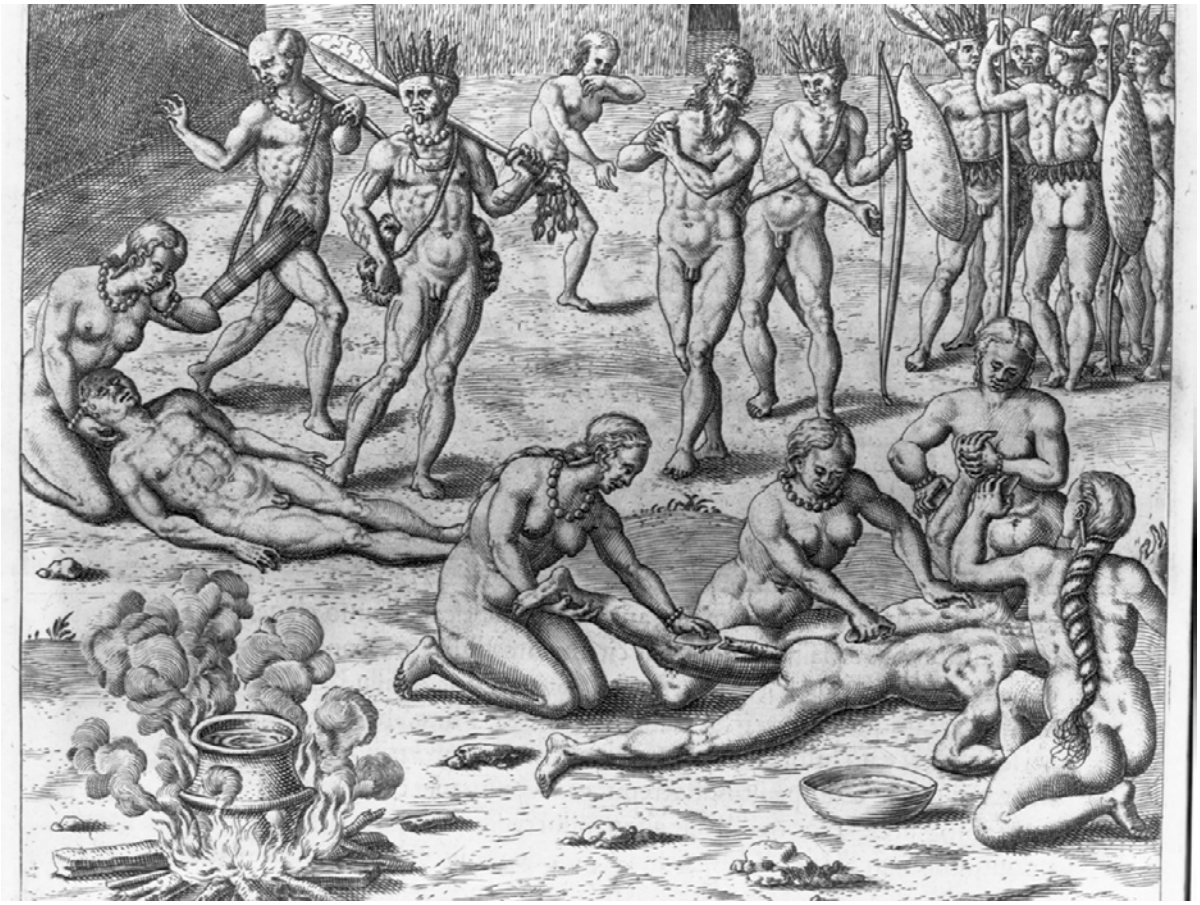


Figura 08 – Gravura de Theodore De Bry em *America Tertia Pars*, 1592. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo. Fonte: disponível em [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_de_Bry_-_America_tertia _pars_1.jpg]; foto de autoria desconhecida.

Enquanto essa iconografia ameríndia viralizava na Europa, o "bezerro de ouro da Coroa" (segundo D. João V) era sacrificado nos altares da exploração colonial e, em meio ao elogio à habilidade da mão brasileira configurada essencialmente por indígenas, africanos e suas proles miscigenadas, foi-se constituindo a fama de Aleijadinho e Mestre Valentim no Brasil e de Luis de Riaño e Puma Callao no Peru, cujos méritos autorais contrastam com o anonimato dos muitos artistas/artífices que fizeram a diferença e a glória do barroco latino-americano, sem paralelos nas américas protestantes. Em outros termos, enquanto os artistas europeus alegorizavam o "exotismo" e a "selvageria" dos ameríndios, os artistas latino-americanos assimilavam as glórias civilizatórias (sobretudo cristãs) dos europeus.

Entre os séculos XVII e XIX, e expressando visualmente o imaginário do "velho" sobre o "novo" mundo, os chamados "artistas viajantes" deram testemunho (nem sempre de primeira mão) sobre as paisagens e as gentes dos brasis, constituindo o que poderia se chamar de crônica visual moderna, ainda que seguindo convenções e simbolismos pictóricos em roupagens, gestualidades e cenografias – nesta sequência, substitui-se

10.5281/ZENODO.15721225

um imaginário fantasioso por um imaginário “etnográfico”. É o caso de Frans Post e Albert Eckhout (fig. 09); de Jean-Baptiste Debret (fig. 10) e Johann Moritz Rugendas; e de Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp Martius (fig.11).



Figura 09 – *Homem africano* (1641) de Albert Eckhout. Pintura, Museu Nacional da Dinamarca. Fonte: disponível em [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Albert_Eckhout_painting.jpg].

10.5281/ZENODO.15721225



Figura 10 – *Caboclos ou índios incivilizados* de Jean-Baptiste Debret, 1835. Gravura, Col. Brasiliana Itaú. Fonte: disponível em [http://www.conteudopublicacoes.com.br/olavo/passos.html]; foto de Edouard Fraipont.

Todavia, essa nova imaginária (menos “antropofágica” e mais “pitoresca”) impulsionada pela pintura, mas sobretudo veiculada pelas gravuras, segue a prática da imprensa europeia desde o século XV, qual seja, a do plágio puro e simples; é o caso de J. Honegger sobre Rugendas; de Ferdinand Denis sobre Debret; de Thomas Kelly sobre Carlos Julião; e do próprio Debret sobre Spix e Martius – esse *modus operandi* europeu de edição e circulação de imagens gravadas foi o primeiro ChatGPT da história.

Nesse percurso até o quarto século da colonização, importa assinalar que: 1) os artefatos estético-simbólicos dos não europeus passam a ser avidamente “colecionados” e confinados nos “gabinetes de curiosidades” das elites europeias, configurando paulatinamente um gosto pelo “exótico” e pelo “primitivo”; 2) imaginários e imaginárias “exóticas” e/ou “primitivas” vão inflacionar as alegorias dos quatro ou cinco continentes também no circuito erudito da arte europeia (em Rubens e Tiepolo, por exemplo) até, pelo menos, a Exposição Universal de Paris de 1878; 3) esses mesmos imaginários e imaginárias de (in)submissão cultural indígena e afrodiaspórica, às vezes com um toque romântico ou simbolista, foram introjetados pelos artistas brasileiros pós-missão francesa.

10.5281/ZENODO.15721225

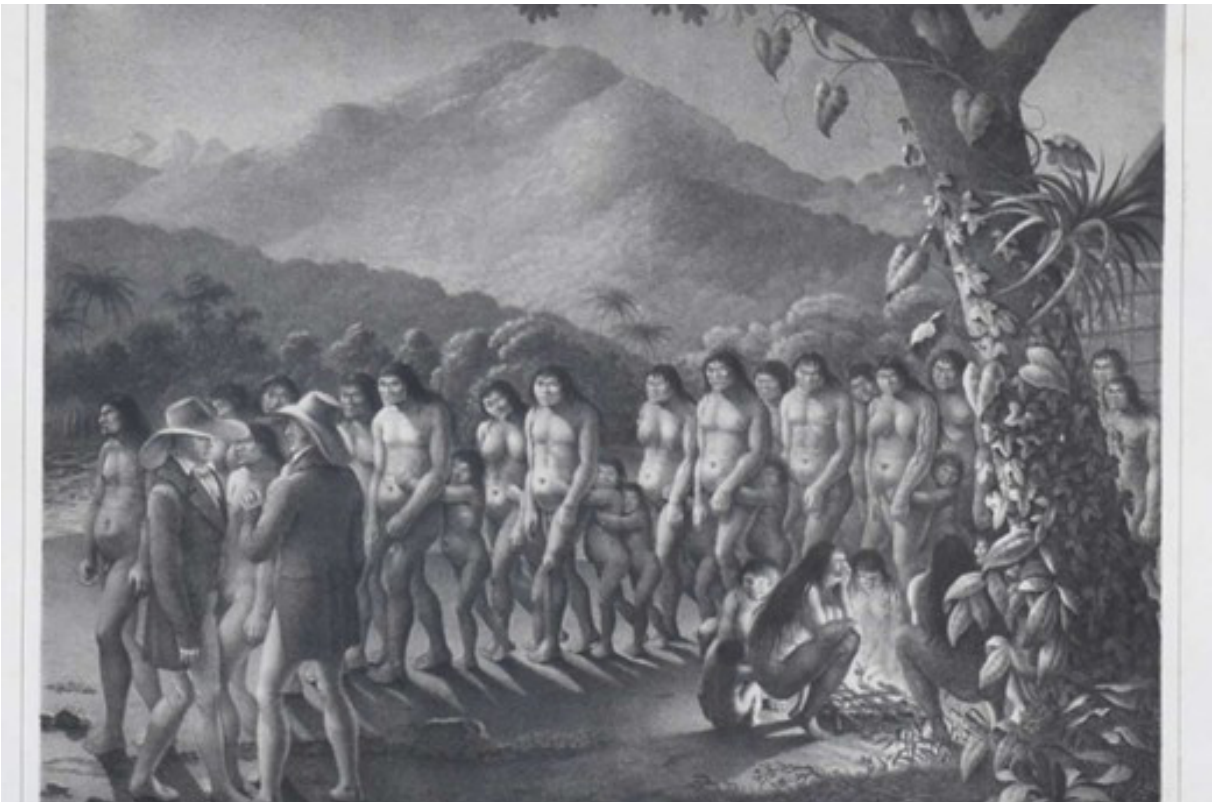


Figura 11 – *Dança dos [índios] Puris* (desenho de Van de Viden), 1823, do álbum *Reis em Brasília* de Spix & Martius; gravura, New York Public Library. Fonte: [https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Ficheiro:Puri-Indians-Brazil-dancing.jpg].

Nas viragens entre os séculos XIX e XX, depois que todos os países das américas adquiriram suas independências políticas, a voragem colonialista europeia espraiou-se para as áfricas e para as ásias. Mas importa assinalar que nesse mesmo entre séculos, o próprio circuito europeu das artes foi esteticamente revirado pela retumbante influência dos "exóticos" ou dos "primitivos": primeiro pela gravura *ukiyoe* japonesa, depois pela escultura africana e ameríndia – influências estas, geralmente mal digeridas pelos historiadores euro-estadunidenses da arte até bem recentemente. Entretanto, a iconografia do Novo Mundo, claramente calcada nos primeiros relatos europeus diretos ou indiretos sobre as paisagens (humana e natural) dos brasis, sofreu uma substituição ainda no século XIX, quando a figuração do indígena norte-americano (fig. 12) se tornou a imagem por excelência da América, justamente quando os Estados Unidos começaram a assumir algum protagonismo político e econômico internacional (forçaram a "abertura" dos portos japoneses às "nações amigas", por exemplo), enquanto o imperialismo britânico atingia seu auge e Paris se tornava a "capital da modernidade" (Harvey, 2015). E, assim, a teatralização do mundo a partir de uma dramaturgia euro-ocidental foi tecendo colonialidades, racializando gentes, relacionando e subvertendo culturas visuais, compartimentando conhecimentos e hierarquizando saberes.

10.5281/ZENODO.15721225



Fig. 12 – John Crane, *World*, 1886. Fonte: Miceli, 2002, p. 125.

Nesse cenário global, a arte brasileira, ainda que atolada nas influências estéticas europeias, vai começar a ressignificar aquele imaginário europeu sobre o Brasil, primeiro com Monteiro Lobato (1925); logo depois com Oswald de Andrade (1928); e muito depois com Nelson Pereira dos Santos (1971) – todos estes referindo-se a *Duas viagens ao Brasil* de Hans Staden. Entre pastiches, paródias e subversões, Lobato, Andrade e Pereira dos Santos reelaboram uma forma de contato na qual a antropofagia passou do status de selvageria no imaginário colonialista europeu para o status de deglutição identitária no imaginário modernista brasileiro.

Mas a absorção das estéticas indígenas na arte brasileira (um sintoma de fusão) só começou com Theodoro Braga (que propôs um ensino/aprendizagem de arte que incluísse a cultura visual amazônica originária) e Vicente do Rêgo Monteiro (que incluiu temas e visualidades indígenas em sua obra; fig. 13) – mote este apropriado e ressignificado alegoricamente pelos modernistas paulistas.

Em todos estes casos, o extrativismo visual ainda segue a batuta geral da arte europeia, mantendo-se, inclusive e ainda que subliminarmente, a diferenciação entre o artista/intelectual e o artista/artífice, formados em sistemas paralelos: as academias

10.5281/ZENODO.15721225

de belas-artes e os liceus de artes e ofícios. Mesmo os artistas formados às margens desses sistemas, mimetizam tal diferenciação.

Em síntese, essa *vibe* de ressignificação do contributo de indígenas para a cultura brasileira não significou, com raras exceções, a inserção dos mesmos no circuito intelectualizado das artes, embora os artefatos produzidos por comunidades indígenas começassem a ser colecionados, mais com um interesse etnográfico do que propriamente estético. No mais, tal interesse se instala imediatamente na história da arte brasileira, configurando os artefatos das culturas marajoaras e tapajônicas como ancestralidades da nossa cultura visual – desde Gonzaga Duque (1888) até Walter Zanini et al. (1983), passando por Francisco Acquarone (1939), Carlos Rubens (1941), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1952), Pietro Maria Bardi (1975) e Pedro Manuel-Gismondi et al (1979)[4].



Figura 13 – *Sem título* de Vicente do Rego Monteiro, pintura, s/d. Coleção particular. Fonte: [https://www.tntarte.com.br/leiloes/65/lote/35?offset=9&spotlight=Destaques].

Os sintomas dessa mudança de repertório (de objetos estético-etnográficos para objetos estético-artísticos) foram adensados a partir dos anos 1930 com aquela outra "missão francesa" constituída por Claude Lévy-Strauss, Pierre Verger e Roger Batisde

4 *Cf.* Medeiros, Afonso. "Metodologia da história da arte (não) europeia (2ª parte): historiografias em trânsito. In: Revista Visuais (UNICAMP), nº 1, v. 10, 2024, pp. 1-37.

10.5281/ZENODO.15721225

e segue com a valorização da arte negra num arco que vai de Nina Rodrigues a Emanuel Araújo, passando por Clarival do Prado Valadares, Mariano Carneiro da Cunha e Abdias do Nascimento. A criação do Museu do Indío (1950) e a atuação de Darcy e Berta Ribeiro – esta última, com uma decidida defesa da artisticidade da cultura visual indígena –, dentre outros, constituem marcos da institucionalização acadêmica da produção indígena entre nós. Esses sintomas da inserção das culturas visuais não europeias no circuito brasileiro das artes tornar-se-ão ainda mais eloquentes com a exposição *A mão do povo brasileiro* no MASP (1969) e, depois, com *A mão afro-brasileira* (1988) – ambas foram motivo de remontagens e revisões mais recentemente. Se relacionarmos *A mão do povo brasileiro* com a proposta de criação do "museu das origens" feita por Mário Pedrosa em 1978 (depois do incêndio que consumiu quase todos os picassos do acervo do MAM/RJ), pode-se afirmar que a assunção dos artefatos das culturas tradicionais indígenas e negras ao status de arte galvanizou a crítica especializada nas américas e redundou, entre outras, na exposição *"Primitivism" in the 20th century art – affinity of the Tribal and the Modern* no MoMA (1984-85; fig.15). Em Belém, a exposição *Somos todos negros* (1988, no Museu da UFPA) pode ser considerado um marco local.



Figura 15 – Exposição *"Primitivism" in the 20th century art: affinity of the Tribal and the Modern*. Museu de Arte Moderna de Nova York, 27/09/1984-15/01/1085. Fonte: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907].

Nesse ínterim, as reiteradas negativas de museus e governos europeus em repatriar o butim estético colonial (Bénédicte Savoy, 2022), também serviu para a percepção de que os artefatos "primitivos" eram, enfim, assumidos como obras de artes, por en-

10.5281/ZENODO.15721225

tre muitas controvérsias entre historiadores e antropólogos. Ainda que categorizada como “primitiva”, o status de arte atribuído pelas sociedades ocidentais e ocidentalizadas às produções das gentes negras e indígenas, além de servirem à voga identitária do pós-colonialismo, convoca um protagonismo até então invisibilizado. É nessa perspectiva que a contribuição ameríndia e afro-americana passa a ser ressignificada no modernismo e, finalmente, absorvida na contemporaneidade.

Se houve, nas viragens do século XX para o XXI, uma “virada decolonial” na história e na arte, pode-se afirmar o mesmo sobre a narrativa historiográfica da arte?

Ainda que a intelegibilidade sobre a perspectiva colonial/decolonial seja um fenômeno recente, é possível indicar seus preâmbulos na historiografia da arte em duas publicações dos anos 1980: a *História geral da arte no Brasil* e *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas.*

Em *Apolo y la máscara* (1985), Estela Ocampo escrutina o hábito ocidental (de colonizadores e colonizados) de usar um paradigma artístico-conceitual nascido num contexto e numa cosmovisão específica (a renascentista) como medida estética universal, num processo de “naturalização” do sistema da arte eurocentrado que perdurou, apesar de suas variabilidades intrínsecas, por cinco séculos – como pano de fundo, Ocampo discorre sobre o choque entre cosmovisões (europeias e não europeias) e sublinha que, embora subsumida por cânones europeus, a arte das culturas originárias resistiram, ainda que destituídas de seus significados originários.

Já *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, acabou se configurando como a primeira síntese da história da arte brasileira a quebrar certos paradigmas da colonialidade do saber em vários sentidos: reuniu profissionais não só da história, como também da antropologia, da sociologia, do design, da comunicação visual e da arte-educação que abordaram temas pouco (ou nada) visíveis nas sínteses disponíveis até então, num exercício historiográfico da arte reconhecidamente em seu campo ampliado (ou expandido). Esse recorte se deu, segundo Zanini, para registrar “as características do sistema sócio-cultural da [...] atividade artística criadora no diversificado meio brasileiro” (Zanini, 1983, p. 501), ou seja, partiu-se de uma perspectiva ampliada, inclusiva e atualizada da produção artística nacional e não de uma grade historiográfica (estilística e periodista) hegemônica. *História Geral* não nos oferece uma pegada decolonial explícita, mas tal atitude é suficientemente clara em vários capítulos: em *Artesanato*, no qual Vicente Salles enfatiza a ação disciplinadora do Estado nas artes e nos ofícios desenvolvidos desde o período colonial; em *Arte afro-brasileira*, com Mariano Carneiro da Cunha nos oferecendo uma síntese

10.5281/ZENODO.15721225

crítica da conceituação de arte afro; em *Arte índia*, com Darcy Ribeiro defendendo a excelência estética da produção indígena, ainda que utilitária; em *A arte no período pré-colonial*, no qual Ulpiano Bezerra de Menezes tenta esboçar "uma 'gramática das formas' produzidas pelo aborígene em terras brasileiras, anteriormente ao contato com o mundo ocidental" – esboço pertinente na medida em que (hoje sabemos) certos traços da cultura visual pré-colombiana configuram uma espécie de pictografia; e em *Arte educação*, no qual Ana Mae Barbosa discute a aculturação e a interculturação do ensino/aprendizagem de arte no Brasil – a educação artística, àquela época, ainda não era considerada um tema "digno" da historiografia empolada da arte brasileira.

Fruto de um trabalho que durou cinco anos, *História geral da arte no Brasil* se constituiu num dos pontos de inflexão – junto com *Apolo y la máscara* de Ocampo – de um outro exercício historiográfico então em processamento na América Latina, gerando inúmeros trabalhos monográficos que hoje podemos perceber como preâmbulos daquela "trans-culturação visual" que tem marcado as primeiras décadas deste nosso século.

A crer em recentes trabalhos de Éric Michaud (2017), de Philippe Dagen (2019) e de Anne Lafont (2023) – e para permanecermos no mundo francófono –, pelo menos uma reescritura pós-colonial e antirracista da história da arte parece, enfim, impregnar parte da crítica e da historiografia europeia, ainda que com um *delay* de décadas e ainda que suas fontes nas américas se restrinjam aos Estados Unidos e ao Caribe.

Assim, talvez Jacques Le Goff não tenha tido a chance de perceber que a segunda fase da globalização já está em curso há, pelo menos, cinco décadas. Ou melhor: ela já ocorre há séculos, se considerarmos a perspectiva do colonizado e não exclusivamente a do colonizador (como denuncia Gruzinski). Quanto à hipótese de Césaire (e dando uma alfinetada em Le Goff), ela pode ser complementada por esta afirmação de Ailton Krenak: "Ou seja, na cosmovisão dos brancos também já houve um fim de mundo, eles olham pra nós com estranhamento quando falamos disso porque não têm memória" (2020, p. 98).

Para conectarmos esta assertiva de Krenak com aquela outra que abre este ensaio, basta observarmos a obra *Azougue (mural de iscas artificiais)* de Denilson Baniwa, exposta na Iª Bienal das Amazônias (2024). Nesta obra, Baniwa afronta e ideia de que ainda vige um "mero contato", servindo-se de uma apropriação do *modus operandi* da arte contemporânea para confrontar cosmovisões. Sim, já vemos aqui mais um reflexo da "fusão" entre civilizações, mas é importante salientar que tal fusão, agora, é protagonizada pelos descendentes dos povos originários – resta saber o quanto desse processo está atravessado pelo chamado *soft power*, tão (neo)colonialista quanto aquele que inaugurou a modernidade.

10.5281/ZENODO.15721225



Figura 14 – Denilson Baniwa. *Azougue (mural de iscas artificiais)*, 2023. Fonte: fotografia do autor, 1ª Bienal das Amazônias, 2024.

De qualquer maneira, se uma repaginação da história oficial da arte está em curso sob a perspectiva dessa "outra" modernidade neste nosso início de século, é necessário rever os imaginários que engendraram as imaginárias da nossa memória em comum, já que vimos cumprindo um papel essencial nesses repertórios e registros que constituíram (e constituem) tanto a modernidade quanto a globalidade e a colonialidade. Pois, como diz Susan Buck-Morss:

> O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são os restos de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente (Buck-Morss, 2018, p.28).

10.5281/ZENODO.15721225

Esses fragmentos da história preservados através das imagens que retêm a experiência original, em si mesmos, já pressupõem a ambiguidade de qualquer tentativa de reconstituição historiográfica, seja individual ou coletiva. Mas tal ambiguidade impõe também a escuta atenta de testemunhos visuais negligenciados e, consequentemente, sua remontagem passa pela sobrevivência algo fantasmagórica da imagem. É nesse sentido que o significado dos fragmentos do passado somente são liberados num caleidoscópio com presente, cabendo reiterar, então, que o estágio primário da "comunicação" e do "contato" na globalização há muito já foi superado pela do "contágio" sem produzir uma fusão pura e simples, mas, antes, processos assimétricos de transculturação.

REFERÊNCIAS:

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado.* Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo.* São Paulo: Veneta, 2020.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII).* Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2017.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente.* Buenos Aires: Del Sol, 2004.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo (orgs.). *Spix e Martius: relatórios ao rei.* Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne.* Paris: Galimard, 2019.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização.* Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2020.

LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

10.5281/ZENODO.15721225

MANERO, Adita Allo. *Introducción.* In: RIPA, Cesare. *Iconologia.* Madrid: Akal, 2002, pp. 7-37.

MICELI, Paulo. *O tesouro dos mapas: a cartografia na formação do Brasil.* São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogia de la historia del arte.* Bueno Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

OCAMPO, Estela. *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas.* Barcelona: Icaria, 1985.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira.* Bauru, SP: Mireveja, 2022.

PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2020.

RIPA, Cesare. *Iconologia* (tomos I e II). Madrid: Akal, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAVOY, Bénédicte. *A luta da África por sua arte.* Campinas: Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico.* Campinas: Ed. Unicamp, 2022.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil.* Porto Alegre: L&PM, 2008.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

10.5281/ZENODO.15721225

AFONSO MEDEIROS

Paraense de Belém, José Afonso Medeiros Souza é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na FAV e no PPGARTES da UFPA, pesquisador do CNPq e líder do GP em *Histórias, Artes e Saberes Estéticos*. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica/ Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio no *Japanese-Language Institute* de Kansai (2000). Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-18). Foi presidente da ANPAP (2013-14) e Vice-Presidente da FAEB (1990-92).

10.5281/ZENODO.15721225

MOSTRAR Y OCULTAR, VER Y NO VER. LAS (IN)VISIBILIDADES DE LA CULTURA DIGITAL

TO SHOW AND TO HIDE, TO SEE AND NOT TO SEE.THE (IN)VISIBILITIES OF DIGITAL CULTURE

Dr. Sergio Martínez Luna
UNED, Espanha

Resumen

El texto estudia las relaciones entre visibilidad e invisibilidad en la cultura digital contemporánea tomándolas como un espacio en disputa. Las políticas que deciden lo que es visible e invisible varían históricamente y cumplen distintas funciones en los discursos y las prácticas. No está claro que la visibilidad sea un medio para la emancipación, pues puede ser también apropiada para el control y la clasificación. El recurso a la opacidad puede ser una táctica de resistencia a los mandatos actuales de hipervisibilidad en el contexto de las trasformaciones digitales que cambian la condición de la imagen y los modos de ver desde un modelo representativo a uno performativo. Se repasan algunas prácticas artísticas en este sentido. Asimismo, se abordan los cruces entre lo visible y lo invisible sobre el fondo de las relaciones entre computación, programas y dispositivos informáticos, llamando a evitar recaer en el esencialismo visual. Se trata finalmente de evidenciar las lógicas actuales por las que son producidas las nociones de lo visible y lo invisible. Una crítica visual se preocupa menos por desvelar lo que está oculto que por dar visibilidad a la visibilidad del mundo en que vivimos: cómo nos mostramos, cómo vemos, cómo se nos hace ver.

Palabras clave: Visibilidad, Invisibilidad, Cultura digital, Crítica visual

Abstract

The text studies the relations between visibility and invisibility in contemporary digital culture as a contested space. The politics that decide what is visible and invisible vary historically and play different roles in discourses and practices. It is not clear that visibility is a means to emancipation, as it can also be appropriated for control and classification. The recourse to opacity may be a tactic of resistance to the current imperatives of hyper-visibility in the context of digital transformations that shift the status

of the image and modes of seeing from a representational to a performative model. Some artistic practices in this sense are reviewed. It also addresses the crossovers between the visible and the invisible in reference to the relations between computers, programmes and devices, calling to avoid falling back into visual essentialism. Finally, the aim is to highlight the current logics by which notions of the visible and the invisible are produced. A visual critique is less concerned with revealing what is hidden than with making visible the visibility of the world we live in: how we show ourselves, how we see, how we are made to see.

Keywords: Visibility, Invisibility, Digital Culture, Visual Criticism

Los cruces entre invisibilidad y visibilidad han desempeñado durante mucho tiempo un papel importante en la ciencia, la política y las artes. Hoy son un espacio de disputa. La existencia y la aceptación generalizadas de las tecnologías de visualización y vigilancia, clasificación y control, extendidas y a menudo desapercibidas en nuestra vida cotidiana, son parte de los procesos de negociación de lo visible en la cultura contemporánea. La lógica de los programas informáticos, la gestión de macrodatos y las operaciones algorítmicas plantean cuestiones sobre lo que implica la privacidad y la publicidad, lo visible y lo invisible. Las políticas de la visibilidad que deciden lo que merece ser visto, percibido o atendido afectan a poblaciones vulnerables de todo el mundo, tanto cuando son abocadas a la opacidad de las periferias globales como cuando se las pone bajo el foco de la hipervisibilidad, habitualmente para los fines del dominio y la represión. Las tramas de lo visible se articulan también con la guerra electrónica, las tecnologías de reconocimiento biométrico, las cartografías digitales, los dispositivos de detección y localización. Las causas y consecuencias del cambio climático y la destrucción medioambiental del planeta son, por un lado, representados cada vez con mayor precisión gracias a los programas y algoritmos de visualización de datos. Pero, por otro, la compleja fenomenología de sus manifestaciones, a menudo difícil de percibir a simple vista –extinción de especies, aumento del nivel del mar, contaminación atmosférica, proliferación de microplásticos–, parece relegada al registro de lo invisible, por mucho que sus efectos ya se estén volviendo dramáticamente evidentes[1].

POLÍTICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD

Se están produciendo cambios en lo que se considera visible y lo que es invisible en la cultura contemporánea –qué permanece oculto y qué sale a la superficie, cómo

1 Para los temas de la visibilidad y la invisibilidad desde un prisma estético y las cuestiones ecológicas de la contaminación y la desaparición de especies y ecosistemas dentro de las culturas mediáticas contemporáneas véase Parikka (2013).

10.5281/ZENODO.15721283

habita lo invisible en lo visible, en qué términos los modos de lo decible y de lo visible vienen a articularse. Gracias a las técnicas digitales de visualización, registro, recreación y renderización, somos cada vez más conscientes de lo que siempre ha estado fuera de la vista y las capacidades perceptivas humanas: virus y bacterias, moléculas y átomos, fotones de infrarrojos, ondas de radio, rayos gamma y rayos X, agujeros negros, radiación cósmica. Esta es una lógica heredada de la modernidad y de la estética modernista, obsesionada por las cosas invisibles y su desvelamiento. Hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos que se nos muestra por la mediación técnica de los aparatos protésicos, en especial la fotografía, capaces de capturar imágenes que se escapan al ojo humano, aquello que llamara Walter Benjamin el inconsciente óptico (Benjamin, 1989, p. 67).

Sin embargo, más que en la cuestión del desvelamiento, un motivo distintivamente modernista, el acento está hoy en la capacidad de las tecnologías de la imagen y de visualización) para funcionar como instrumentos que van más allá de la percepción y la imaginación de los seres humanos para crear imágenes imposibles. Es decir, para dar imagen a aquello que antes solo podíamos conjeturar: imágenes especulativas, pero, a la vez, con una realidad epistemológica, generadas por la sincronización de impulsos, señales y datos agregados dentro de procesos de generación y aprendizaje informático. Hay algo en lo que vemos que sabemos que no podemos ver, o acaso que ya no sabemos que no podemos ver. Sin embargo, permanecen invisibles para nosotros los cálculos y operaciones que hacen posible que veamos lo que antes era imposible, es decir, la caja negra donde se componen las formas convencionales y reconocibles en que lo imperceptible aparecerá dentro del espectro de lo visible y será materializado y traducido en una interfaz visual. La invisibilidad exige que intentemos pensar nuestros límites, no solo perceptivos y técnicos, sino conceptuales. Una vez comprendida como un desafío a una visión del mundo humano-céntrica, la invisibilidad puede enseñarnos a descubrir una multiplicidad de visibilidades y modos de ver no humanos, animales, vegetales, fúngicos, maquínicos, que revelan los innumerables puntos ciegos del sensorio humano. Sobre este fondo sigue vigente la observación de Foucault a propósito de que la tarea de la filosofía no consiste en descubrir lo que está oculto, sino en hacer visible lo que, precisamente, es visible. Hay entonces que hacer aparecer lo que nos es tan próximo, tan inmediato, tan íntimamente ligado a nosotros mismos, que, por ello mismo, no alcanzamos a percibir. Así que, si para la ciencia se trata de hacer conocer lo que no vemos, a la filosofía le corresponde la tarea de hacer ver lo que vemos (Foucault, 1999, p. 117).

Una crítica a la visualidad y sus repartos de la sensibilidad; una crítica a las formas contingentes en que se distribuye lo visible y lo invisible, quién es el dueño de la mirada y quiénes sus objetos, pasa por girar la mirada hacia donde se nos dice que no

10.5281/ZENODO.15721283

hay nada que ver (Mirzoeff, 2011). La visibilidad y la invisibilidad cumplen distintas funciones en los discursos, las prácticas y las situaciones. Ciertamente habría también que ensayar en este punto la genealogía de la aplicación del vocabulario óptico a los fenómenos sociales y políticos, de la identificación entre exclusión e invisibilidad y de las luchas sociales por el reconocimiento. Estas correspondencias tienen una historia que se escribe como oscilando entre posiciones de discriminación y resistencia. Y es uno de sus episodios la trasferencia de la semántica óptica a la política, por la que parecen quedar opuestos lo visible y lo invisible, adhiriéndose a cada término ciertas connotaciones positivas y negativas, a menudo de manera demasiado lineal[2]. Los usos afirmativos de la visibilización política, se presentan como respuestas a la discriminación y sus formas de violencia simbólica y política. Pero las políticas de invisibilización también pueden contener un potencial emancipador y crítico al resistirse a la exposición forzosa en el espacio público, a menudo ligada a la vigilancia, el control.

En el régimen de visualidad actual se trata de que todo adopte una configuración visual, mostrarlo todo de una vez, o proclamar que lo que se muestra es la totalidad de lo que hay. Se trata de hacer ver, y que seamos vistos (o no vistos), de una determinada manera gestionada desde la gobernanza de los algoritmos, operaciones y aparatos que producen nuestra sensibilidad. Sentir, percibir, ver, (sentirnos, percibirnos, vernos) se ha convertido en una cuestión de cálculo probabilístico que se implementa según patrones de discriminación. Los algoritmos prefiguran y calculan nuestros comportamientos, nuestras elecciones, nuestras formas de vida. Entonces hay una declinación concreta en este momento histórico de las polaridades entre visibilidad e invisibilidad, modelada por las tecnologías, la reorganización del trabajo, la vida afectiva, la política y la economía. En vez de tratar a ambas como elementos opuestos según una lógica binaria, sería más pertinente entenderlas como situadas dentro de una continuidad dinámica que oscila entre la fijación de los significados, las identidades y las prácticas en el registro de lo visible, y la indeterminación que proporciona el permanecer en la ambigüedad y lo no categorizado, lo que puede ser aprovechado para los fines de la emancipación y la autonomía (Alloa, 2023).

La determinación de lo visible es hoy mostrar algo en el espacio y la esfera públicas, lo que no necesariamente tiene efectos emancipadores, pues quien o quienes se hacen visibles pueden ser objeto de la estigmatización y la codificación que presiona hacia la abstracción de las singularidades. Si se ejerce un control de lo visible es para convertirlo

2 Emmanuel Alloa (2023) observa que esa genealogía es más reciente de lo que habitualmente se piensa. La caracterización de la exclusión en términos de invisibilidad es un fenómeno bastante nuevo. El motivo de la invisibilidad social podría localizarse, siguiendo a Hannah Arendt, en la figura del sujeto apátrida en la posguerra de 1945, el paria judío o el inmigrante.

10.5281/ZENODO.15721283

en algo fijo, categorizado y completamente legible, y, en consecuencia, instrumentalizado por el control y el consumo. Así que, al igual que la visibilidad no es siempre positiva, la invisibilidad no tiene solo connotaciones negativas ni es solo el resultado de procesos de alienación y exclusión. Jugar con lo invisible, lo opaco o lo sigiloso puede ser una táctica de resistencia y subversión que permita a los individuos y los grupos burlar, aunque sea parcialmente, las presiones de las categorías rígidas de la identidad, la pertenencia o la tradición. En una era obsesionada con la visualización total y la hiper-exhibición, las polaridades entre lo visible y lo invisible deberían tener en cuenta que ambos presentan simultáneamente derivas hacia la emancipación y la opresión. En vez de valorizar a la visibilidad por encima de la invisibilidad, o viceversa, se deberían explorar las alianzas posibles entre ellas para contestar y reconfigurar las dinámicas de poder. De este modo, la puesta en evidencia de la discriminación es la de las estructuras de poder que deciden quién tiene derecho a la mirada y a ser visto, quién es marginado en la invisibilidad y en qué términos. Y, en la misma línea, ensayar modos de invisibilidad táctica y estratégica revierte en la apertura de espacios y tiempos para la indeterminación, la protección y la agencia, conectados con las luchas sociales reales. La cuestión no es tanto desvelar lo que ocultan las mediaciones visuales y sus simulaciones y representaciones, sino evidenciar los mecanismos mediante los que se definen y se valoran lo visible y lo invisible y se establecen los límites entre ambos. En otras palabras, no hay razón para dar por buena una oposición entre la verdad de las cosas y sus apariencias –que se identificarían apresuradamente como cómplices de la falsedad–, pues la su existencia es también la de aparecer como imagen (Martín Prada, 2018, p. 19).

El contexto de las trasformaciones digitales, la inteligencia artificial y la visión automática plantea nuevas cuestiones sobre la invisibilidad, tanto figura del discurso como conceptualización y práctica, que se expande por los registros de la epistemología y la ontología. Los juegos entre la visibilidad e invisibilidad parecen apuntar directamente, de manera genérica, a los temas del poder y del conocimiento. La propia noción de invisibilidad advierte Jussi Parikka (2021), se ha vuelto visible por la frecuencia con la que se utiliza para referirse al funcionamiento del poder, es decir, a cómo determinados procesos de exclusión e invisibilización afectan a comunidades, identidades, colectivos o realidades tanto humanas como no humanas. Hay aquí todo un despliegue de nuevas invisibilidades que traen de vuelta la pregunta por cómo conocer y vivir en un mundo complejo; por cómo el poder produce visibilidades e invisibilidades y nuevas formas de violencia y dominio. Ya hemos señalado que estas dinámicas son contradictorias, pues si por un lado entienden la esfera pública como lugar de la visibilidad y la trasparencia democrática, esta retórica se gira hacia las complicidades de los medios de comunicación con la normalización de la violencia, la manipulación y el consumo obligatorio. Hoy estas tendencias se despliegan, por ejemplo, en torno a los dispositi-

10.5281/ZENODO.15721283

vos de reconocimiento facial o a los sesgos algorítmicos (raciales, económicos, étnicos) que deciden y clasifican qué cuerpos, identidades, imágenes son legítimamente visibles y cuáles no. Entonces muchas prácticas y discursos críticos no pugnan por la visibilidad, sino por reivindicar los derechos a la opacidad en un momento en el que el mandato es la hipervisibilidad; en el que el ideal de trasparencia democrática se conjuga como una articulación entre el imperativo consumista y el control punitivo. Es decir, hay una oscilación entre la reivindicación de la visibilidad como lucha contra la discriminación y la marginación, y la reivindicación de la invisibilidad como forma de resistencia, táctica crítica desobediente con los mandatos de mostración iluminada que no proyecta sombra alguna.

No faltan las prácticas artísticas que trabajan estas dialécticas. Inma Femenía las ha explorado en obras como *Ultravioleta* (2023) (Figura 1), en la que utiliza una lámpara de luz ultravioleta para desvelar las huellas, grietas y heridas del espacio expositivo que ha ido acumulando capas de pintura a lo largo de los años y de sucesivas exposiciones. De esta manera, Femenía reflexiona sobre lo que somos capaces de ver y lo que no en un contexto, el de los espacios de exhibición artística. Las políticas expositivas han sofisticado la lógica del cubo blanco mediante dispositivos de iluminación de alto voltaje que ya no solo buscan la creación de un ambiente neutral, sino que tienen entre sus inquietudes que aquel se adapte también a las estéticas de presentación de las obras en internet (Sánchez, 2011). Hasta el punto de que, en contraposición con la iluminación más focalizada y puntual, la que abunda hoy en las exposiciones remite a la de la luminosidad de las pantallas LCD. Femenía recupera aquella iluminación más tradicional intensificándola y concentrándola para revelar los estratos no visibles para los que aquella luminosidad homogénea parece ciega.



Figura 1. Inma Femenía, *Ulttravioleta* (2023).

10.5281/ZENODO.15721283

Por otro lado, la exploración de la opacidad, el ocultamiento o la ilegibilidad ha impulsado la obra de numerosos artistas con el objetivo de desafiar las nociones tradicionalmente asociadas a la visibilidad y la claridad de las representaciones artísticas. Sería imposible hacer un panorama de este motivo, pues la pretensión de defraudar las expectativas de claridad y e inteligibilidad de la obra recorre una buena parte de las poéticas del arte moderno y contemporáneo[3]. No obstante, querría subrayar en este punto prácticas de desobediencia a los mandatos de exhibición de la vida propia que recorren la cultura digital. En muchas propuestas artísticas este es un motivo que sirve como eje para explorar y trastocar los entrecruces entre visibilidad e invisibilidad, en los que no está nada claro, como decíamos, que la primera sea sinónimo de emancipación o garantía de participación en la esfera pública. La autoexhibición tiene poco que ver con estos ideales, y, de hecho, es vehículo para la identificación, la localización y la producción regulada de subjetividades. Prácticas como el selfi son ejemplos de que más que usuarios de los programas y los aparatos nos hemos convertido en *performers* que los actualizan y los mantienen en funcionamiento, ofreciendo a los fines del rendimiento económico cuerpos y afectos.

Esta deriva tiene en la visibilidad permanente, el darse ver y el deseo de ser mirado por los demás, elementos que sostienen procesos de socialización precaria, apenas articulados en la mostración visual de los individuos a través de los sistemas técnicos de producción y circulación digital de la imagen (Martin Prada, 2013: 30). Sin duda, late aquí todavía un anhelo de que esa existencia interconectada, pero férreamente atomizada, se convierta en una vida menos dependiente de las servidumbres de la comunicación y la visibilidad y más abierta a las conjunciones de lo común. En todo caso, se tratará para las prácticas artísticas de entrar en esos juegos de subjetivación y socialización en red para contravenir las razones identitarias, locativas y extractivas a las que sirven. Son estrategias en esta línea la exageración paródica de formas de presentación visual en red (Petra Collins, *Baron*, 2020); la fabulación de las identidades y las historias que se cuelgan en las redes sociales respondiendo a las demandas de hipermostración de la vida propia (Amalia Ulman*, Excellences and Perfections*, 2014; Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, *Face to Facebook*, 2011); la reivindicación del anonimato y la resistencia a la identificación que se asoma a los límites de la visibilidad online (Intimidad Romero, *Intimidad Romero*, 2011-2019); la intensificación de la sobreexposición de las imágenes de las redes sociales hasta llevarlas a la invisibilidad y la pérdida de identidad (Petra Cotright, *Sprkelles*, 2008) (Figura 2). Se está buscando en estas propuestas por exceso

3 Se podría remontar al menos hasta Duchamp, pasar por las instalaciones de Rodney Graham y alcanzar hasta, por ejemplo, las investigaciones de Kapwani Kiwanga sobre la relación entre visibilidad y control social, iluminación, control racial y arquitectura. Por supuesto, habría muchos más ejemplos, y los que recojo a continuación podrían incluirse también en esa suerte de tradición crítica.

10.5281/ZENODO.15721283

o por defecto, un poco al modo de las estrategias fatales de Baudrillard, evidenciar e incomodar en alguna medida a las lógicas –políticas, económicas, técnicas– que legitiman un determinado reparto de lo visible y lo invisible. También están en esta órbita los recursos para defraudar a los sistemas de reconocimiento facial y biométrico que diseñan creadores como Zach Blas o Adam Harvey.



Figura 2. Petra Cotright, *Sprkelles* (2008).

Y es ejemplar también en la idea de que no hay una relación lineal ni entre visibilidad e invisibilidad, como tampoco entre ellas y unos u otros modos de crítica social y política, la obra de Hito Steyerl *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File* (2013). Esta es una pieza performativa que enseña varias tácticas para contestar a los repartos de visibilidad e invisibilidad en los que se apoya el poder capitalista patriarcal (desde la invisibilidad a la que se condena a las mujeres mayores, la abstracción y las violencias que implica la imagen aérea, los procesos de estandarización de la resolución de las imágenes…). Estas tácticas se articulan en torno a la cuestión de la imagen: cómo mezclarse en una imagen, cómo hacerse invisible, cómo actuar de manera invisible, cómo abrir espacios y momentos para la indisciplina. Y esto apropiándose de las retóricas y formatos de la cultura visual de la red y sus modos de producción de subjetividad, jugando a imitarlos con el fin de desviarlos, remezclarlos e inventar otros no ajustados a los mandatos de consumo interconectado [4].

4 Hay otras vías de crítica, como las de la visualización de datos como práctica crítica que se ocupa de cómo son rastreados y somos rastreados a través de ellos. Esto es una condición clave de la digitalidad, que va de la mano de las cuestiones de los datos estructurados y no estructurados, así

10.5281/ZENODO.15721283



Figura 3. *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File* (2013).

LA EXISTENCIA DE LO VISIBLE EN LA INVISIBILIDAD DE LOS PROGRAMAS

Los interrogantes epistemológicos, sociales y existenciales de lo visible y lo invisible son modelados en el interior de la cultura digital del código, el algoritmo, la interconectividad y las plataformas. El llamamiento a la sobreexposición de nuestras vidas como objetos de consumo corre en paralelo a la invisibilización de los procesos de destrucción de poblaciones humanas y ecosistemas ¿Cómo en este contexto lo invisible se hace visible (y viceversa) y qué miradas, sensibilidades y subjetividades se producen?

Todas estas cuestiones apuntan a la misma condición del ver y de las imágenes en el mundo digital. Las imágenes hoy no solo son producidas por aparatos, sino que no tienen necesariamente como destinatario el ojo humano, es decir, pueden ser consumidas por los propios aparatos que las generan sin mediación de la percepción humana. Trevor Paglen (2016) ha llamado imágenes invisibles a ese tipo de imágenes que son producidas por máquinas, son distribuidas por máquinas y son percibidas y gestionadas por maquinas. Es decir, imágenes técnicas envueltas en procesos en los que el ojo humano rara vez participa porque aquellos intervienen en la vida cotidiana menos a través de la representación y la mediación, que de operaciones, activaciones y ejecuciones (Paglen, 2016).

como del aprendizaje automático. Todo ello articula el motivo de lo invisible, que se modela en base a patrones de reconocimiento, sesgos y jerarquizaciones (Manovich, 2007).

10.5281/ZENODO.15721283

Estos cambios impactan sobre el estatuto político de la imagen visible (humana), que como advierte Claudio Celis Bueno (2019), depende de su carácter intrínsecamente ambivalente y contingente. Frente a esas imágenes invisibles la dimensión política de la imagen invisible (no-humana) requiere de un nuevo marco teórico que vaya más allá de la representación, más allá de la no coincidencia entre significado y significante que, una vez desvelada como impuesta y naturalizada, abría el camino para imaginar alternativas políticas. Ese desajuste entre significado y significante –en torno al cual se decidían los repartos entre lo visible y lo invisible– ha mutado en desajuste entre la materialidad digital y la percepción humana que desplaza el conflicto por los significados hacia el que implica, ya incluso como biopolítica, a los cuerpos, las percepciones y las sensibilidades. Es necesario, en consecuencia, pensar la imagen en tanto información: no desde la perspectiva de lo que significa (semántica), sino desde la perspectiva de la "zona operacional en la cual produce una determinada transformación energética" (Celis Bueno, 2019, p. 91). Estas tendencias están aceleradas por la visión artificial, la automatización de la percepción, el algoritmo, las instrucciones o los cálculos. Las ambigüedades de la imagen en tanto representación dan paso a las de un nuevo tipo de mediación: la performativiad de la imagen en tanto información. La imagen ocurre, esto es, interviene en la vida cotidiana, la guerra, la política, la vida afectiva o la economía. Y lo hace ya no a través de la representación sino, como imagen operacional (Farocki), 2015) que despliega activaciones, ejecuta órdenes, realiza un programa, rastrea y organiza datos.

Entonces la visibilidad se recompone como operatividad y las imágenes adquieren una capacidad performativa –capacidad para hacernos ver y no ver, para hacernos y dejarnos hacer, para producir nuestra sensibilidad. La visibilidad es resultado de un concreto agenciamiento técnico, político, económico y social. Aquel que el neoliberalismo articula menos a través de las palabras de un texto que por la red de imágenes interconectadas en circulación, cuyas lógicas, operaciones, instrucciones, no vemos. En esta situación el artista ya no tiene un acceso privilegiado a los imaginarios, ni detenta en exclusiva las herramientas para manejarlos. Por ello el arte debe ahora buscar su incidencia critica trabajando con las formas objetivas de comunicación de las que antes se quería distinguir para mostrar cómo en ellas han pasado a regir los principios de la verdad utilitaria, cuya legitimidad descansa en la productividad, el rendimiento y la eficacia (Marzo, 2017, p. 15). Estos ejercicios críticos, su misma posibilidad, se encuentran situados de manera incierta entre la verdad, lo mostrado, lo oculto, la falsedad, la ficción, lo objetivo y lo subjetivo.

Tenemos que pensar unas imágenes cuya más distintiva circunstancia es la operatividad, por lo que solo secundariamente están preocupadas por el parecido o la repre-

10.5281/ZENODO.15721283

sentación. Son imágenes técnicas que operan más que representan, que ocurren más que significan. Son programas que deben ser ejecutados como parte de un entramado técnico que integra interfaces, instrucciones, sensores, dispositivos de visión, protocolos, patrones, sistema de visión maquínica y procesos de aprendizaje automático. Si atendemos al concepto de imagen operativa (Farocki, 2015) veremos que no se trata solo de una transformación tecnológica que modifica los aparatos, sino que moviliza al conjunto de la sensibilidad, la expone a sus propios umbrales, toca a las prácticas y a la afectividad, al trabajo y la amistad, al conjunto de los modos de vida. Modifica los ritmos, gestos y rutinas del cuerpo que percibe. Incluso las consideraciones a propósito de las imágenes operativas parecen ya desbordadas por imágenes que ya no median en nuestra forma de hacer política, sino que son capaces de hacerla en nuestro lugar.

La complejidad de estos procesos impide entender los juegos entre visibilidad e invisibilidad desde una oposición dualista. Más bien habría que pensar que la invisibilidad no es simplemente el negativo de lo visible (su falta, su deficiencia, aquello que está fuera de la vista) sino que es producido, que es parte de una determinada producción de lo sensible, como sucede también con lo visible. La invisibilidad se produce incluso como mercancía, servicio que garantiza una privacidad, un software que asegura el anonimato en la red, servidores proxy, redes VPN, integración de las interfaces, las conexiones, los sensores. En las dinámicas de la clasificación, el rastreo y la captura de datos, la invisibilidad no es un término estable y absoluto en oposición con lo visible, sino un concepto articulado, modulado y estratificado en una variedad de prácticas, intereses, situaciones. Entonces debemos preguntar no por una definición de lo invisible que se acabará perfilando en negativo con respecto a lo que llamemos visible, sino por qué es invisible para quién, invisible en qué estratos y registros, en qué momentos y espacios, para qué cuerpos y según qué prácticas. Puestas en crisis las constricciones a las que nos obliga la razón dualista, damos paso a una complejidad que se despliega a niveles materiales, orgánicos, sociales, epistemológicos, ontológicos.

Entender las condiciones de la invisibilidad implica cómo dar imagen a aquello que no tiene existencia tangible, visible o material, cuando, por otro lado, se insiste en el imperativo de la hipervisibilidad. ¿Qué es lo que no vemos en esa hipertrofia de lo visible, del darlo todo a ver? ¿qué es lo se nos escapa en esa orientación de toda la realidad a una disposición visual? La misma condición de lo invisible ha mutado: cuando hablamos de invisibilidad ya no estamos simplemente refiriéndonos al afuera de la imagen como si a esta le faltara algo o hubiera olvidado, consciente o inconscientemente, incluirlo dentro de ella. Aquí la imagen todavía es representación, o parte de un orden de la representación, que incluye y excluye, borra y subraya, legitima y descarta. Pero ahora la invisibilidad se dice no de un afuera de la imagen, sino en

10.5281/ZENODO.15721283

relación con la propia imagen o con otras imágenes, en relación con sus capacidades conectivas y protocolos, su resolución y escalabilidad, su eficiencia para manejar una situación concreta y ejecutar las instrucciones del programa. Entonces la imagen ya no es solo una proyección (representacional, psíquica, óptica, técnica, artística) sino una superficie para la correlación de datos y el cálculo probabilístico de patrones promediados. Si les queda a las prácticas artísticas alguna tarea crítica sería la de hacer una crítica visual capaz de abordar esas formas de producción de lo sensible desviándolas, interrumpiéndolas, evidenciándolas, defraudando a las instrucciones de sus programas, desatendiendo a los imperativos de rendimiento. Cuando las imágenes técnicas adquieren una capacidad performativa que cambia la realidad e imagina nuestros futuros, entonces apropiarse políticamente de ella nos permitiría hacer imágenes improbables y menos calibradas que no se conformen con reproducir los imaginarios del consumo, la violencia y la catástrofe, pero tampoco con una denuncia que no alcance a modificarlos, que no llegue a tocar lo real.

¿Cuál es la condición de lo visible en el contexto de la invisibilidad de las tecnologías y los programas informáticos? Las tecnologías informáticas se nos aparecen como trasparentes en sus usos, pero opacas en su funcionamiento. Producidas y distribuidas por códigos y protocolos las imágenes componen una imagen que logra esa magnitud en cuanto que imagen interconectada con un impulso tentacular. Es un paquete de información incluido en las bases de datos que se enlazan y correlacionan sin parar. Esto cambia la percepción de la imagen misma, que ya no se aprecia como objeto o representación extraída del flujo del tiempo. Las imágenes son instancias de comportamientos y distribuciones de esos comportamientos. La imagen masiva ya no distingue entre lo real y lo probabilístico. ¿Cómo percibimos, si es que podemos, la abundancia de imágenes? ¿Cómo construir sentido a partir de un exceso que desborda nuestras capacidades perceptivas? ¿Cuál es la coherencia y la relacionalidad de las imágenes como grandes conjuntos de datos agregados? ¿Cómo es la visualización de las imágenes organizadas de acuerdo con semejante lógica? Su configuración por medio de interfaces informáticas conduce a un modo perceptivo en mosaico, de simultaneidad saturada, sin subordinaciones ni transiciones, meramente disyuntivo, de organización paratáctica, donde todo se sitúa al mismo nivel y con igual valor (Martín Prada, 2023, p. 13). La lógica de la visualidad actual no se explica desde la pretensión panóptica de verlo todo, sino de ajustar todo lo que se da a ver a la realidad que hay.

Se trata de un ver en plataforma o plataformado (MacKenzie y Munster, 2019). Las colecciones de imágenes a gran escala, su procesamiento persistente por parte de dispositivos cotidianos, su almacenamiento y análisis por parte de plataformas de medios y *hardware*, y su agencia como campos de entrenamiento para redes de apren-

10.5281/ZENODO.15721283

dizaje profundo, les permiten poner en funcionamiento un nuevo modo de ver que se conjuga como visualización. Pero con ello se despliega también un nuevo agenciamiento para la visualidad a la que vuelve saturada, multiatareada y calidoscópica. La pantalla es la superficie de inscripción de estas funciones e instrucciones. La participación a la que persuaden las interfaces se basa en un modo conectivo que compone, advierte Franco `Bifo´ Berardi (2017), concatenaciones operativas entre agentes de significado ya codificados. Esta conectividad viene a sustituir al modo conjuntivo, por el que se articulan cuerpos y máquinas para generar significado sin ajustarse a diseños predeterminado. La conexión es la traducción no reflexiva de los mandatos de la política neoliberal. La conjunción nos dispone a las relaciones, mientras que la conexión estrecha el repertorio de las relaciones posibles porque se obsesiona con prefigurarlas. Lo que se va perfilando con este modo conectivo es un horizonte clausurado por el control automatizado de la imaginación y los imaginarios en el que la totalidad de nuestras percepciones y deseos es objeto de cálculo probabilístico. El problema no es tanto el funcionalismo de lo conectivo como su naturaleza predicitiva, sintáctica y sincronizada, que se orienta al establecimiento de clasificaciones para todas las alternativas y preferencias, de todos los contextos posibles de interactividad y de trasmisión de información (Guardiola y Gerchunoff, 2020).

Entonces la cuestión es cómo es posible ver la lógica operacional de la cultura visual contemporánea, dada la imperceptibilidad y aparente automatización de los procesos y dimensiones de la visualidad. Ver –como posición desde un modo singular de observación para un sujeto postulado como estable– se ha vuelto problemático desde que muchos elementos visuales, técnicas y formas de observación se distribuyen en gran medida a través de programas de recopilación, cálculos probabilísticos y predicción de datos. Tales prácticas están apoyadas por técnicas cultural-visuales que se basan en los diseños de *hardware* y el desarrollo de instrucciones para el formateo de imágenes. La acumulación de imágenes como conjuntos por parte de las plataformas tienen un efecto cualitativo y material en la sociotecnia emergente de la vida en red y la percepción de las plataformas.

Reconstruir las transformaciones visuales que permiten el funcionamiento de los ensamblajes de inteligencia artificial, la visión automática, los programas y los protocolos, permite comprender su materialidad heterónoma y la contingencia de sus reglas. Los conjuntos de datos de imágenes tienen una fuerza generativa para organizar todo tipo de acciones, modos de ver y formas culturales, jerarquías de los visible y lo invisible. Los juegos entre visibilidad e invisibilidad se despliegan en una variedad de registros, que no se pueden entender solo pretendiendo aislar lo técnico (invisible) de sus materializaciones sociales y culturales (visibles).

10.5281/ZENODO.15721283

Las imágenes generadas por estos procesos son lo que Hito Steyerl (2023) llama imágenes promedio. Son representaciones que muestran versiones promediadas de los rastreos masivos de los contenidos de internet. Imágenes que ofrecen menos una relación con la realidad (material, indexical, icónica), que una representación estadística, de medias correlacionadas, de cálculos matemáticos probabilísticos. Las representaciones estadísticas son la materialización en el registro de lo visible de este procedimiento. Puesto que las categorías parecen emerger de los propios datos, adquieren la autoridad de una aparición inmediata por la que se ajusta lo visible a lo conocible. Los datos no se presentan ya a través de los medios tradicionales de gráficos, series, diagramas u otras abstracciones científicas. Se visualizan, por el contrario, en forma de la cosa a partir de la cual deben efectuar supuestamente la abstracción. Asi, subraya Steyerl, se saltan la mediación para apuntar a una falsa inmanencia, que acaba endurecida como falta de alternativas. Los procesos de abstracción y alienación son sustituidos por confusos procesos de retro-propagación que imponen determinados filtros sociales cuyas lógicas no son públicas ni cuestionables.

EL ESENCIALISMO VISUAL EN EL UNIVERSO DIGITAL

Aquí la invisibilidad se alcanza por saturación, indiferencia, distracción, homologación masiva. Entonces tenemos procesos de producción, distribución y recepción de imágenes de todo tipo (visuales, textuales, sonoras…) que se despliegan en registros invisibles para la sensibilidad humana. Esto puede llevar a pensar que debemos atravesar los de la iconicidad, los de la materialización de la imagen en un soporte, los de la recepción, para llegar a la verdad de la visualidad actual. Es una especie de platonismo algorítmico informático en el que las ideas son los datos y las operaciones matemáticas. El ordenador no es, ciertamente, un medio exclusivamente visual. Y puede defenderse que en realidad es un medio principalmente matemático, o quizás eléctrico, pero que, en todo caso, no gira en torno a las cuestiones de la visión, la visibilidad, la iconicidad o la imagen. Sin embargo, no está tan claro que podamos pasar por alto el hecho de que nuestras relaciones con la tecnología informática están mediadas por interfaces visuales, empezando por la pantalla (Geoghegan, 2019; Galloway y Geoghegan, 2021).

Es cierto que si atendemos a estas mediaciones hablamos de los resultados visuales de los procesos informáticos, con el riesgo de perder de vista a los procesos materiales que producen unas u otras imágenes y sus correlaciones. Frente al peligro de caer en un esencialismo visual, o esencialismo de la pantalla, habría que centrarse en el papel de la producción y el procesamiento de datos que permiten su materialización puntual como imagen en un soporte. En otras palabras, a la tendencia a centrarse en la manifestación fenomenológica del acontecimiento digital en la pantalla, hay que interesarse por la mate-

10.5281/ZENODO.15721283

rialidad de los medios digitales que queda fuera de foco cuando el motivo de estudio es la imagen digital, su performatividad, los medios de visualización e interactividad. Entonces estaríamos relegando a la invisibilidad los medios, instrucciones, operaciones por los que esas imágenes se hacen posibles, sus relaciones tecno-materiales, el gasto energético, la huella ecológica, su economía política. Abordar la imagen digital como un objeto estructurado por un conjunto de prácticas materiales nos permite ir más allá de los discursos de la simulación y lo virtual para llegar a una teoría de la imagen digital en la que se traman lo visible y lo invisible. Esa trama está modelada tecnológica e ideológicamente para decidir los grados de trasparencia y opacidad de las dinámicas de producción y consumo, así como sus efectos. El mundo virtual no es una dimensión separada idealmente del mundo físico, sino que los dos están urdidos de modos variables. Para entenderlos es necesaria una articulación entre componentes epistemológicos, estéticos y éticos comprometida con la visibilización de los enredos entre redes materiales, ecologías y relaciones de poder. La expansión de las tecnologías materiales está vinculada problemas globales como el cambio climático, la explotación laboral y la desigualdad económica. La comprensión de los entrecruces entre materialidad, visibilidad e invisibilidad en los medios y tecnologías digitales pasa, frente a las tendencias a tomarlos como inmateriales y abstractos, por dar imagen a las infraestructuras físicas que sostienen los flujos de datos y las regulaciones informáticas; mostrar los procesos y consecuencias en la ecología y en la economía de los ciclos acelerados de producción, consumo y deshecho tecnológicos.

Sin embargo, si de ese esfuerzo se deduce un rechazo de la imagen en pantalla nos vamos a encontrar con limitaciones que lo bloquean al postular en negativo un esencialismo visual. Cuando se aborda la materialidad de los medios digitales se suelen presuponer dos perspectivas no del todo incompatibles. Por un lado, esa materialidad, que desvela las consecuencias sociales, ecológicas y económicas que tiene la producción, consumo y circulación masiva de imágenes, parece ser separable del registro de lo sensible y lo visible, por lo que este, si se quiere hacer una crítica de la economía política de lo digital debe ser trascendido y descartado como un envoltorio dispuesto para las distorsiones ideológicas. Por otro, si la informática se entiende como un proceso de lectura, escritura o inscripción, entonces la imagen visual es simplemente una manifestación objetivada en el estrato de lo aparente, de procesos textuales más profundos -siendo estos los que habría que cuestionar y apropiarse para los fines de la crítica. Corregir la tendencia hacia el esencialismo visual de los estudios sobre medios digitales, implica el riesgo de olvidar la imagen como objeto material por derecho propio, con una historia heterogénea que corre paralela a la de la computación textual y sus modos de visualidad. En lugar de descartar lo visual como mera interfaz para procesos materiales más profundos, podríamos ampliar esta crítica materialista para incluir la imagen como articulación entre dimensiones materiales y ecológicas, icóni-

10.5281/ZENODO.15721283

cas, simbólicas e indiciales, desentrañando los medios y aparatos por los que estas imágenes se confiuran y perciben, se muestran y usan. Las cosas existen también en su aparecer sensible, por lo que las apariencias no son las enemigas de la verdad. En consecuencia, tratar de trascender el estrato de lo aparente para acceder al núcleo ontológico de las cosas que supuestamente aquel recubre revierte en una reducción de la complejidad que se hace pasar por defensa de los poderes del pensamiento y la verdad. Cuestionar este movimiento es crucial cuando el espacio social de las interacciones públicas se construye con cada vez más fuerza desde las mediaciones visuales. Somos materialidad y conciencia, pero también, al mismo tiempo y sin restar entidad ontológica a ninguna de las otras dimensiones, somos apariencia: la manera en que nos damos a ver, en que comparecemos ante los otros y nos presentamos visualmente en el ámbito social (Martín Prada, 2018, p. 19). Entonces cabría preguntarse si en la confusión entre lo real y la apariencia —que dispara las ansiedades por la sustitución irremediable de lo real por el simulacro— no sucede más bien que sea la segunda la que acaba descalificada. Porque si la apariencia es esa realidad construida y complementaria que hace que la realidad pierda el orden necesario de las cosas, se vuelva problemática y no autoevidente, abierta al conflicto, entonces el peligro no es el borrado espectacular de la realidad, sino que la apariencia quede encadenada a la tarea de sostener un único régimen de la mirada, un único orden de los significados y la sensibilidad, un solo modo de vida (Rancière, 2011:57). Liberar a la apariencia, más que señalar sus inconsistencias para trascenderla en nombre del pensamiento, sería la tarea de una teoría, una práctica y una política de la imagen y la mirada que no se traba en la oposición entre la apariencia y lo real –entre lo visible y lo invisible–, sino que ensaya deslizamientos e intercambios entre ambos términos para problematizarlos y recargarlos políticamente dentro de las luchas reales.

El resultado renderizado de la pantalla, el encuentro sensible y corporal, icónico y fenoménico estructura y limita nuestro compromiso con la tecnología computacional. ¿Por qué remontar una ontología de la imagen más allá de sí misma? ¿Por qué en una definición de la imagen esta debe ser trascendida para alcanzar los territorios (materiales, textuales, informáticos) en los que ya ha desaparecido la apariencia icónica? El derecho a la apariencia es el que posibilita el trabajo del arte con los múltiples rostros de la verdad, y, por tanto, de la realidad. En el trabajo con las apariencias y las materialidades expresivas germinan las técnicas y los modos de la imaginación artística. Postular que a la razón de lo visible se accede mediante su descarte reproduce la sospecha y el descrédito de la visión que aparece una y otra vez en el pensamiento occidental. La ontología informática se olvida de la ontología de lo real que transcurre por lo visible y ser conoce por un pensamiento de lo visible (Català, 2017, p. 73). Un pensamiento complejo sobre lo visible y lo invisible no encaja con la postulación implícita de una objetividad

10.5281/ZENODO.15721283

codificada capaz de emanciparse de aquella relación y desentenderse de sus conflictos. Esta exclusión erosiona la positividad de lo que existe, al pensar la existencia de la diferencia solo en su modo de ser negada. No hay razón, dice WJT Mitchell (Mitchell y Martínez Luna, 2022, p. 61), para dividir las cuestiones del significado, la forma y la representación de la política y las cuestiones sociales, o para verlas como alternativas opuestas. La política es el significado; la vida social está saturada de representaciones sobre prácticas semióticas. No hay elección entre unificar o separar. Pensar demanda ambas prácticas, tanto en la percepción de la diferencia como en el descubrimiento de la similitud, la semejanza, lo común y la conectividad.

Hay un enredo histórico entre ordenadores y pantallas, o entre ordenadores y visualidad (Geoghegan, 2019). Los ordenadores digitales son esencialmente espaciales en el sentido de divisiones dentro del espacio: matrices, conjuntos, cuadrículas, registros, celdas, píxeles, etcétera. Pero ¿significa eso que los ordenadores son intrínsecamente visuales, volcados sobre modos de visualización y basados en pantallas? Es cierto que las imágenes informáticas no son como tales imágenes visuales; son codificaciones, paquetes de datos correlacionados, rutinas textuales y numéricas que se utilizan con frecuencia para fines no visuales o no orientados a la pantalla u otras interfaces, muchas veces ni siquiera dirigidos al ojo humano. Pero tampoco existen criterios fijos para definir lo digital como esencialmente no visual. En definitiva, no se pueden separar la visualidad, los modos de visualización y la pantalla de lo digital. Al igual que es cuestionable decir que los ordenadores sean esencialmente dispositivos visuales, en la misma medida lo es afirmar que sean esencialmente no visuales.

Se pueden identificar ciertos dispositivos digitales que no son visuales, pero los motivos para privilegiarlos como la esencia de lo digital son arbitrarios y variables históricamente. Y si pensamos que la informática en red es importante para entender lo digital, excluir las pantallas y la visualidad de lo digital paraliza esa reflexión, ejerciendo una reducción que aporta poco a su definición (Geoghegan, 2019). Todos los intentos de definir lo digital y la informática como medios esencialmente no visuales se basan en distinciones poco firmes entre el cálculo (el ordenador es esencialmente un dispositivo de cálculo), y el tratamiento, la gestión y el almacenaje de la información –un ámbito mucho más amplio que a menudo implica usuarios e interfaces humanos. Los relatos del ordenador como no visual o desprovisto de proyección pasan por alto historias más largas del ordenador como mecanismo de control, dispositivo de visualización, productor de experiencias y recursos icónicos. La digitalidad, el control y la interconexión, la visibilidad, la invisibilidad, el hacer ver, las políticas de la mirada están irremediablemente entrelazados. Hay una línea de la historia de la informática –el nacimiento de la pantalla de ordenador a partir del

10.5281/ZENODO.15721283

radar, los sensores, el control de los espacios y la vigilancia– que ilumina el funcionamiento de las interfaces y la visualidad en los actuales medios digitales en red. Así que la visualidad y la proyección no pueden descartarse fácilmente como no esenciales para la informática (Geoghegan, 2019; Galloway y Geoghegan, 2021).

Considero que la relación de la computación, programas y aparatos informáticos con la visualidad forma parte de la tensión entre lo visible y lo visible tal y como se da en nuestro tiempo, es decir, como tensión polar, dialéctica suspendida o indecidible. El espacio o brecha entre la invisibilidad de las operaciones informáticas y la visibilidad de sus materializaciones icónicas es un territorito en disputa en el que friccionan modos de ver y de hacer. No se trata de hacer visible lo invisible, si no de hacer visible cómo se nos hace ver de una determinada manera, cómo la mirada que ahí se genera es ciega para reconocer las alteridades y los umbrales de los aparatos y los discursos que la modelan. Hay que pensar esas operaciones por las que el cuerpo, la percepción y nuestra sensibilidad vacilan entre la figura y el fondo, entre formatos, resoluciones y dispositivos de navegación, en el que no son seguras las coordenadas espaciales, ni nuestra posición de espectadores. Estamos inmersos en la imagen, fuera de sitio, y a la vez sujetos a los programas y los imperativos de visualización, localización y consumo que aquellos vehiculan.

Ya no corresponde el develamiento de lo invisible ocultado por las representaciones y las simulaciones. Se tratará más bien –y esta es una tarea que interpela a la práctica artística crítica– de evidenciar los mecanismos y programas mediante los que son producidas las nociones de lo visible y lo invisible en su relación con lo que se muestra y oculta. No desvelar entonces lo que está oculto, sino evidenciar la lógica que decide qué es lo que es visible e invisible, para quién, cómo, según qué modos y condiciones. Las imágenes, como el capital, aparentan trabajar, cuando más bien están capturadas para decidir las formas de la sensibilidad, determinar las condiciones del trabajo, los adentro y los afuera, los autorizados y los prohibidos, seleccionar y valorizar, invertir y realizar (Lyotard, 1990: 21). Una crítica visual se vuelve contra las mismas condiciones por las que se nos hace sentir y ver, por las que se produce nuestra subjetividad y nuestros modos de vida.

Debe intentar dar visibilidad a la propia visibilidad de la época. Necesitamos formas de pensamiento y acción que nos hagan ver la particularidad de este agenciamiento y las formas en que captura la sensibilidad para dibujar líneas de fuga hacia las periferias invisibilizadas de esa red, que son las de nuestra sensibilidad agenciada. Ya no alcanza con seguir subrayando que la representación no es el mundo real, cuando lo que es urgente es, más bien, convertir al mundo en algo real. Hay que bordear las in-

10.5281/ZENODO.15721283

mediaciones de las pantallas, los códigos y los programas para armar una mirada a la altura de las complejidades en las que se traman lo visible y lo invisible, las imágenes y los cuerpos, los aparatos y las sensibilidades.

REFERENCIAS

ALLOA, E. *Invisibility: From Discrimination to Resistance*. Critical Horizons, v. 24, n. 4, p. 1-14, 2023.

BENJAMIN, W. Pequeña historia de la fotografía. In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989. p. 63-83.

BERARDI, F. B. *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M. *Viaje al centro de las imágenes: una introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila, 2017.

CELIS BUENO, C. Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. Revista Barda, v. 5, n. 8, p. 89-106, 2019.

GALLOWAY, A.; GEOGHEGAN, B. D. Shaky Distinctions: A Dialogue on the Digital and the Analog. *e-flux Journal*, n. 121, 2021. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/121/423015/shaky-distinctions-a-dialogue-on-the-digital-and-the-analog/. Acesso em: 2 out. 2024.

GEOGHEGAN, B. D. An Ecology of Operations: Vigilance, Radar, and the Birth of the Computer Screen. *Representations*, v. 147, n. 1, p. 59-95, 2019.

GUARDIOLA, I.; GERCHUNOFF, S. La paranoia de que las tecnologías van a acabar con la libertad vuelve una y otra vez desde hace miles de años. *CTXT. Contexto y Acción*, 7 nov. 2020. Disponível em: https://ctxt.es/es/20201101/Culturas/34066/Roberto-Valencia-entrevista-Ingrid-Guardiola-Santiago-Gerchunoff--paranaoia-tecnologia-libertad.htm. Acesso em: 10 out. 2024.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

FOUCAULT, M. La filosofía analítica de la política. In: _____. *Dichos y escritos III*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 111-128.

LYOTARD, J. F. *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

10.5281/ZENODO.15721283

MACKENZIE, A.; MUNSTER, A. Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisualities. *Theory, Culture & Society*, v. 36, n. 5, p. 3-22, 2019.

MANOVICH, L. La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. *Estudios Visuales*, n. 5, p. 126-135, 2007.

MARTÍN PRADA, J. M. *El ver y las imágenes en tiempos de internet*. Madrid: Akal, 2018.

MARTÍN PRADA, J. M. *Teoría del arte y cultura digital*. Madrid: Akal, 2023.

MARZO, J. L. *Verоficción: arte y falsedad en el sistema comunicacional contemporáneo*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, Barcelona, 2017.

MIRZOEFF, N. *The Right to Look: a counterhistory of visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

MITCHELL, W. J. T.; MARTÍNEZ LUNA, S. Conversando con WJT Mitchell: "Más imágenes que nunca". *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n. 9, p. 51-63, 2022.

PAGLEN, T. Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You. *Architectural Design*, v. 89, n. 1, p. 22-27, 2019.

PARIKKA, J. Insects and Canaries: Mediatures and Aesthetics of the Invisible. *Angelaki*, v. 18, n. 1, p. 107-119, 2013.

PARIKKA, J. Invisibility and Invisuality: Operational Images in Digital Arts/Culture. *Estonian Graduate Winter School of Culture Studies and the Arts*, University of Tallinn, Tallin, 2021. Disponível em: https://vimeo.com/513823845. Acesso em: 20 set. 2024.

RANCIÈRE, J. *Momentos políticos*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2011.

SÁNCHEZ, M. 2011: Art and Transmission. *ArtForum*, v. 51, n. 10, 2013. Disponível em: https://www.artforum.com/features/2011-art-and-transmission-216730/. Acesso em: 15 abr. 2025.

STEYERL, H. Imágenes promedio. *New Left Review*, n. 140/141, p. 95-112, 2023.

10.5281/ZENODO.15721283

SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), 2011. Actualmente es profesor Ayudante Doctor en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en la Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política (desde 2019). Sus líneas de investigación son los Estudios Visuales, la Filosofía de la imagen, la Estética y la Teoría del Arte y las trasformaciones de la cultura visual digital. Entre 2012 y 2019, ha impartido docencia en diversas instituciones universitarias españolas: Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Camilo José Cela, Universidad Antonio de Nebrija y el Centro Universitario U-Tad, en las áreas de Filosofía, Educación, Lenguas y Artes Digitales.

10.5281/ZENODO.15721283

LA NECESIDAD DE UN MIRAR LENTO EN TIEMPOS DE DISPERSIÓN DE LA ATENCIÓN[1]

THE NEED TO LOOK CALMLY IN TIMES OF SCATTERED ATTENTION

Dr. Fernando Hernández-Hernández
UB, Espanha

Resumen

Esta contribución parte de la conferencia “A relação com a cultura visual: a importância de ver o que é invisível” presentada el 28 de noviembre de 2024, en el marco del VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (VII SIPACV). Si la conferencia fue pensada para ‘decirla’ al llevarla al proceso de escritura se han incorporado temas y relaciones que o no estaban presentes o que requerían una mayor explicación. Cuestiones como los cambios que adopta la cultura visual desde sus orígenes relacionados con la historia del arte, los sentidos de las imágenes, el cuestionamiento de la representación, la decolonización de la imagen, las aperturas que la cultura visual lleva a los proyectos artísticos, curatoriales y educativos. Este recorrido llega hasta el presente donde una indagación en torno a la dispersión de la atención permite no solo explorar la metodología del archivo relacionado con el estudio de la cultura visual, sino de abrir nuevas preguntas para este campo de estudio.

Palabras clave: cultura visual, educación artística, proyectos artísticos, atención

Abstract

This contribution is based on the lecture ‘The relationship with visual culture: the importance of seeing what is invisible’ presented on November 28, 2024, as part of the VII International Seminar on Research in Art and Visual Culture (VII SIPACV). Although the lecture was “spoken”, the process of writing it down incorporated themes and relationships that were either not present or required further explanation. Issues

1 Este texto está escrito a partir de la conferencia “A relação com a cultura visual: a importância de ver o que é invisível” que presenté el 28 de noviembre de 2024, en el marco del VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (VII SIPACV). Agradezco la invitación de Lilian Ucker para participar en este Seminario Internacional. Les felicito por sostener este proyecto entre Goiana y Montevideo el que colegas como Raimundo Martins, Irene Tourinho, Fernando Miranda y Gonzalo Vicci han tenido un papel relevante.

such as the changes that visual culture has undergone since its origins in art history, the meanings of images, the questioning of representation, the decolonisation of the image, and the openings that visual culture brings to artistic, curatorial and educational projects. This journey reaches the present, where an inquiry into the dispersion of attention enables us not only to explore the methodology of archiving related to the study of visual culture but also to raise new questions for this field of study.

Key words: visual culture, arts education, artistic projects, attention.

ESBOZAR UNA TRAYECTORIA

> Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Didi-Huberman (s/f, p.)

Para situarnos en lo que me gustaría diera pie a una conversación, quisiera compartir cuál ha sido mi trayectoria en estos 25 años en los que he formado parte la relación entre la cultura visual, la investigación y la educación. Una trayectoria que, en buena medida, es el periodo en el que se ha configurado el campo de la educación de la cultura visual.

Comencé a acercarme a los estudios de cultura visual por la insatisfacción que me producía la educación artística y la historia del arte a finales de los años 80 del siglo pasado. Una insatisfacción que se cruzaba con la paulatina emergencia de diferentes movimientos en otros ámbitos de estudio como los Estudios de Cine, la Nueva Historia (cultural) del Arte, la Semiótica, el psicoanálisis lacaniano y el inicio de los Estudios Visuales que replanteaban el estatus representacional de las imágenes (CRONIN; DOBBIE, 2023). La insatisfacción de las limitaciones que para la indagación suponía sostener el foco en el 'productor' (el artista) y en su expresión subjetiva para comprender la complejidad de lo que vehiculaban las imágenes o en las disciplinas del arte (historia, estética, crítica y taller). Estas últimas configuraban la perspectiva dominante en las propuestas de educación artística (ELLIOT, 1988).

En una estancia como profesor visitante que realicé en 1993 en la Universidad Estatal de Ohio, invitado por el reciente fallecido y recordado Michael Parsons, caí en la cuenta de que esta insatisfacción era compartida por otros colegas que estaban planteando lo que se vino a llamar *educación artística socio-reconstruccionista*. Haré una parada en este movimiento, porque a él se vincula la perspectiva de Educación Artística y de la Cultura Visual por la que he transitado estos años.

10.5281/ZENODO.15721343

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA SOCIO-RECONSTRUCCIONISTA COMO PUNTO DE PARTIDA

Como he avanzado, a finales del siglo XX, una serie de educadores en el campo de las artes (PÉREZ-MARTÍN; FREEDMAN, 2019), sin ponernos de acuerdo, pero reconociéndonos a partir de la lectura que hacíamos de lo social del arte y de la educación, adoptamos sin saberlo -y para ello nos ayudó el desplazamiento hacia la cultura visual-, lo que se denominó educación artística socio-reconstruccionista. Esta perspectiva se ha definido como un esfuerzo por potenciar la comprensión y transformación de las relaciones sociales injustas a través de la experiencia estética (CHUNG, 2008).

Esta propuesta tiene sus antecedentes en las aportaciones de EISNER (1997) para la educación artística, quien reivindicaba una corriente 'reconstructivista' en la que el arte, la cultura y la expresión creativa eran poderosos agentes para articular los procesos y logros educativos. Esta línea, que sigue la estela del pensamiento de Dewey, en la que, como plantea EFLAND (2002) en su ordenación de la historia de la educación artística a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, se la considera un medio para una formación histórica y moral, capaz de transformar a los individuos y la sociedad.

Desde este enfoque la educación artística se coloca al servicio de la transformación social (SIEGESMUND, 1998). Los autores citados [2] por PÉREZ-MARTÍN Y FREEDMAN (2019) ponen el énfasis en sus propuestas de educación artística en temas sociales, favoreciendo lo que podría considerarse como un 'giro social' en la educación artística desde, no solo la cultura visual, sino también desde el arte popular, la performance, el medio ambiente, las tecnologías visuales digitales, al tiempo que invitan a utilizar todas las formas de la cultura visual y de los medios de masas para enseñar y aprender (FREEDMAN, 2003).

El reconstruccionismo social, además de la dimensión social, asume que las artes enriquecen y pueden mejorar la vida de las personas (BAMFORD, 2009). También puede tener el poder de cambiar la mirada de las personas, debido a que la apertura que ofrecen las artes ante múltiples posibilidades, permite influir las concepciones y acciones de las personas. Esto lleva a la educación de las artes a entornos donde existe el conflicto social para dar cuenta de sus tensiones e implicar a quienes se siente vinculados en una acción transformadora (PÉREZ-MARTÍN; FREEDMAN, 2019).

En el tiempo este giro social se cruza con unas realidades 'visuales' que prefiguraban un mundo cambiante, sobre todo, a la raíz de la introducción de los dispositivos

2 Doug Blandy, Kristin Congdon, Elizabeth Garber, Kerry Freedman, Fernando Hernández, Laurie Hicks, Vince Lanier, June King McFee, Ronald Neperud y Patricia Stuhr.

10.5281/ZENODO.15721343

digitales. Es relevante recordar que la fotografía digital comenzó en 1975 con la creación de la primera cámara digital por Steve Sasson, un ingeniero de Kodak; el primer ordenador de Apple fue el Apple I, lanzado en 1976; el 1 de agosto de 1981 MTV comenzó sus transmisiones con el video musical “Video Killed the Radio Star” de The Buggles. MTV supuso de la revolución del video musical y la visibilidad la cultura popular musical; hasta llegar a 1991 año que se toma como referencia de la creación de la World Wide Web. Todo ello preludiaba un cambio en los modos de producción, circulación y relación con las imágenes.

LA EXPANSIÓN DE UN MUNDO MEDIADO POR LAS IMÁGENES

Estos cambios configuraron un panorama que necesitaba ser pensado desde otro lugar al que ofrecía la historia del arte y la educación artística, tal y como antes he esbozado. Una serie de frases circulaban anunciando que las imágenes comenzaban a tener un estatus caracterizado por su omnipresencia y unos efectos diferentes al que tenían en épocas anteriores. Frases de resonancias bélicas que dibujaban una situación que reclamaba intervenir con urgencia si no queríamos ser ‘derrotados’ por las imágenes: “estamos rodeados por imágenes” (we are surrounded by images), “estamos inundados con imágenes” (we are inundated with images); y una tercera anunciaba los efectos psicológicos “estamos sobrecargados por las imágenes” (We are overload by images). Todas ellas invitaban a prestar atención de manera urgente a las imágenes, a su sobreabundancia, su ubicuidad, sus efectos y afectos.

Las imágenes se habían convertido en una presencia amenazadora de la que había que defenderse. Para ello, era necesario pararnos a pensar críticamente sobre ellas. Se suponía que, si aprendíamos a pensar en cómo funcionaban y eran portadoras de sentido las imágenes en nuestras sociedades esto nos abriría los ojos a muchas cuestiones sociales, culturales, éticas, económicas, políticas, históricas y tecnológicas importantes. Hay que recordar esto pasaba a principios de los años 90 del siglo pasado, cuando la posibilidad de tener un universo de imágenes en nuestro dispositivo digital no se había producido. Las imágenes nos rodeaban, pero no éramos todavía compulsivos creadores y distribuidores de imágenes como ha sucedido a partir de la irrupción en 2010 de los teléfonos móviles conectados a internet y con cámara fotográfica.

En los años 90 se pesaba que las imágenes, en cuanto presencias ambivalentes e inevitables podían ayudarnos a dar sentido al mundo y a cuestionar ideas, pero también reforzar las visiones dominantes y el statu quo (CRONIN; DOBBIE, 2023). Todo ello, sin perder de vista que los significados que se pueden derivar de las imágenes no son unívocos y se caracterizan por su complejidad. Frente a esta nueva realidad se

10.5281/ZENODO.15721343

planteaban algunas preguntas: ¿Cómo afrontar esta tensión? ¿Cómo 'darnos cuenta' de lo que las imágenes hacen y refuerzan en nosotros y cómo relacionarnos con ellas de manera crítica y cuestionadora?

En la conversación sobre estas preguntas fue clave el libro de John BERGER "Modos de Ver" (1972), que puso el foco en el espacio entre las imágenes y los visualizadores. En este espacio, las imágenes funcionan no solo por lo que muestran, sino también por los 'modos de ver' que promueven. Esta expresión hace referencia al hecho de que nuestra mirada no está aislada ni es neutral, pues "nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos." (Berger 2016, p. 9). Y en este mirar nosotros también somos vistos por los otros y por las imágenes con las que formamos la trama "del mundo visible." (ibidem)

Para transitar por este 'mundo visible' fue surgiendo un nuevo campo de estudios, primero en los departamentos de historia del arte y luego en los de educación artística, comunicación, estudios interdisciplinares: los Estudios de Cultura Visual. A diferencia de la historia del arte, que hasta entonces tenía como foco las biografías y motivaciones de los artistas, los aspectos formales de las imágenes y las producciones asociadas con las bellas artes, a las que comenzaba a añadirse la fotografía y algunos de los nuevos medios como el video, la cultura visual ampliaba el abanico de las imágenes más allá de las generadas en el campo de las artes y sus creadores.

PROBLEMATIZAR LOS SENTIDOS DE LA IMAGEN

Sin dejar de lado las producciones artísticas, la cultura visual comenzó a prestar atención a otras imágenes que no solo rompían los límites de la bidimensionalidad, sino que problematizaban la concepción de lo que podía ser una imagen y de los modos de relación con ella. Este desplazamiento suponía prestar atención no solo a lo que 'contiene' una imagen, sino a lo que 'hace', a los efectos que tiene, a cómo circula y a los 'sentidos' que ofrece del mundo y de sus visualizadores. Pensar lo que las imágenes 'dicen de mí' lleva a indagar sobre los efectos y afectos que generan en su subjetividad y en cómo nos permite 'pensar-nos'.

El estudio de la cultura visual se nos presentaba primero, como una invitación a centrar la investigación académica. Más tarde se extendió a la educación artística, propuestas curatoriales y proyectos artísticos que ponían el foco en la circulación de las imágenes y en sus relaciones. Estudiar la cultura visual era una invitación a pensar de forma crítica sobre, desde y a través de las imágenes su lugar en las historias culturales que vehiculan. Lo que implicaba que la cultura visual entraba en la disputa

10.5281/ZENODO.15721343

del sentido de lo visual. Por eso, la cultura visual comprende casi todas las realidades visuales que afectan al ser humano. Con esto nos referimos a las imágenes no solo bidimensionales y digitales, sino las que se proyectan desde los objetos. Imágenes que permiten establecer conexiones y expandir sentidos, y que median las maneras de pensar, vivir y amar en la vida cotidiana.

La investigación académica expandió el foco, primero desde la historia cultural del arte y luego desde los estudios de cultura visual, siguiendo la estela de la propuesta de Svletana Alpers (1987), quien desplaza el estudio de la historia del arte holandesa al de la cultura visual holandesa. Este desplazamiento lo desarrolla en el prólogo de su libro:

> la cultura visual era fundamental en la vida de la sociedad (holandesa). Podríamos decir que la vista fue un medio primordial de autorrepresentación y la cultura visual una forma primordial de autoconsciencia. (…) En Holanda, si miramos más allá de lo que normalmente se consideran obras artísticas, encontraremos que las imágenes proliferan por doquier. Están impresas en libros, tejidas en los tapices y en los manteles, pintadas en azulejos y, naturalmente, enmarcadas en las paredes. Y se representa todo: desde los insectos y las flores hasta los nativos de Brasil en tamaño natural o los enseres domésticos de los habitantes de Ámsterdam. Los mapas impresos en Holanda describen el mundo y Europa para ella misma. El atlas es una forma decisiva de conocimiento histórico a través de la imagen cuya extensa difusión en la época se debe a los holandeses (p.10)

Con este giro hacia la cultura visual, los museos tienen un marco teórico-metodológico para organizar exposiciones centradas en cómo las imágenes, tomadas en un sentido expandido -cuadros, esculturas, fotografías, documentos, mapas, medios digitales, etc.- al ponerlas en relación, generan unas narrativas y desvelan problemáticas que la perspectiva focalizada de la historia del arte no posibilitaba. Problemáticas que tienen que ver con la construcción de la mirada como un acto social, y el establecimiento de relaciones entre objetos visuales de diferente índole que posibilitan narrativas sobre temas que de otra forma quedan invisibilizados. Especialmente aquellos que tienen que ver con las subjetividades que la mirada hegemónica colonial y patriarcal ha configurado otras otredades (de las mujeres, las infancias, los indígenas, los subalternos, …). Algo similar sucede con trabajadores del arte, como es el caso, en la actualidad, de Bleda y Rosa (MARCO, 2025) quienes afrontan sus proyectos -en este caso fotográficos- a partir de establecer relaciones entre imágenes. Es el caso del proyecto Las horas de sol, una propuesta en la que exploran “la huella de la memoria de los lugares, añadiendo nuestra experiencia muestra experiencia personal, siendo consciente de lo que ha sucedido en ellos. La idea del viaje también está muy presente en el proyecto” (p.35).

10.5281/ZENODO.15721343

¿En qué sentido?

> A través de cuatro viajes muy distintos: el que hizo Carlos V a Yuste como lugar de retiro, los de personajes históricos de la fotografía como Charles Clifford, quien viajó a Yuste y lo retrató (….), y el otro personaje histórico que es el hispanista Richard Ford, quien hace este viaje a través de la escritura como descripción del lugar. Por último, nuestro viaje. Son cuatro miradas de un mismo lugar (Marco, 2025, p. 35).

EL CUESTIONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN

En esta fase, la cultura visual se vincula también al cuestionamiento de la representación, al hecho de afrontar la representación con la certeza que siempre será incompleta. Pues lo representado nunca será aquello que se representa, Siempre serán versiones mediadas por cuestiones, políticas, sociales y tecnológicas que las conforman y a lo que Marita Sturken y Lisa Cartwright (2001) denominaron las “prácticas de la mirada”.

Lo que pone el foco en los modos de mirar, considerados como prácticas culturales, y no en el desciframiento de lo que se ve. Lo que hace que el objeto de estudio desde la cultura visual no sean solo las imágenes -entendidas como superficies bidimensionales que muestran historias- sino la circulación y relación entre imágenes que pueden vehicular contra-narrativas, que cuestionen de manera problematizadora las prácticas dominantes de los relatos visuales que articulan lo biográfico y lo social.

Una segunda deriva de este modo de acercarse a la perspectiva de la cultura visual fue la de considerar que las imágenes no solo median, sino que crean significados. Esto suponía que las imágenes no vienen prefiguradas con un significado único y fijo que tengamos que aprender a descifrar y descodificar. Más bien, como escribe W.J.T. Mitchell (2002), se trata de no perder de vista que

> No sólo evaluamos imágenes; las imágenes introducen nuevas formas de valor en el mundo, impugnando nuestros criterios, obligándonos a cambiar de opinión... Las imágenes no son meros entes pasivos que coexisten con sus huéspedes humanos, como tampoco lo son los microorganismos que habitan en nuestros intestinos. Cambian nuestra forma de pensar, de ver y de soñar (p. 92).

Esto nos lleva a un desplazamiento necesario al vincular la cultura visual con la educación: las imágenes no están (sólo) para leerlas y descifrarlas, sino que hacen ’cosas’, orientan subjetividades, promueven deseos, fijan valores, excluyen posicionales, vehiculan prejuicios… Esto supone, como señala SAGASTA ALEGRÍA (2024), expandir el lugar de la mirada, en la que se entrelazan, como ya apuntaba BERGER (2016), aquello que vemos y que nos ve, y donde las imágenes vehiculan deseos (de ser vistos) y poder (para necesitar ser vistos) “parece que nada ni nadie puede escapar del control escópico (p.102).

10.5281/ZENODO.15721343

Esto quiere decir que las imágenes pueden influir, reforzar, cuestionar y cambiar nuestras ideas y modos de hacer. Pueden hacernos cuestionar lo que creemos saber. Pueden ser la causa de nuevos conocimientos o formas de ver el mundo. Pueden darnos información. Pueden enfadarnos, entristecernos, alegrarnos o intrigarnos. Y porque las imágenes hacen 'cosas' configuran espacios de relación. Y, por ello, cada persona nos relacionamos con ellas de diferente manera. Aunque no hay tantas maneras como personas. Puesto que nuestros modos de relación están socialmente afectados por la interseccionalidad que nos configura: edad, clase social, género, etnia, geografía y periodo históricos que nos habita, … De aquí que la cultura visual pueda ser considerada como una práctica cultural integrada (SULLIVAN, 2014). O como planteaba Mirzoeff (2016):

> La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer de acuerdo con él. [...] Una cultura visual no es simplemente la suma de todo lo que se ha hecho para ser visto, como pinturas o películas. Una cultura visual son las relaciones entre lo visible y los nombres que damos a lo que se ve. También abarca lo invisible o lo que está oculto a la vista. En resumen, no vemos simplemente lo que es visible y lo que llamamos cultura visual. En cambio, construimos una visión del mundo que es coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado (p. 19).

Pero desde que estos planteamientos se fueron configurando el papel de las imágenes ha cambiado profundamente. A estos cambios dedico los siguientes apartados.

LA CULTURA VISUAL EN UN MUNDO SATURADO DE IMÁGENES

En la primera parte de esta trayectoria las imágenes eran el foco de atención, porque permitían comprender la vida a través de ellas. Pero en la actualidad, la vida ha sido reemplazada por la imagen. "Noventa y cinco millones de fotografías se suben cada día a Instagram, según datos de la propia red. Muchas de ellas, como sucede en otras plataformas, son anécdotas que carecen de la menor importancia" (PEÑA, 2024, s.p.).

Pero las imágenes no son solo una forma de dominación en tiempos de tecnofeudalismo (VAROUFAKIS, 2024), también pueden ser tomadas como práctica de resistencia. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (BARBER, 2019) "es necesario descolonizar la conciencia propia, superar el oculocentrismo occidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también, como el olfato o el tacto. Es decir, reintegrar la mirada al cuerpo".

En este punto nos cruzamos con la educación (no solo escolar, sino social, medial, virtual, …), en la medida en que la perspectiva de la cultura visual supone una invitación

10.5281/ZENODO.15721343

a convertirnos en pensadores críticos. Disposición necesaria siempre, pero urgente en estos tiempos: abordar con criterio con lo que nos relacionamos en Internet, con las series que vemos o en los dispositivos móviles que utilizamos y que nos utilizan. Aunque las imágenes manipuladas y editadas tienen una larga historia, este tema se ha vuelto aún más complejo con el auge de las herramientas de IA en los últimos años. Lo que me lleva al presente.

En este contexto, cuando empezamos a pensar en cómo funcionan las imágenes en nuestro mundo, nos damos cuenta de la complejidad que entrañan. Y una vez que empezamos a entenderlo, podemos trasladarlo a cualquier imagen que encontremos (ALLOA, 2002). Lo que reclama cambiar la manera de mirar. Esto significa asumir un nuevo sentido sobre lo que puede llegar a ser una imagen y pasar de considerarla más allá de su objetualidad o virtualidad, de su materialidad o inmaterialidad, de su representación o su evocación.

Para ello es necesario preguntarnos con Didi-Huberman (s/f) "¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar una imagen? (p.3) (cuando) "nunca la imagen se impuso con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Es crucial, entonces, pensar qué busca el trabajo con imágenes, su potencia y, a la vez, su complejidad" (p. 2). Lo que nos da la pista de cómo operar con las imágenes, pues "no existe una sola imagen que no implique, a la vez, miradas, gestos y pensamientos […] frente a cada imagen deberíamos preguntarnos cómo (nos) mira, (nos) piensa y (nos) toca…" (Didi-Huberman, 2015, p. 13-14)

Se trataría, como sostienen Armella y Carpentieri (2002), de considerar a las imágenes como experiencias de vida dentro de

> Debemos señalar que por imagen entendemos algo que excede el orden visual. En este sentido, Belting (2007) plantea a la imagen como concepto antropológico en oposición a conceptos de orden estético y técnico. Tomamos esta definición en la medida en que permite correrno de las versiones que asocian a la imagen solo con el dominio de la visión y de la técnica que las produce o reproduce. Tal como señala el autor, el dominio visual es, desde hace siglos –y el nuestro parece radicalizarlo– la acepción más utilizada para referirnos a las imágenes. Sin embargo, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hacemos en un tiempo y un espacio determinados (p.367)

A partir de la idea de que la imagen excede a lo visual, nos encontramos con la noción de "corpo-tela" de Leda MARTINS (2021) quien nos invita a ver el cuerpo como un lienzo vivo, donde las experiencias, memorias y afectos se inscriben y se expresan a través de gestos, movimientos y materialidades,

10.5281/ZENODO.15721343

> El ‘corpo-tela’ es un cuerpo imagen. Generalmente abordamos las imágenes en su calidad visual, privilegiando la mirada, ventana del alma, como evocaban los griegos. Pero las imágenes también pueden ser sonoras y cinéticas y estas cualidades son contiguas. En muchos de los logros estéticos y creativos aquí evocados, la invitación a ver es precedida por la invitación a escuchar, pues también nos revelan la formación y el registro de las imágenes; sino imágenes que se presentan a nuestros ojos y a nuestra escucha (p. 77-78).

Esta expansión del sentido, de lo que puede llegar a ser una imagen, se conectar con la educación y con la necesidad de pensar el lugar de la mirada en un mundo afectado por la dispersión de la atención.

LA IMPORTANCIA DE MIRAR CON ATENCIÓN

En un mundo saturado de imágenes adoptar la perspectiva de la cultura visual nos invita a ralentizarnos, hacer una pausa y considerar cómo funciona (qué hace, qué nos hace) una imagen, una relación de imágenes (siempre en un sentido expandido) en nuestro mundo y cómo podría haber funcionado en épocas y lugares diferentes. Gabriela HENS SPALLA (2004) asocia esta pausa con

> una obsesión especial por la mirada, entendida como un artilugio crítico: es una herramienta capaz de reinterpretar lo que entendemos por realidad de múltiples maneras, como si se tratara del conocido cuadro de Escher, curiosamente titulado Relatividad (1953) (p.16)

Mirar con atención, como veremos enseguida, no es un proceso fácil, rápido ni sencillo. Sobre todo, porque como señala Didi-Huberman (MARCO, 2024, p. 29).

> Lo cierto es que hay demasiadas imágenes, pero no es culpa de la propia imagen. No son ni buenas ni malas, depende uso que les demos. Pensamos que en internet tenemos todas las imágenes y, para nada, hay una enorme censura. Lo peor es pasar muy rápidamente de una imagen a otra, hacer scroll en las pantallas de los teléfonos infinitamente, esto es lo contrario a la mirada. Es un movimiento hipnótico y de alienación.

La relación con las manifestaciones de la cultura visual nos pide que pensemos detenidamente y miremos con atención. La rapidez en la relación con las imágenes diluye su significado y hace que la mirada pierda consistencia. Por eso es necesario parar, y como señalan los fotógrafos mencionados más arriba, María Bleda y José María Rosa (MARCO, 2025) se hace necesario un “mirar lento” que se relaciona

> Con nuestra forma de sentir y pensar las cosas. Sin embargo, hay una cuestión de inmediatez que nos interesa mucho, que es la pausa. Cuando dedicas tiempo a observar suceden cosas que expanden lo visible. Aunque hemos trabajado muchos años tampoco tenemos una gran acumulación de imágenes. Haciendo cálculos hacemos unas ocho fotos al año. (p.36)

10.5281/ZENODO.15721343

En otras palabras, no se trata de un campo de estudio en el que haya respuestas rápidas y fáciles de memorizar. La complejidad de nuestro mundo, unida a la enorme cantidad de imágenes con las que nos encontramos a diario, hace que el proyecto de comprender cómo funcionan las imágenes sea más urgente que nunca. Sobre todo, porque nos preocupa la falta de pensamiento crítico y alfabetización digital en un mundo donde la dispersión de la atención se presenta como una forma de control y de configurar subjetividades.

Como he señalado en otro lugar (HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ; SANCHO-GIL, 2024) la falta de atención no es una carencia o un déficit que afecta a una serie de individuos y que, por tanto, hay que educarlos para que la recuperen. El asunto de la atención apunta Fernández-Savater "no es una cuestión individual, sino colectiva. La atención no es 'mi' atención, sino un entorno de atención compartido con otros. Una verdadera ecología. Esa trama es lo que hay que cuidar" (LORENZO CARDIEL, 2023, s/p). Por eso

> Lo primero es cuestionar los presupuestos y salir de los estereotipos. En este caso, la idea de una «falta de atención», de un «déficit de atención». Nosotros preferimos plantear que el problema es un «eclipse de la atención», en el sentido de que nuestra atención está siendo «ocultada» o «taponada» por un poder saturador (Íbid, s.p.).

Fernández-Savater (LORENZO CARDIEL, 2023, s/p) argumenta que "la economía de la atención persigue la captura de nuestra percepción y de nuestro tiempo, a través de una multiplicación de los signos de consumo". Esta estrategia no es nueva, sino que ha sido una constante en el capitalismo y se ha proyectado en la creación de una cadena de 'necesidades' que activan el consumo y pone en marcha todo el proceso de extracción- producción-demanda-beneficios.

De aquí la necesidad de asumir que no hay falta de atención, sino dispersión por su continuo reclamo al que es materialmente imposible responder. Y que la cuestión de la atención no es individual, sino social y política. Lo que implica reconocer, como argumenta Fernández-Savater (2023), que vivimos en una sociedad desbordada, en la que la atención deviene un problema político y colectivo. Lo que reclama considerar a la atención como la facultad de acoger y escuchar, de cuidar los vínculos. Y para cuidar los vínculos se requiere, apunta Fernández-Savater (2023), un acercamiento a la "atención como experiencia plena del presente, frente al desborde (culpabilizado) de una vida que repite mil veces a lo largo del día: "No llego", "no doy abasto", "no puedo más"" (s/p). Lo que abre la puerta a pensar la atención como forma de escucha, de sí, del otro, del mundo.

Para dejar espacio y tiempo para la escucha es necesario reconocer la necesidad de encontrar momentos y condiciones que permiten que la atención se despliegue

10.5281/ZENODO.15721343

"como facultad de escucha profunda del mundo y de cada uno de sus habitantes, ya sean formas de vida humanas o no humanas, frente al extractivismo que considera el medio físico como una gran gasolinera de la que servirse a voluntad" (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2023, s/p).

UNA APROXIMACIÓN A LA CULTURA VISUAL DE LA ATENCIÓN

En la actualidad, cuando nos preguntamos por las finalidades de la investigación, la educación y las prácticas artísticas en torno a la cultura visual aparecen, entre otros: a) Cuestionar las lecturas y visiones dominantes, b) Problematizar significados singulares (únicos) y c) Dejar al espectador (visualizador) con una clara sensación de que las ideologías pueden operar a través de objetos aparentemente inocuos. A estos objetivos podemos añadir, otros dos que señala MIRZOEFF (2023) en una versión actualizada de su libro Introduction to Visual Culture: d) considerarla como activismo visual o activación de lo visible y e) plantearla como una práctica, como una forma de hacer, crear y ver. Estas finalidades sirven como punto de partida para dar cuenta de una indagación en proceso que se vincula a una invitación para compartir con un grupo de estudiantes algunas de las aportaciones del proyecto TRAY-AP[3] en el que hemos tratado de comprender cómo aprenden los estudiantes universitarios.

Todo comienza con un mensaje enviado a los estudiantes de la asignatura de Visualidades Contemporáneas del grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona:

> Soy Fernando Hernández.
>
> El profesor Aurelio Castro me ha invitado a compartir con vosotros, el martes 12 de noviembre, lo que puede aportar el proceso y las aportaciones de la investigación TRAY-AP sobre cómo aprenden los estudiantes universitarios al tema de la atención que estáis explorando en la asignatura de Visualidades Contemporáneas.
>
> Cómo veremos -de manera breve- el interés por la atención tiene una genealogía que merece la pena compartir: desde la economía de la atención (Lanham, 2006), a la medida de la atención (Bradbury, 2016), pasando por la ecología de la atención (Citton, 2016), la neurología de la atención (Grammer et al.,2021), el aprendizaje y la atención (Keller

3 https://esbrina.eu/es/2020/09/25/trayectorias-de-aprendizaje-de-jovenes-universitarios-concepciones-estrategias-tecnologias-y-contextos-2/

10.5281/ZENODO.15721343

et al., 2020), el valor de la atención (Hari, 2023), la dispersión de la atención (Fdez. Savater, 2023), hasta el eclipse de la atención (Fdez. Savater y Etxebarria, 2023), entre otros.

Consideramos que este tema era importante y lo exploramos en TRAY-AP para indagar cuál es el lugar de la atención en las experiencias de aprender de los estudiantes universitarios. De nuevo hablaremos de manera breve de lo que dijeron y nos hicieron pensar.

Para situaros podéis leer este capítulo en el que, además de situaros en el tema de la atención, encontraréis las aportaciones de algunos de los estudiantes participantes a TRAY-AP:

Para conectar todo esto de manera directa con el que estáis explorando a Visualidades, os propongo construir, en la segunda parte, un archivo sobre la relación dispersión-atención. Si habéis visitado la sede de Gustavo Gili con motivo de la Bienal MANIFIESTA 15, habéis visto dos exposiciones basadas en la práctica del archivo (‘Archivos Negros: fragmentos de una metrópolis anticolonial’, coordinada por Tania Safura Adam; ‘Imaginaciones políticas radicales la historia de Barcelona’, coordinada por Germán Labrador).

Desde estas experiencias os invito a compartir materiales (libros, imágenes, canciones, fragmentos de películas, cómicos, dispositivos, vestimenta, recuerdos, medicamentos,) que tengan que ver con estos ‘temas’: captar la atención, llamar la atención, prestar atención, falta de atención, distorsión de la atención y deseo de atención.

He abierto una carpeta en el campus para poder dejar el día antes del encuentro estos materiales. Gracias por vuestra atención.

Como un mensaje en una botella dejé este texto en el campus virtual de la asignatura. Cuando el día indicado llegué al aula, después de las presentaciones, solo un estudiante había traído un libro que se podía incluir en el archivo sobre la atención-dispersión. Pensé que perdíamos una oportunidad de realizar una experiencia de aprendizaje compartido. Pero teníamos por delante 1 hora y 45 minutos y la oportunidad de abordar un tema que, como vimos durante la clase, les afectaba. Comencé leyendo y

10.5281/ZENODO.15721343

proyectando en la pantalla el siguiente texto de Ignacio ECHEVARRIA (2024):

> La muchacha está sentada a la mesa de un café. Tiene las piernas apoyadas en la silla de enfrente y sostiene, a la altura casi de las rodillas, un libro abierto. No está leyendo el libro, sin embargo; al menos no ahora. Lo que lee es la pantalla del smartphone colocado encima del libro. Permanece muy absorta durante un rato, recorriendo ventanas con el dedo. Luego aparta el smartphone y ahora sí lee el libro.
>
> No dura mucho. Apenas ha pasado un par de páginas cuando una señal le avisa de que le ha llegado algún mensaje por WhatsApp. Lo lee con una sonrisa, lo responde tecleando a toda velocidad, luego recorre otros mensajes. Cuando se cansa, de nuevo aparta el smartphone y reemprende la lectura del libro. Su mirada, sin embargo, se distrae a menudo con lo que pasa alrededor, además de echar constantes miradas de soslayo a la pantalla del smartphone, que permanece encendida. Ahora lo que suena es la melodía del teléfono. Enseguida responde y se pone a hablar durante varios minutos. Al terminar, se queda un rato pensativa y retoma la lectura otra vez.

Al finalizar la lectura les pregunto si esa historia tiene que ver con sus experiencias de lectura, con sus vidas. Varias voces responden que sí. Iniciamos una breve conversación sobre lo que supone esta manera de leer y lo que tiene que ver con los modos de atención. A partir de aquí la presentación-conversación pasa por diferentes momentos: la caracterización de la sociedad actual como una sociedad desbordada; la prometida genealogía sobre la atención; la importancia de comprender a qué responde y qué afectos tiene en sus vidas; lo que podemos hacer ante la dispersión de la atención; lo que hemos aprendido sobre la atención con los estudiantes que participaron en la investigación de TRAY-AP y el inicio de la propuesta sobre la realización en torno a la cultura visual de un archivo en torno a la atención-dispersión. Al final, hicimos balance, abrieron temas, plantearon sus dificultades y compartieron malestares. El material que había recopilado para el archivo quedó latente para ser explorado con más detenimiento. Es lo que viene a continuación.

Lo primero, se trata de establecer un puente con lo señalado en las páginas anteriores. Lo que me lleva a dar cuenta, de forma breve, del papel del archivo como modo de investigar en y sobre la cultura visual. En otro lugar (HERNANDEZ-HERNANDEZ, 2013) apunté que en la investigación sobre cultura visual y en los proyectos artísticos el archivo aparece como una estrategia que ofrece la posibilidad de indagar a partir de los rastros del pasado y los que se generen en el presente. En este marco es posible identificar dos tendencias discursivas y formales del archivo: aquella en la que se convierte en el propio trabajo artístico o de cultura visual y otra, en la que el archivo proporciona la información para la obra artística, pero que no determina ni su formato ni su estructura inicial. Y es que un archivo permite desarrollar una estructura y un modo de narrar, que abre las evidencias

10.5281/ZENODO.15721343

recogidas o generadas a nuevas posibilidades de organización y creación de narrativas y discursos visuales. Como ha escrito Manoof (2004) “el discurso archivístico se alimenta

de los múltiples usos y significados del archivo, y es complicado y fortalecido por la integración de perspectivas de una variedad de disciplinas” (p.18). Esto se debe a que un archivo tiene la posibilidad de generar relaciones no lineales, abiertas y reordenables. En nuestra indagación en torno a la cultura visual de la atención, la práctica de los archivos permite “crear nuevas narrativas, revelar otros significados, ofrecer evidencias visuales con mayor apertura dialógica que permita al espectador otorgar nuevos significados” (Derrida, 1995, p. 4, nota 1).

El archivo, por tanto, puede considerarse una epistemología (un modo de conocer) que configura una realidad de fragmentos (una ontología) desde una metodología buscando en diversas fuentes hechos y evidencias aparentemente neutrales que dicen tanto en lo que muestran como en lo que excluyen.

Cinco fueron los ejes de la búsqueda en Google para la configuración del archivo:

1. Imágenes relacionadas con la dispersión de la atención.
2. Libros relacionados con la atención.
3. Imágenes relacionadas con trastornos de la atención.
4. Medicamentos relacionados con trastornos de la atención
5. Dispositivos y plataformas digitales relacionados con la dispersión de la atención.

El archivo, como se dice más arriba en la cita de Derrida, permite crear nuevas narrativas al mezclar referentes de diferentes fuentes y dar así cuenta de los significados que se despliegan. Esta recopilación -que puede adoptar diferentes modos de agrupación- crean discursos que fijan subjetividades y realidades, como ahora veremos con las imágenes del eje 1 y que se recogen en las figuras 1 y 2.

Más arriba apuntaba el sentido de autoría (agency) que tienen las imágenes lo que hace que las cosas que vemos nos vean y ‘hagan cosas’ en nosotros. Una de ellas es configurar subjetivaciones. Subjetividad, entendida desde el Posestructuralismo, como el moldeamiento y utilización del cuerpo y del pensamiento que realizan los discursos (BURR, 1995) y dispositivos (AGAMBEN, 2011) mediados por imágenes. Al realizar el archivo de manera aleatoria (figura 1) la circulación y relación entre imágenes vehiculan cuerpos, tecnologías digitales, relaciones entre humanos y no humanos, espacios, y sobre todo, multiplicidad de estímulos que se muestran como agentes que dispersan la atención.

10.5281/ZENODO.15721343

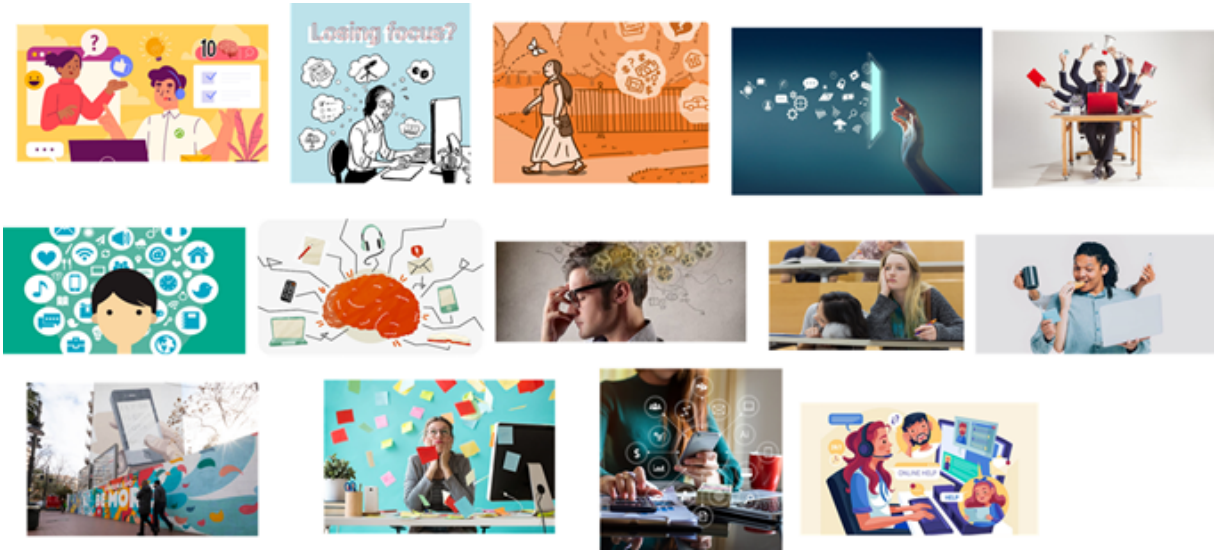


Figura 1. Imágenes relacionadas con la dispersión de la atención, presentadas de manera aleatoria. Fuente Google.

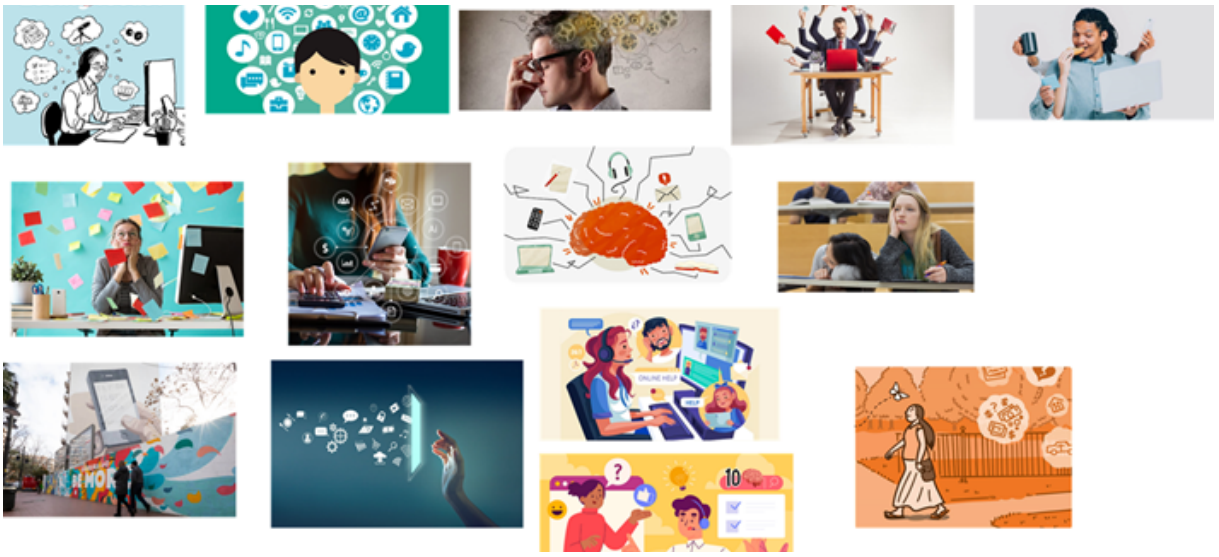


Figura 2. Imágenes relacionadas con la dispersión de la atención, presentadas de manera ordenada teniendo en cuenta las tareas y dispositivos, las relaciones y las alternativas que vehiculan. Fuente Google.

Pero estas localizaciones cobran un sentido diferente cuando las imágenes del archivo se agrupan por temas (figura 2). Se desvela entonces que el discurso que derivan las imágenes se centra en un sujeto individual y aislado, colocado frente al ordenador (dispositivo que aparece como clave en la dispersión de la atención). Un sujeto que ha de responder a las demandas que, con carácter simultáneo, le vienen de fuera. También permite apreciar esta manera de presentar el archivo el cómo el cuerpo -que se ve afectado por la dispersión de la atención- se muestra fragmentado, siendo la cabeza-

10.5281/ZENODO.15721343

-cerebro el lugar en el que se deposita la tensión de las múltiples tareas y demandas a las que ha de responder. El ordenador, que aparece omnipresente en la mayoría de las imágenes en la relación con los cuerpos, también aparece con un dispositivo al que, por si mismo, se le otorgar autoría (agency) en la dispersión.

Dos imágenes hacen referencia a cuerpos en relación, quebrando así la dualidad humano-máquina de las evidencias anteriores y mostrando la colaboración como una vía en que la escucha y la presencia de otros, puede quebrar el escenario de aislamiento en el que tiene lugar la dispersión de la atención.

Finalmente, una imagen muestra a un sujeto que, también de manera individual, deja atrás los requerimientos que recibe y busca, en la naturaleza otro lugar desde el que resistirse a los reclamos que recibe. En cualquier caso, al focalizarse en un sujeto, el discurso que vehiculan las imágenes, conceptualiza la dispersión de la atención como un problema individual y no como un problema colectivo generado, vinculado a una sociedad desbordada (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2023) y a una manera de concebir el trabajo mediado, sobre todo, por la digitalización, que reclama estar siempre presente y respondiendo a múltiples requerimientos.

Todo lo anterior nos permite pensar que “la atención es también un bien común que nos damos (o quitamos) unos a otros. De esta impotencia y de esta frustración cotidiana sólo se sale aprendiendo de nuevo a conspirar, es decir, a respirar en común (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2023,s/p). Convertir la lucha por la atención en una conspiración colectiva para replantearse los modos de relación, abrirse a la escucha y a los cuidados y reconocer a las fuerzas que nos hacen pensar y actuar como lo hacemos. A esta tarea, se puede contribuir desde la perspectiva activista, apuntada por Mirzoeff (2023) más arriba, de la indagación y los proyectos artísticos y educativos desde en la cultura visual.

PARA SEGUIR CON LA CONVERSACIÓN

La atención en la actualidad está vinculada a un modo de vida que descentra al sujeto para controlarlo y hacerlo dependiente de la red de estímulos que de manera constante recibe. Estímulos que se proyectan desde una esfera de seducción en la que las manifestaciones de la cultura visual tienen un papel preponderante. Las imágenes, en su sentido expandido, son portadores de un reclamo de movimiento constante, de una necesidad de estar en fluctuación permanente y con la sensación de no llegar, no llegar… a responder a todas las demandas que recibimos, a la disponibilidad emocional que se nos reclama. Todo ello, además, en un acontecer que aísla y hace

10.5281/ZENODO.15721343

perder el sentido de la escucha y el cuidado de sí y de los otros. De aquí el interés del diagnóstico que hace Vicente Monroy (LÓPEZ GARCIA, 2025, s/p)

> Lo que nos ocurre ahora mismo es que somos conscientes de que nos están viendo todo el tiempo, entonces pensamos en nosotros mismos como imágenes, y en tanto imágenes tenemos que ser perfectos y en este espacio no se permite la catarsis de la oscuridad. Somos probablemente la primera sociedad en la historia de la humanidad que se ha deshecho de la catarsis.

Para encontrar luces que nos permitan la catarsis en la oscuridad, he tomado algunas reflexiones de Jacques Rancière sobre algunos desafíos del momento presente. Yo los he tomado para traerlos, como líneas de fuga, que se pueden cruzar también con la educación de las artes y la cultura visual y la realización de propuestas artísticas bajo esta perspectiva, y con los que tratamos de:

Para encontrar luces que nos permitan la catarsis en la oscuridad, he tomado algunas reflexiones de Jacques Rancière[4] sobre algunos desafíos del momento presente. Yo los he tomado para traerlos, como líneas de fuga, que se pueden cruzar también con la educación de las artes y la cultura visual y la realización de propuestas artísticas bajo esta perspectiva, y con los que tratamos de:

- Disputar el orden establecido que nos coloca en una posición de sumisión (a las tecnológicos, al individualismo, al extractivismo, a la desigualdad, a la violencia sistémica, al negacionismo).
- Contribuir a imaginar otros mundos posibles en el que las relaciones entre humanos y no humanos pueden ser diferentes.
- Asumir la posibilidad de contribuir a abrir caminos más allá de la realidad de la servidumbre.
- Poder interrumpir el papel de las imágenes en un régimen de afectos que vinculan lo que vemos, con lo que somos y lo que debemos ser.
- Ayudar a cuestionar el papel de las imágenes en la circulación de lo sensible y en los modos de distribución del regimen de los afectos.

Estas propuestas posibilitan que, cuando le prestamos atención a las imágenes en medio del exceso que nos inunda, las recuperamos como espacio para el pensamiento. Frente al falta de fiabilidad que en la actualidad tienen las imágenes necesitamos recuperar los relatos en los que se podrían apoyar esas imágenes. Buscar el relato, como he tratado de mostrar en el ejemplo de la atención, nos ayuda a no sentirnos

4 Conferencia ‘La imaginación en disputa’ en la Bienal de Pensament de Barcelona, 11 Octubre de 2024.

10.5281/ZENODO.15721343

perdidos. Para ello, como nos dice Vicente Monroy (LÓPEZ GARCIA, 2025, s/p) es importante hacer frente a las plataformas que,

> se aprovechan de que cada vez tenemos menos tiempo. Una vez que el capitalismo —y el imperialismo— ha conquistado por completo el espacio, ahora también están conquistando el tiempo. Es que nos están dejando sin nada. Además, estas imágenes nos distraen de las verdaderas imágenes emancipadoras.

Plantearnos desde una perspectiva político-artística-pedagógico dar sentido emancipador a los proyectos de cultura visual es no solo un desafío, sino una obligación cívica en los tiempos que nos habitan.

REFERENCIAS

AGAMBEN, G. **¿Qué es un dispositivo?** Traducción Roberto J. Fuentes Rionda. México: Sociológica, n. 73, p. 249-264, 2011.

ALPERS. S. **El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII**. Madrid: Hermann Blume, 1987.

ALLOA, F. (ed). **Pensar la imagen II**. Antropología de lo visual. Chile: Metales pesados, 2022.

ARMELLA, J.; CARPENTIERI, Y. La práctica artística y la producción audiovisual en la escuela Intervenciones creadoras. La investigación se piensa a sí misma. In: GRINBERG, S. (dir.) **Dispositivos, espacio urbano y desigualdades.** CLACSO; San Martín: UNSAM, 2022, p. 357-372.

BAMFORD, A. **El factor ¡WUAU! El papel de las artes en educación**. Un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación. Barcelona: Octaedro, 2009.

BARBER, K. Silvia Rivera Cusicanqui: “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”. **El Salto**, 17 de febrero, 2019. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena Acceso: 15 mayo noviembre, 2024.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz, 2007.

BERGER, J. **Modos de ver**. Gustavo Gili. 2016.

BURR, V. ¿Qué es un discurso? In: BURR, V. **Introducció al construccionisme social**. Barcelona: Ediuoc, 1995. p. 153-172.

CHUNG, S. K. **Social Reconstructionism in Art Education: Art, Critical Pedagogy, and Em-**

10.5281/ZENODO.15721343

powerment in a Junior High Setting. University of Illinois at Urbana-Champaign. 2004. Disponible en: http://hdl.handle.net/2142/85725. Acceso: 13 marzo noviembre, 2018.

CRONIN, J.K.; DOBBIE, H. L**ook Closely: A Critical Introduction to Visual Culture**. St. Catharines, Ontario: Brock University, 2023. Disponible en: https://ecampusontario.pressbooks.pub/introtovisualculture/. Acceso: 4 noviembre, 2024.

DERRIDA, J. **Archive Fever: A Freudian Impression.** Chicago and London: University of Chicago Press. Traducción de L. E. Prenowitz, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. (s/f). Cuando las imágenes tocan lo real. Disponible en: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf Acceso: 13 abril, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. Cómo abrir los ojos. In: FAROCKI. H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 13-35.

ECHEVARRIA, I. Muchacha leyendo un libro. **El Cultural**, 24 de septiembre 2024.

ENFLAND, A. **Una historia de la educación del arte**. Barcelona: Paidós, 2002.

EISNER, E. **The role of discipline-based art education in America's schools**. Los Angeles: Paul Getty Trust, 1988.

EISNER, E. **Educating artistic vision**. New York: Macmillan, 1997.

FERNÁNDEZ-SAVATER, A. La sociedad desbordada. **CTXT, Contexto y Acción**, 18 de febrero 2023. Disponible en: https://ctxt.es/es/20230201/Firmas/42174/Amador-Fernandez-Savater-atencion-sociedad-sanidad-educacion-cuidados-ritmo-neoliberal.htm Acceso: 22 febrero, 2023.

FREEDMAN, K. **Teaching Visual Culture: Curriculum. Aesthetics and the Social Life of Art**. New York: Teachers College Press y NAE, 2003.

HENS SPALLA, G. **Lonchas, correas y tamagotchis**. Madrid: Ediciones asimétricas, 2024.

HERNÁNDEZ, F. La cultura visual como estrategia que posibilita aprender a partir de establecer relaciones. **Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora**, v. 14, n.2, 2012, p. 195-206.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F.; SANCHO-GIL, J.M. Entre la saturación y la resistencia: los estudiantes universitarios ante la dispersión de la atención In: HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ,

10.5281/ZENODO.15721343

F.; ONSÈS SEGARRA, J. (coords.) **Aprender en la Universidad en un mundo Volátil, Incierto Cambiante y Ambiguo**. Madrid: Morata, 2024, p. 67-80.

LÓPEZ GARCIA, T.). Vicente Monroy: “El capitalismo es un ejercicio de destrucción de la curiosidad”. **El Salto**, 18 marzo 2025. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/cine/entrevista-vicente-monroy-libro-ensayo-breve-historia-oscuridad?utm_source=A%20veces%20veo%20un%20Congreso%20de%20derechas%20y%20otras%20noticias%20de%20la%20semana&utm_medium=email&utm_campaign=bol1089 Acceso: 20 marzo 2025.

LORENZO CARDIEL, D. Amador Fernández Savater. La atención es un problema político y colectivo. **Ethic**, 31 de marzo 2023. Disponible en: https://ethic.es/2023/03/la-atencion-es-un--problema-politico-y-colectivo/ Acceso: 9 de abril, 2024.

MANOFF, M. Theories of the Archive from Across the Disciplines. **Libraries and the Academy**, 4, January, 2004, p. 9-25. Disponible en: http://hdl.handle.net/1721.1/35687 Acceso: 22 marzo 2018.

MARCO, M. Bleda y Rosa. “No estamos interesados en el momento decisivo, sino en un tiempo expandido”. **El Cultural**, 30 de mayo, 2025, p.34-36.

MARCO, M. Georges Didi-Huberman. Soy aficionado al flamenco y quería hacerle un homenaje al duende. **El Cultural**, 8 de noviembre, 2024, p. 28-31.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MIRZOEFF, N. **Cómo ver el mundo**. Una nueva introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2016.

MIRZOEFF, N. **Introduction to Visual Culture**. (2nd edition). New York: Routledge, 2023.

MITCHELL, W.J.T. **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

PEÑA, E. La Sociedad narcisista. **Ethic**, 2024. Disponible en: https://ethic.es/especiales-24/la-sociedad-narcisista/ Acceso: 15 abril, 2025.

PÉREZ-MARTÍN, F.; FREEDMAN, K. Social Justice in Art Education: An Example from Africa’s Last Colony. In: HICKMAN, R. (general editor) **The International Encyclopaedia of Art and Design Education**. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2019, p. 1-12.

10.5281/ZENODO.15721343

SAGASTI, i. **Devenir tiempo. Una investigación post-cualitativa basada en la práctica (del tiempo)**. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. 2024. Disponible en: http://hdl.handle.net/10810/71370

SIEGESMUND, R. Why Do We Teach Art Today? **Studies of Art Education**, v.39, n. 3, p. 197-214, 1998. https://doi.org/10.2307/1320364

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. **Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SULLIVAN, G. Art **Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts**. London: SAGE, 2025.

VAROUFAKIS, Y. **Tecnofeudalismo: El sigiloso sucesor del capitalismo**. Zaya, Bizkaia: Deusto, 2024.

FERNANDO HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ

é professor emérito da Unidade de Pedagogias Culturais da Universidade de Barcelona. É membro do grupo de investigação ESBRINA – Subjetividades, Visualidades e Ambientes Educativos Contemporâneos (2021 SGR 00686 – http://esbrina.eu) e da REUNI+D – Rede Universitária de Investigação e Inovação Educativa (RED2022-134187-T – http://reunid.eu). Atualmente, participa dos projetos europeus “A democracia encontra as artes: laboratórios de mudança crítica para a construção de culturas democráticas através de práticas criativas e narrativas” – CHANGE LABS (101094217), e “Explorar e educar a literatura cultural através da arte” – EXPECT_Art (101132662-HORIZON-CL2-2023-HERITAGE-01). Além de seu trabalho na universidade, colabora com projetos educativos em escolas, museus e redes de formação, como a Xarxa de Competències (https://xtec.gencat.cat/ca/curriculum/xarxa-de-competencies/), que tem como objetivo garantir que todos os estudantes encontrem seu lugar para aprender. Seus temas de interesse incluem a investigação artística baseada nas artes com uma abordagem performativa, as relações de colaboração entre escolas e museus, e as pedagogias desobedientes.

10.5281/ZENODO.15721343

O MUNDO INTERMEDIA NA PANDEMIA - VIDEO COMO ESPAÇO

THE INTERMEDIATE WORLD IN THE PANDEMIC ERA - VIDEO AS SPACE

Dra. Patricia Moran
ECA/USP-Brasil

Resumo

O cotidiano calcado em “certezas” sobre o dia seguinte se esvaiu durante a pandemia. Experimentou-se o mundo como acontecimento. Quando seria possível voltar às ruas? E a cura para a doença, tardaria? Em meio à indagações, o espaço doméstico se remodelava. Acolheu o trabalho, o estudo, a criação e eventos de arte e cultura. A arte é da ordem do coletivo, se realiza no espaço público. Encontros de grupos permaneceram vetados para se evitar o contágio pelo vírus. Para continuarem a existir, as artes se adaptaram, ganharam a forma final de vídeo. A presença física foi substituída pela telepresença. O deslocamento em direção ao audiovisual viabilizou um canal a arte. Campos como o teatro e a dança, por exemplo, precisaram se reinventar. O espaço público invadiu o doméstico. Este ensaio parte de material organizado no site Inquietações Audiovisuais na Pandemia - https://iap.eca.usp.br/ - que reune a produção audiovisual brasileira criada e exibida durante a pandemia. O foco do artigo é a adaptação criativa ao espaço privado e sua utilização como linguagem nos vídeos relacionados a distintos campos do fazer artístico. Ainda se pode pensar em campos quando a arte migra para redes e é exibida na rede? As imagens e sons ganharam novo estatuto ao viabilizar encontros à distância. Por outro lado, o espaço doméstico se modificou ao ser ocupado pelo público, a possibilidade de partilha poética e social passou a ser intermedia e da ordem da distância.

Palavras-chave: telepresença, intermedia, pandemia, espaço.

Abstract

The daily life built upon “certainties” about the next day vanished during pandemic. The world was experienced as a happening. When would it be possible to return to the streets? Would a cure for the disease take too long? Amid these uncertainties, domestic space was reshaped. It became a place for work, study, creation, and art

and cultural events. Art is collective and realized in public spaces. *Group gatherings remained prohibited to prevent viral transmission.* To survive, the arts adapted, taking on the final form of video. Physical presence was replaced by telepresence. The shift toward audiovisual media opened a new channel for art. Fields like theater and dance, for instance, had to reinvent themselves. Public space invaded the domestic sphere. This essay draws from material gathered on the website *Audiovisual Inquiries During the Pandemic* (https://iap.eca.usp.br/), which compiles Brazilian audiovisual works created and exhibited during the pandemic. The article focuses on creative adaptations to private space and its use as a language in videos spanning different artistic fields. Can we still speak of distinct fields when art migrates to networks and is displayed online? Images and sounds gained a new status by enabling remote encounters. Conversely, domestic space transformed as it was occupied by the public—poetic and social sharing became intermediatory, governed by distance.

Keywords: telepresence, intermedia, pandemic, space.

INTRODUÇÃO

A pandemia foi um acontecimento[1] global com singulares respostas políticas e sociais. Certezas de toda ordem permaneceram suspensas. As metrópoles conheceram o silêncio, a experiência no espaço público passou a ser regulada de forma a se impedir o encontro entre as pessoas. Um ser humano poderia infectar o outro. Certezas mínimas sobre o dia seguinte esmaeceram. A duraração do isolamento social era desconhecida. O surgimento de vacina ou remédio tardaria? Trabalho e educação sem sair de casa foram reinventados. A sucessão automática dos eventos da vida se suspendeu. O presente se impôs. Experimentou-se um acontecimento, um evento não enunciável à época. O acontecimento é da ordem da linguagem, impõem-se uma situação sem expressão verbal possível. Os corpos sentiam o momento, a linguagem não verbal ainda não conseguia comunicar os fatos, repetia “espantos”. Na era da informação, faltaram dados para se conhecer e dominar o evento em curso. Como a maior parte das trocas sociais passaram a se dar online, decidimos criar o site *Inquietações Audiovisuais*

1 A noção de acontecimento acima parte de tradição francesa, citada aqui a partir de Gilles Deleuze, em *O vocabulário de Deleuze.* François Zourabichvili *nos* oferece um mapa sobre a noção em Deleuze. Uma acepção que nos auxilia a pensar nosso objeto é: “o acontecimento encarna em um estados de coisas (…) há por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que se esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas.” (Zourabichvili, pg15). Ou seja, o acontecimento é o “estado zero”, quando antes e depois permanecem tencionados em intensivo agora.

10.5281/ZENODO.15721444

na Pandemia[2] - IAP, voltado à trabalhos artísticos audiovisuais com experimentações de linguagem. Este artigo apresentará o recorte conceitual norteador do site, e discutirá alguns dos trabalhos. Há duas indagações percorrendo o todo. É necessário se pensar a linguagem do vídeo quando toda a produção passa por uma câmera e por um microfone. O que foi o vídeo naquelas condições? Nos aproximamos de algumas definições tendo por suporte conceitual teorias sobre o cruzamento e o acoplamento de mídias, principalmente a intermedia, e propomos um recorte num primeiro esforço para contribuir com o estado da arte na época. Outra linha de força perseguida é uma visão panorâmica de como o espaço foi ocupado e repensado nos, e pelos vídeos. Muitos refletiam a situação vivida, e a separação entre o doméstico e o trabalho, o público e o privado, a peste causava espanto.

INQUIETAÇÕES AUDIOVISUAIS NA PANDEMIA – O SITE

O processo de pesquisa e indexação partiu de eventos conhecidos à época pelas pesquisadoras, sendo ampliado com coletas de dados *online* e contatos pessoais com realizadores. Na indexação dos vídeos emergiram questões de ordem epistemológica. Estas se impuseram ao processo quando começaram a ser definidas as TAGs[3] para os vídeos. Elas cabiam facilmente em mais de um campo da arte. Diante volume de trabalhos realizados, e da impossibilidade de se dar conta do amplo leque de áreas de realização – teatro, audiovisual, dança, literatura, eventos artísticos online como shows, etc – optou-se pela experimentação e trabalhos que consideraram o vídeo como forma expressiva. Evitaram-se obras com frágil conexão com o vídeo, apesar de transmitidas por ele. Foram excluídas, por exemplo, peças de teatro que utilizavam o vídeo apenas para se cortar de uma cena para outra, ou mesmo câmeras fixas sem investimento na linguagem. O mesmo se deu com shows que adotaram uma estrutura de transmissão já consolidada em TVs, sem qualquer investimento no meio de captação ou exibição. Em tese, todos os trabalhos da época são vídeo[4], afinal, a captação e transmissão partem de áudio e de imagem como sinal. Havia uma presença mediada por tecnologias de realização e difusão audiovisual. Assim, o levantamento inicial recaiu sobre sites com experimentação do formato vídeo e em realizadores avulsos.

Se os trabalhos partiram da mescla de campos da arte distintos, e foram apresentados online, há um cruzamento de recursos expressivos entre mais um campo de criação, logo,

2 https://iap.eca.usp.br/

3 https://iap.eca.usp.br/tags.php

4 Há consolidado repertório sobre o que vem a ser o vídeo. Em português destacamos: MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2ª ed. SP: brasiliense, 1990. e DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard.* SP: Cosac Naify, 2004. O panorama oferecido pelo autores descreve e mostra o que vem a ser o vídeo.

10.5281/ZENODO.15721444

eles são intermedia. Na intermedia[5] uma mídia procura emular a outra como poética. O pesquisador Dieter Daniels propõe uma arqueologia da mídia arte com diagnóstico sobre alguns marcos do estado da arte. Em artigo para o festival Transmediale[6] aponta os anos 70 como uma fase heróica marcada pela intermedialidade. Naquela época, à "mixed-midia" - também conhecida como multimídia - somou-se a intermedia, que condensa esteticamente recursos expressivos de mais de um mídia. Para ficar em um exemplo presente no site[7] IAP, trazemos a experiências do Festival de Glitch Art que ilustram de forma direta - excessivamente direta - a vocação intermedia das obras. As imagens corrompidas se apresentam principalmente como tempos e ritmos, tempos gerando forças intensivas ou ralentadas, tempos sem vínculo com texto ou situação narrativa, sem qualquer outro compromisso poético que construir intensidades. Na sucessão destes blocos audiovisuais, há o acumulo de distintas experiências de duração, do desenrolar do tempo experimentado como tempo. Não se passa apenas pelo tempo, se vê o tempo passar. A Glitch Art aproxima-se da música, executa uma alternância de estados ao longo do tempo. Ao se nomear os vídeos a partir de TAGs, fica explicitado o cruzamentos de artes.

O quadro proposto por Daniels aponta a incorporação da técnica pela poética e mudanças em criações artísticas suscitadas por movimentos sociais e técnicos. Trazemos esta marcação temporal, pois a pandemia foi um momento de intensa pesquisa técnica por parte das corporações e por realizadores. Sites foram desenvolvidos, aplicativos para transmissão online aprimorados e a intermedia em muito se beneficia desta movimentação. O universo da música visual é pródigo de exemplos, foi marcado desde o final do século XIX por experimentos voltados às pesquisas sobre correspondências entre imagem e som. A imagem do som e o som da imagem era perseguido. Eventos como o Festival Música Estranha, criou seu aplicativo de transmissão.

Em Daniels, há produtivo esforço de sistematização das acomodações e respostas da arte aos desafios impostos por épocas de mudanças sociais e técnicas velozes. O final dos anos 80 é apontado como marco do "interesse de se conectar a teoria da arte e

5 Há vasto repertório crítico sobre intermedia e intemedialidade, para uma primeira aproximação. Marcus Bastos e Patricia Moran, *Audiovisual ao vivo. Tendências e conceitos*. SP: Intermeios, 2020. (pg. 75/91) apresentam-se autores e concepções de multimídia, mixed-media e intermídia. Irina O. Rajewsky – Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intemedialidade. In: Diniz, Thaïs Flores Nogueira (org.) *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. MG: UFMG, 2012.

6 Festival de arte sediado em Berlim, que desde sua criação em 1998 privilegia debates de balanço sobre o momento das tecnologias em vigor, notadamente a digital, e suas relações com a sociedade. https://transmediale.de/en/history.

7 https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=22.

10.5281/ZENODO.15721444

da média[8]" (Daniels, 2006, 54) através de pesquisas e festivais que estabelecem uma comunidade internacional, uma espécie de "global village". As redes consolidaram o aspecto global, mas a cultura de cada país é ainda um atrativo, e comunidades criativas ainda se organizam segundo interesses locais. O termo pós-digital foi introduzido por Kim Cascone em artigo com epígrafe de Nicholas Negroponte[9] datada de 1998, que sentencia o fim da revolução digital. A pervasividade do digital enfraqueceu o sentido de mudança. O mundo passa a ser digital, e essa forma tecnológica se imiscui na sociedade. As mudanças no ambiente midiático e no cotidiano são tamanhas, que o mundo é digital, logo, o digital perdeu o posto de valor distintivo. A afirmação de Cascone parte da Glitch Music e sua exploração do ruído. A situação experimentada por realizadores durante a pandemia é exemplo acabado do pós-digital.

INQUIETAÇÕES AUDIOVISUAIS NA PANDEMIA - INTERMEDIA

A residência artística Pink Umbrella[10] selecionou em sua curadoria uma série de trabalhos que podemos considerar intermedia. O som sem letra, se faz representação no corpo da cantora de ópera. O canto abre mão da voz. Há performances cuja forma é o encontro entre recursos expressivos e não a ocupação canônica de uma arte. A residência iniciou-se em junho de 2020, permanecendo sete meses em cartaz com apresentações semanais de duplas compostas por artistas residentes em diferentes países, segundo definição dos artistas e curadores Mirella Brandi e Muep Etmo. O elenco de Pink Umbrella era constituído realizadores voltados à experimentação em música, dança, teatro, performance, artes visuais e audiovisual, no geral a pesquisa tecnológica também atravessava a criação dos artistas em foco. As duplas não se conheciam anteriormente, transformando o encontro para a criação em um deslocamento criativo. Novas parcerias demandam ajustes aos processos do outro.

Lucas Bambozzi e Katia Guedes partiram da voz, ou melhor, da construção de tempos e situações pela vocalização. A peça promoveu o encontro do movimento dos rostos em montagem rítmica de Bambozzi. O artista do vídeo e a musicista da opera se encontram na mescla dos dois A peça é organizada em atos, com direito à "intermezzo". Elevada à condição de instrumento, a voz marca o tempo, é tempo, se faz uma partitura audiovisual de intensidades. A dupla explora principalmente o seu próprio rosto, caixa que projeta a voz e que durante a pandemia se mostrava. As

8 "From the end of the 1980s, a stronger interest connecting mediai art and media theory became obvious." ver a discussão pioneira de KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames e Hudson,1999.

9 Negroponte, apud Cascone: "The digital revolution is over." (2000,1).

10 https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=6.

10.5281/ZENODO.15721444

caras propostas lembram tipos sociais, aproximam de uma dramaturgia, com viradas no humor dos personagens e na velocidade das imagens. O tempo - a duração da imagem na tela - sugere uma condição narrativa ao construir modulações. Blocos constroem expressões e velocidades sugerindo estados de raiva, situações temáticas de alegria, de dúvida, reflexivas, de indiferença, etc. A temática em potencial, aberta e pouco codificada, faz com que a dimensão de sentido da voz seja transferida de maneira sutil, para as expressões.

„pierSing“[11] performa uma das situações vividas na pandemia, a exposição do rosto em diversas telas. Tempo e espaço suspensos, a grande maioria da população foi um “retrato”, uma imagem em movimento. O ser humano transformou-se na imagem de seu rosto, a rigor um *talking heads*, como a cultura americana nomeia os espetáculos televisivos baseados em entrevistas. O rosto[12] constitui-se neste caso uma espécie de paisagem propondo significações e prontamente delas escapando, em um movimento de produzir e retirar a familiaridade, o reconhecimento. A performance estabelece marcações explorando sonoridades, ritmos e expressões sem uma única palavra. Guedes se entregando à suspensão proposta por Bambozzi. Estes artistas investem na intersemiose dos signos criando uma música no ritmo da imagem e dos sons guturais, trabalho intermedia.

Além dos rostos, há imagens e sons pré gravados que funde tempos carregados de durações diversas. Tempo e espaço estão imbricados como imagem, a existência mediada acolhe intervenções de toda ordem. O nome da performance carrega a dor relacionada à introdução de enfeites no corpo, evoca o convívio entre o corpo e um objeto estranho, dor transformada em imagem na auto-agressão de Lucas Bambozzi, partitura da violência, sincopada cena nonsense. Ele desconfortável, pois seu rosto escapa a seu controle e produz expressões defesa, dirige-se para trás, os olhos se fecham evitando ser atingidos. Des-concerto em diálogo com uma época.

Futuro Fantasma[13] (Ghost Future) do grupo de dança contemporânea **Cena 11** também é intermedia. Em espaços físicos distintos se sucedem as artista do corpo Aline - Natasha - Kitty e Alejandro Ahmed. A dança é coletiva, aqui o grupo se encontrará somente na tela. Está na ação, nos gestos de cada um deles e na montagem, a possibilidade de integração e de construção de movimentos coletivos. Ele é coreografo

11 https://iap.eca.usp.br/obra.php?id=30

12 Em: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Ano Zero – Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. 1ª reimpressão. Vol 3. SP: ed 34, 1999, pode se encontrar debate sobre o rosto e seu lugar na cultura.

13 https://iap.eca.usp.br/obra.php?id=45

10.5281/ZENODO.15721444

conhecido por usar o choque físico. Aqui, os corpos dos dançarinos se chocam com o chão, com paredes, etc. A coreografia é um modo de colocar o corpo, de destacar a força e fragilidade subjetivos. A violência submetida aos corpos é amplificada pelo som da coreografia, é ação política. A violência é um tema transformado em ação pelo corpo - como Bambozzi havia feito em seu rosto – e a obra é um processo. O trabalho apresentado durante a pandemia remete ao tempo presente do Grupo Cena 11, segundo definição de Alejandro.

> "É a manifestação prática do desvio de temporalidades nas quais estamos imersos como coletivos bio-culturais. **Futuro Fantasma** é o projeto que publica a materialização artística e as ferramentas temporárias e ancestrais, do modo de existir em estado de homeostase, adaptação, mistura, assimetria, coerência, incerteza e risco. **Futuro Fantasma** é movimento contínuo multidirecional a integrar ações de texto, áudio, vídeo, arquivos, temporalidades e espacialidades através dos corpos que tornam acessíveis a manifestação e o atravessamento da vida das coisas no acontecer do movimento."[14]

O espetáculo é um tríptico, cada parte se diferencia por suas imagens e ações. Em paisagem fantasmagóricas, as dançarinas se jogam ao chão com a elasticidade de bonecas. Em uma lavanderia a céu aberto, funde-se um corpo humano ao de uma boneca sugerindo transmutação e mescla entre os seres. Mesclam-se os universos animado e inanimado nos olhos retorcidos das dançarinas, na negação do corpo humano quando se produz uma analogia entre uma boneca e uma das dançarinas que se contorce, uma sucede à outra por fusão. A montagem promove o congelamento das figuras, a mescla, a mudança de estado pela velocidade. Em outra cena no interior de uma residência, um corpo nu com um tapa seio desce uma escada se arrastando. Pára em alguns momentos com espasmos da velocidade maquínica possibilitada pela edição do vídeo. Esta é a única situação que adota o plongée como ponto de vista.

O Cena 11 e Alejandro Ahmed são artistas da presença, filmaram principalmente tomando o ponto de vista frontal, conferindo à cena um lugar privilegiado em um palco italiano. Os enquadramentos se modificam, há planos de conjunto, primeiros planos e *closes*, quase todos em posição frontal. Mas se nos palcos os cenários tradicionalmente emulam espaços sociais, em **Futuro Fantasma** o espaço doméstico de uma escada, por exemplo, e um terraço se somam a um palco. O estatuto de ambos é o mesmo, transformaram-se em *locus* para o desenvolvimento da distopia da peça. A tela é atravessada por desenhos e frases em certas ocasiões, recursos explorados pelo cinema e principalmente pela arte do vídeo. Os textos compõe o vídeo através de estratégias como o comentário das imagens e sua inscrição em universo fantástico,

14 https://www.youtube.com/watch?v=T0o6SB3W_HA

10.5281/ZENODO.15721444

em outras ocasiões relacionam-se diretamente ao visto, e ao comentar a cena propõe universos *nonsense*. A estrutura do vídeo e os corpos agônicos são uma performance corporal que afirma estranhamento, que produz choques. A força performática do movimento e a subjetivação de intensidades da violência aproximam os corpos de temporalidades estanques, da intervenção performática como arte. Enfim, a imagem mediada produz movimentos corporais agônicos de corpos muito bem preparados tecnicamente, e a temporalização do todo constroi pequenos espaços de tensão, sugerindo sucessão e narratividade. Assim se enreda a coreografia.

O vídeo exibido em **Pink Umbrella** ainda é uma arte do corpo? Também. A violência a que os corpos se submetem impede o espectador de esquecer a presença da carne. Fratura e dor existem potencialmente nos atos das dançarinas-performers. A sucessão de cenas, os textos, a performance dos corpos e rostos ainda partem do corpo, sua presença se impõe como matéria, apesar da mediação. À fragilidade da carne humana, soma-se a força do sobrenatural das vozes, dos olhos, da transmutação no universo fantasmagórico conectado à concretude de um corpo frágil.

O jogo com o tempo atravessa *„pierSing“* e *Futuro Fantasma.* Desmedido - ou medido sem sentido em enunciação, sem enredo actancial, sem espaço referencial - o tempo se perde como marcador de passagens, ele é algo em si. Ganha concretude para além dos eventos e quem sabe, até do homem. O espaço é ocupado pelo tempo, perde a dimensão da fisicalidade e ganha a existência do uso pelo tempo, uma vez que não chega a se constituir como referência. *Prelúdio nº 1* em *„pierSing“* e os sete movimentos da peça, apresenta ruas vazias de presença humana física, o *homo sapiens* está em índices de sua passagem na terra como grafites. A gravação de um parto em uma banheira em um cômodo recupera a vida de outro tempo, a qualidade da imagem denuncia a passagem dos anos, a tecnologia então usada. Anula-se a relação vivida em termos do espaço familiar. O mundo perde o espaço referencial. Tudo se dá aqui. Tudo acontece agora. O tempo é da experiência estética e o espaço a ela sujeito nestas obras intemedia.

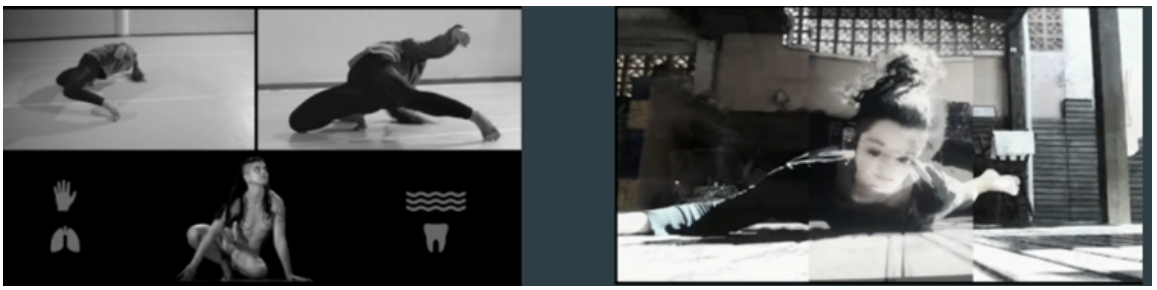
As mídias imprimem outro tempo à vida doméstica e em grupo, desaparece o espaço percorrido, o intervalo. Se o “regime temporal da *domus* é o ritmo ou a rima” (LYOTARD, 191) e “a linguagem doméstica obedece ao ritmo” (LYOTARD, 191) ao imprimir em seu espaço gerações, estações e afazeres, este se confundiu ainda mais com o espaço público. Lyotard minimiza o *domus* como espaço do segredo, pois “a megalópole não sabe que o segredo é segredo de nada” (LYOTARD, 200), espaço e tempo tem outra medida. Esta é da estimulação para conquistar o público, mas durante a pandemia nós fomos vídeo, como temos dito, o ritmo da mídia

10.5281/ZENODO.15721444

experimentado à exaustão, era hegemônico. A maioria das pessoas conhecidas durante aquele período pareciam estranhas, o rosto em uma tela pouco expressa a alteridade. O contato é com uma versão econômica do outro, uma pessoa sem corpo, sem intervalo, uma relação funcional.







PRESENÇA E TELEPRESENÇA: ESPAÇO DOMÉSTICO

A telepresença é claro exemplo da transformação de toda uma sociedade em vídeo, de reinvenção do espaço. Os interlocutores são planos; o tamanho do outro é desconhecido. O vídeo representa o mundo a partir de suas dimensão e não de uma escala humana, o que impede o corpo de se expressar através de sua forma e ritmo. A telepresença supõe conexões em tempo real mediadas pela rede, “envolve a transmissão eletrônica de imagens de vídeo, a construção da representação acontece instantaneamente”[15] (Manovich, 2000, 166). Como a TV, a telepresença se dá como tempo presente, tudo acontece aqui, tudo acontece agora.

15 because telepresence involves eletronic transmission of video images, the construction of representations takes place instantaneously

10.5281/ZENODO.15721444

O espaço da telepresença é imaginado. A imagem em presença permite encontro, a partilha de experiências pelo "ser" da imagem, transmitido em pequena tela, lhe falta o tátil. As performances audiovisuais levadas ao público em amplos espaços e com diversas telas são exemplo de evento que se reinventou. Transmissões multimídia e pós-mídia foram apresentadas pelo grupo Craca[16] e o projeto HOL de Henrique Roscoe presentes em nosso site, são exemplares desta situação.





Craca é o nome do projeto do artista visual e músico **Felipe Julian, que apresentou** AVXLAB – PARTY[17] o trabalho "Craca em Ruínas". Craca é o nome de crustáceos marinhos, pequenas conchas que vivem presos às rochedos no mar. O evento é um show no qual presencialmente se explora o espaço com telas, para a pandemia foi desenvolvido um cenário virtual, comentado na tela. A situação da perda do espaço físico de sua condição de representação, foi tema da performance. A imagem sem materialidade física explorada como celebração a novas possibilidades e provocação sobre o desaparecimento de algo tão familiar, tão próximo. Onde aconteceu a performance? Qual o seu lugar físico?

> Então isso não é um lugar
> Se aquilo não é um cachimbo
> Ainda assim aqui nos encontramos
> Onde estamos.[18]

16 https://iap.eca.usp.br/artista.php?id=6

17 https://avxlab.org/imaginantes2/

18 O ponto aproximado destas colocações é 1:49. 00

10.5281/ZENODO.15721444

O texto acima cita o pintor surrealista René Magritte e seu famoso quadro com a imagem de um cachimbo, e a frase afirmando que “isso não é um cachimbo”. Discute-se a imagem e seus limites como substituta da coisa e paradoxalmente como possibilidade de se estabelecer um espaço comum. Da representação na tela de duas dimensões, Julian cria um espaço tridimensional. O espaço visível da performance era uma imagem, não apenas uma imagem da transmissão, mas o cenário era virtual, uma surpreendente e belíssima projeção. A tela do show recebida pelo público exibia simultaneamente o cenário virtual pensado para a performance, com Julian tocando imagens e sons, e o duplo de Julian em sua casa. Idênticos movimentos, idêntica pessoa, o que muda é o espaço. O envolvimento do público que participa do show dançando contribui para se superar a distância física. Há uma conexão de outra ordem e como veremos com Felipe Catto e Teresa Cristina, através do afeto, se constrói um espaço comum, heterotopia, como definiu Michel Foucault os espaços de experiência do cinema, do teatro, de um tapete voador ou de uma cama ocupada por crianças.

As cantoras Felipe Catto e Teresa Cristina também aboliram algumas distâncias ao construir um espaço de contiguidade entre o local em que se encontravam e o público, entre o espaço doméstico e o espetáculo. A proximidade está na postura das duas. Adotaram um tom intimista nas falas, nas atitudes e construção de lugar em comum ao se voltar a um público que já lhe era familiar. Recursos das plataformas para se enviar recados também contribuem no estabelecimento de trocas, de uma partilha de afetos. Ao adotarem enunciados pessoais, sobre experiências vividas à época, Felipe Catto e Teresa Cristina estabeleceram uma situação de intimidade, borrando a mediação tecnológica. O comum às duas cantoras pode ser encontrado em na informalidade de sua postura e nos temas expostos. Tendo a pandemia como pano de fundo, Catto prioriza temas relacionados à comunidade LGBTI+ e à cultura da noite, repertório e espaço caros a ele e a seu público. Foi naquele momento que a cantora assumiu a transição, perdeu pudores sobre sua identidade e passou a viver algo anteriormente desejado. Uma frase ou outra afirmava este lugar. Teresa Cristina por sua vez, é cantora de samba respeitada por compositores e músicos da MPB consagrados. Enquanto as luzes e músicas de Catto levam a noite das festas para as apresentações ao vivo na casa de seu público, Teresa Cristina performa em sua casa a informalidade e precariedade dos bares, ela seguia cantando e falando pelas madrugadas, sem hora para terminar. Notívagos encontravam em suas falas, entrevistas e cantoria, um ponto de encontro. Suas mais de trezentas apresentações contavam com amplo público, ela se tornou

10.5281/ZENODO.15721444

um fenômeno, com 470.000 (Silva, 2024, 34)[19] seguidores no Instagram.

Catto se dirigia o seu público e cultura fulgurante da noite, Teresa Cristina mergulhou nas tradições afro-brasileiras, levando outra cultura da noite e convidados ilustres como Caetano Velloso. O repertório da música popular de ambas as cantoras já atraia a atenção do público em geral. O espaço doméstico desapareceu. O ritmo de gerações – como coloca Lyotard – aponta para o futuro, ali se construíram memórias de um tempo intensivo, um tempo condensado, um tempo que para manter alguma esperança, precisou abolir o futuro. Uma paradoxo concentrar a esperança no presente, mas neste caso estava embalado por uma partilha de experiências em um presente que transformou a intimidade em lugar de heterotopia.

ACOCORÉ NA PANDEMIA – A REDE COMO TEMA

O grupo de pesquisadores ACOCORÉ (Arte, COletivos, COnexões e Redes) da UFRJ, vinculado ao grupo das artistas Bia Medeiros, Juliana Cerqueira, entre outras, fez da performance e da arte seu objeto. Em sucessivaas e disruptivas performances, colocaram-se como militantes da rede, visavam:

> questionar o uso das redes de computadores como espaços de comunicação prioritário em tempos de pandemia. O trabalho busca realizar prática artística de caráter modificador da atitude submissa a que estamos sendo subjugados pelos meios de comunicação. Visa a divulgação e incentivo à criatividade para o grande público, mas também para os desenvolvedores de aplicativos de comunicação.[20]

Em uma das performances há uma tela dividida como no aplicativo Zoom, que foi bastante utilizado durante a pandemia. Na performance **Lido como quem Late**[21], os integrantes do grupo começam a latir, o latido (au) é acompanhado de risos do grupo sobre a situação. Se colocam como público e performers. O latido evolui para a palavra arte, ele é a afirmação da arte e simultaneamente desconstrução pela jocosa performance dos artistas, ou seja, como as performances históricas questiona o lugar da arte. Encena-se de forma escrachada a prisão dos cães em apartamentos, cada vez mais presentes na solidão das grandes cidades brasileiras. A pandemia levou os humanos a experimentar a mesma situação, nos aproximamos dos cães neste quesito. A jocosa situação tem nos risos do grupo uma desconstrução. O pequeno

19 A dissertação citada se dedica à performance das cantoras. Pode ser encontrada em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15072024-112543/publico/WeltonFlorentinoParanhosdaSilvaoriginalPPGMPA4925221.pdf

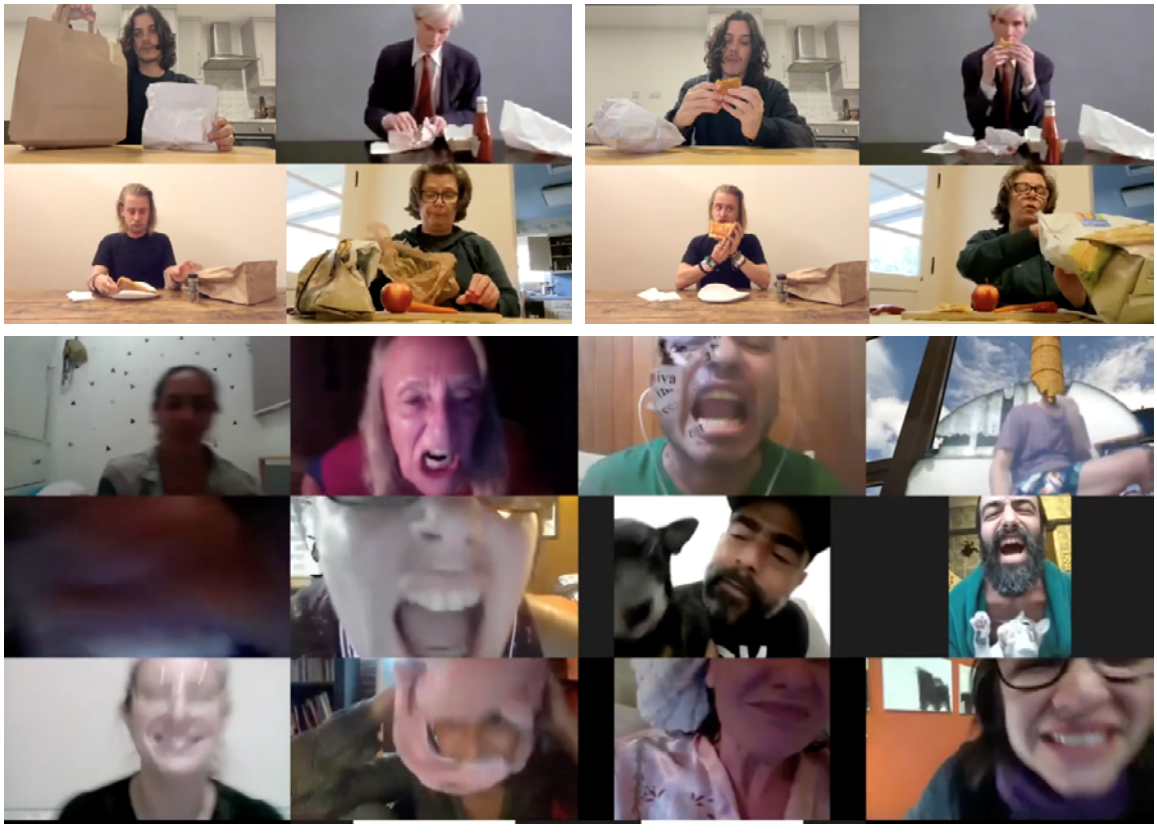
20 https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=1

21 https://www.youtube.com/watch?v=ii8FuaKQ0_Q

10.5281/ZENODO.15721444

pedaço de tela - que cabe aos integrantes do grupo - coincide com a perda do espaço social então experimentado. O coletivo ACOCORÉ leva para as telas a experiência da performance, calcada no improviso e na desconstrução de rituais beletrista, adaptando sua tradicional desconstrução ao espaço da rede, aqui um lugar de catarse.

Outro trabalho do ACOCORÉ se desenrola em tom menor, não menos crítico. Em Reperformance[22], recuperam uma performance do mago da arte pop Andy Warhol que come um sanduíche em tempo real. Sem corte, ele utiliza pouco mais de três minutos para comer. A tela está dividida em quatro, nos demais três campos da tela, integrantes do grupo também comem, seguindo o tempo de Warhol e ocasionalmente repetindo seus gesto. Outra desconstrução se estabelece, a pose do artista pop e a adoção de seus gestos ritualístico em uma atividade banal de comer o sanduíche também imprime um tom desconcertante à ação. A exploração do tempo real recorrente na obra de Warhol aproxima arte e a vida de então. Poderíamos arriscar ilações relacionando a situação da performance à vivida durante a pandemia, quando muito se falou sobre comida, quando as pessoas precisaram voltar a fazer o seu alimento e nem sempre alcançava-se uma sofisticação culinária. Os integrantes do grupo são a imagem de uma situação, assim como Andy Warhol. Enquanto ele tenciona o tempo e exibe uma ação banal do cotidiano o coletivo repete o gesto e comenta Warhol.



22 https://www.youtube.com/watch?v=8Sr_v3afH80

10.5281/ZENODO.15721444

O espaço de ação da primeira performance é uma série de rostos com seus sorrisos, seu aparecer e desaparecer, suas dúvidas sobre continuar ou não a latir, um grito de desconstrução clamando a arte como caminho, como resposta, como espaço. Já na segunda, partilha-se com Warhol de um espaço frio – doméstico ou estúdio? - emoldurando uma ação em tempo real de uma situação que evolui para o fim do sanduíche comido pelo artista pop e integrantes do coletivo. O longo tempo de prisão experimentado na pandemia, tempo que precisou ser inventado pois perdeu seus marcadores de deslocamento social, é aqui encarnado nesta situação. O tempo é longo diante da simplicidade da ação. Apesar do diálogo com uma tradição de vanguarda da história da arte, o alcance do grupo é pequeno, é voltado a um pequeno grupo.

A potencialidade de alcance global não se realiza, assim como em trabalhos de outros grupos ou artistas a serem aqui apresentados. O alcance de público não esta vinculado ao potencial de difusão do meio, a tribo sobrevive à globalização. O deslocamento físico é ainda um recurso para contatos, para se estabelecerem redes internacionais que tem em festivais e eventos de arte e acadêmicos lugar de legitimação internacional e ampliação de contatos. A presença além de trazer escalas do mundo físico rompe com a localidade.

NOTAS FINAIS

Quando faltavam palavras, quando faltou espaço público e qualquer possibilidade de se projetar o futuro imediato, a arte compareceu. Não como solução, não é seu papel, mas a raiva, a dúvida e o espanto ganharam forma. Espaços foram reinventados por experimentos que exploraram a intermedialidade. O corpo humano é um agente, atua, se desorganiza e apanha do tempo.

Ao questionar o corpo como lugar de utopia (2015, p 11), Foucault dirige-se ao espaço. Se ele aprisiona e é regulado pelo poder, inventam-se heterotopias, uma vez que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isolam em relação ao espaço circundante” (2015, p26). Esta condição suposta nas heterotopias, permitiu um registro poético sobre a agonia de uma época. Choques, choros, risos e abolição temporária do tempo para um mergulho no espaço intensivo. Vale a pena explorar o site e as possibilidade de vidas ali presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Marcus & MORAN, Patricia. **Audiovisual ao vivo. Tendências e conceitos**. São

10.5281/ZENODO.15721444

Paulo: Intermeios, 2020.

CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music.” In: **Computer Music Journal.** December 2000

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Ano Zero – Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. 1ª reimpressão. Vol 3. SP: ed 34, 1999

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. SP: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013.

LYOTARD, Jean François. Domus e a megalópe(191/202). In: **O inumano.** *Considerações sobre o tempo*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

RAJEWKSY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intemedialidade.” In: Diniz, Thaïs Flores Nogueira (org.) *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. MG: UFMG, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2ª ed. SP: brasiliense, 1990.

MANOVICH, Lev. *The language of new media.* Cambridge, MIT Press, 2001.

MORAN, Patricia; PARANHOS, Tom. *Afetos on-line: memória, presença e trocas em eventos na pandemia*. Revista Novos Olhares. Vol. 11. N.2/ Jul-Dez, 2022

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

Site: https://iap.eca.usp.br/ (site desenvolvido em projeto de pesquisa financiado pelo CNPq, pela Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021. O projeto se intitula: Memórias do Futuro? Inovação Midiática Multimodal.

10.5281/ZENODO.15721444

PATRICIA MORAN

Professora Livre Docente pela ECA/USP com pós-doutorado pela Humboldt Universität Zu Berlin. Em 2020 redigiu com Marcus Bastos *Audiovisual ao vivo. Tendências e Conceitos*. Em lançou 2023 *Histórias e Técnicas de Cinemas* pela República do Livro. Pesquisa e escreve sobre performance audiovisual. Realiza o documentário Tempo Presente. lançou e coordenou a pesquisa no sitehttps://iap.eca.usp.br/

10.5281/ZENODO.15721444

ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: UMA LEITURA A PARTIR DA ESTÉTICA DE CINEMAS DO INTERIOR DE GOIÁS

BETWEEN THE VISIBLE AND THE INVISIBLE: A REVIEW FROM THE AESTHETICS OF MOVIE THEATERS IN INTERIOR OF GOIÁS

Vitória Alves dos Santos
Bacharela em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade Federal de Goiás, Brasil
Mestranda do Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, UFG, Brasil
Discente da Especialização em Ensino de Artes Visuais, UFG, Brasil
vitoria.alves@discente.ufg.br

Resumo

As transformações urbanas sofridas pelas cidades interioranas de Goiás – nas décadas de 1930 a 1960 – tiveram como pano de fundo influências de dois marcos históricos do estado, a saber: a construção da Estrada de Ferro Goyaz, em 1913, e, posteriormente, a mudança da capital de Goiás para Goiânia, em 1937. Ambos os marcos históricos fizeram emergir um anseio pelo progresso e modernização em diversas cidades interioranas de Goiás, o que pode ser observado nas tipologias arquitetônicas que foram pouco a pouco sendo alteradas do predominante estilo colonial para o *art déco*, que se caracterizava por ser a arquitetura oficial dos edifícios públicos em Goiânia, como uma tentativa de acompanhar o discurso de modernidade vivenciado pela nova capital do estado. Essa "roupagem moderna" adotada pelas cidades interioranas está intrinsecamente ligada com suas posições geográficas, relações econômicas e políticas entre-cidades. Com o objetivo de atestar as influências sofridas pelo discurso progressista, serão analisados dois exemplares de cinemas em estilo *art déco*, pertencentes às cidades de Morrinhos e Ipameri, a fim de destacar as transformações nas tipologias arquitetônicas e as semelhanças com a arquitetura da capital Goiânia. A metodologia utilizada baseia-se na pesquisa documental e bibliográfica, além do aprofundamento de referencial teórico, através de autores que discutem as relações de poder impregnadas no território e suas relações sociais. Algumas hipóteses levantadas destacam a influência direta que a construção de Goiânia exerceu em grande parte dos municípios do interior do estado, na adoção de uma "roupagem moderna" para receber certos serviços em busca do progresso.

Palavras-chave: Art Déco. Influência Moderna. Morrinhos. Ipameri.

Abstract

The urban transformations suffered by the interior cities of Goiás – in the decades from 1930 to 1960 – were influenced by two historical landmarks of the state, namely: the construction of the Goyaz Railway, in 1913, and, later, the change from the capital of Goiás to Goiânia, in 1937. Both historical landmarks gave rise to a desire for progress and modernization in several interior cities of Goiás, which can be observed in the architectural typologies that were little by little changed from the predominant colonial style to the art deco, which was characterized by being the official architecture of public buildings in Goiânia, as an attempt to follow the discourse of modernity experienced by the new state capital. This “modern outfit” adopted by interior cities is intrinsically linked to their geographic positions, economic and political relations between cities. With the aim of attesting to the influences suffered by progressive discourse, two examples of art deco style cinemas will be analyzed, belonging to the cities of Morrinhos and Ipameri, in order to highlight the transformations in architectural typologies and the similarities with the architecture of the capital Goiânia. The methodology used is based on documentary and bibliographical research, in addition to the deepening of theoretical references, through authors who discuss the power relations permeated in the territory and its social relations. Some hypotheses raised highlight the direct influence that the construction of Goiânia had on a large part of the municipalities in the interior of the state, in the adoption of a “modern outfit” to receive certain services in the search for progress.

Keywords: Art Deco. Modern Influence. Morrinhos. Ipameri.

INTRODUÇÃO

O modo como o espaço urbano e o território nos afeta em todos os sentidos e como geram rebatimentos na maneira como respondemos às situações do nosso cotidiano, os estranhamentos e posicionamentos a que nos referimos, remetemos ou discordamos, são apenas alguns elementos que muito dizem de quem somos e de onde viemos.

A partir disso, torna-se essencial discutir sobre como o espaço urbano (incluindo a cultura, o regionalismo, as segregações socioespaciais, fragmentações no território, muitas vezes causadas por políticas de privatização, gentrificação e favorecimento de empreendimentos) nos molda a partir de nosso senso crítico de mundo, seja este influenciado, ou não, por questões disseminadas pelo senso comum.

Os antigos centros urbanos são figuras representativas da própria cidade. Ali estão inseridos os elementos, tanto arquitetônicos quanto culturais, que remetem aos princípios fundadores de cada município. Em Goiânia, o discurso progressista gerou o apagamen-

10.5281/ZENODO.15721551

to de tudo o que lembrava a ruralidade e o passado goianos. Deu-se lugar à arquitetura art déco, como símbolo da modernidade. Uma "modernidade" adquirida, não gerada pela cultura local, mas sim, imposta pelo governo da época como representação de uma nova era, que sucumbia tudo o que já existia, em favor de interesses políticos.

No Brasil, o discurso progressista surge na Era Vargas, na década de 1930, em um cenário onde a produção de veículos e a indústria de massa começava a despontar. Coincidentemente, na mesma época, inúmeros projetos de renovações urbanas e construções de novas capitais começam a surgir, inclusive Goiânia, em 1937, que apesar de defender que seu conjunto arquitetônico *art déco* seja único, é apenas mais um em meio a tantos outros que passaram por essas "renovações".

"É preciso desaculturar para produzir cultura". A frase, com autoria de Oswald de Andrade, muito me faz refletir sobre o fato de sempre enxergarmos tudo com um olhar carregado de pré-conceitos. Conceitos preestabelecidos desde a nossa infância, seja por meio da criação que tivemos ou do meio onde vivemos, afinal o ser humano, em suas relações sociais, sempre buscou se encaixar na sociedade em que vive. A desaculturação citada por Oswald de Andrade é uma atitude ideal, quase utópica, como uma maneira de enxergar novos conceitos e culturas sem que haja a comparação com o que já estamos acostumados a viver e a sentir. O que de certo modo assemelha-se à nova "cultura moderna" imposta pela época a que me refiro.

As transformações urbanas sofridas pelas cidades interioranas de Goiás – nas décadas de 1930 a 1960 – tiveram como pano de fundo influências de dois marcos históricos do estado, a saber: a construção da Estrada de Ferro Goyaz, em 1913, e, posteriormente, a mudança da capital de Goiás para Goiânia, em 1937. Ambos os marcos históricos fizeram emergir um anseio pelo progresso e modernização em diversas cidades interioranas de Goiás, o que pode ser observado nas tipologias arquitetônicas que foram pouco a pouco sendo alteradas do predominante estilo colonial para o *art déco*, que se caracterizava por ser a arquitetura oficial dos edifícios públicos em Goiânia, como uma tentativa de acompanhar o discurso de modernidade vivenciado pela nova capital do estado. Essa "roupagem moderna" adotada pelas cidades interioranas está intrinsecamente ligada com suas posições geográficas, relações econômicas e políticas entre-cidades.

Com o objetivo de atestar as influências sofridas pelo discurso progressista, serão analisados dois exemplares de cinemas em estilo *art déco*, pertencentes às cidades de Morrinhos e Ipameri, a fim de destacar as transformações nas tipologias arquitetônicas e as semelhanças com a arquitetura da capital Goiânia.

10.5281/ZENODO.15721551

A metodologia utilizada baseia-se na pesquisa documental e bibliográfica, além do aprofundamento de referencial teórico, através de autores que discutem as relações de poder impregnadas no território e suas relações sociais. Algumas hipóteses levantadas destacam a influência direta que a construção de Goiânia exerceu em grande parte dos municípios do interior do estado, na adoção de uma "roupagem moderna" para receber certos serviços em busca do progresso.

INFLUÊNCIAS DO "PROGRESSO"

Todo povo carrega suas marcas e cicatrizes, muitas vezes mascaradas e escondidas em meio à história oficial, à narrativa oficial, que por muito tempo deixou de fora as pessoas comuns, a base de formação de toda uma comunidade. A história tem relações intrínsecas com a memória, a identidade e a formação de todo um grupo de população, ela depende de quem a conta e vem embutida no olhar desse narrador.

As narrativas da história geralmente são carregadas pela essência dos "vencedores", reis, rainhas, desbravadores, sempre mantendo uma linearidade no tempo e espaço, como se fossem ligadas em uma colcha de retalhos. Entretanto, sempre há o olhar do outro, a história das pessoas comuns, carregada, por vezes, de uma negação histórica. É desse olhar voltado para o micro, para as experiências cotidianas que podem, muitas vezes, surgir novas indagações e contribuir para investigações de todo o modo de vida de um povo.

A imagem da população é formada a partir de referenciais, abraçados pela comunidade, aprovados no coletivo preponderante da cidade. Nesse processo, em grande parte das vezes, as periferias, as áreas marginais, o popular, o banal, são deixados de lado e esquecidos no imaginário da própria população, como se não fizessem parte desse coletivo, elementos avulsos, onde as pessoas que ali vivem não se sentem pertencentes àquele meio e vice-versa. Essa percepção coletiva faz circular valores e identidades. Mas quais são os discursos e narrativas que fazem parte desse imaginário coletivo?

A Revolução de 1930 foi marcada por inúmeros acontecimentos políticos e econômicos, que influenciaram diretamente a vida dos brasileiros. A Marcha para o Oeste e a Era Vargas trouxeram consigo ideais progressistas de modernidade, o que refletiu na arquitetura e na sociedade como um todo, por meio das renovações urbanas, das mudanças e surgimentos de novas capitais, da negação do velho, do antigo, do ultrapassado.

Nesse contexto, a tipologia *art déco* foi utilizada pelo poder público como uma forma de oficializar e demarcar o discurso progressista adotado pela Era Vargas, através da arquitetura, que deveria refletir o novo modo de vida brasileiro, influenciado pela "modernida-

10.5281/ZENODO.15721551

de". A linguagem do *art déco* se populariza como um instrumento de representação da adesão ao progresso e à velocidade da era das máquinas (Maciel Filho; Graça, 2014).

Em Goiás, esse cenário foi reforçado com a implementação da Estrada de Ferro Goyaz, em 1913, que interligava Araguari ao sudeste goiano, e, posteriormente, pela influência política do interventor Pedro Ludovico Teixeira, em seu discurso de alteração da capital de Goiás para Goiânia, fato que se consolidou em 1937, gerando consequências no modo de vida goiano como um todo. A negação e ruptura com o passado colonial se fez presente não só na capital do estado, como também nas cidades interioranas que ansiavam por acompanhar o "progresso" e o estilo de vida da nova capital. Assim, em diversas cidades brasileiras foram empreendidas demolições e alterações de edificações e monumentos que remetiam a este passado histórico (Bessa *et al.*, 2020).

Nesse processo, no interior de Goiás, o estilo *art déco* influenciou a construção e a reconstrução de diversos edifícios públicos e comerciais, com alguns esforços de alterações na arquitetura residencial. O número expressivo de teatros, emissoras de rádios, escolas, correios, sedes do poder público municipal como exemplares do *art déco* se apresentava cada vez maior, entre as décadas de 1930 a 1960. "As cidades pequenas e médias tornam-se dependências, semicolônias da metrópole" (Lefebvre, 1999, p.17).

Dentre os principais fatores para que as cidades interioranas de Goiás adotassem a "roupagem moderna", destacava-se: suas posições geográficas, relações econômicas e de poder entre cidades do interior e com a capital. Os moradores dessas cidades interioranas se depararam com um sentimento de euforia e almejavam o novo modo de vida moderno. Entretanto, ainda possuíam a ruralidade em sua essência, assim como aponta Simmel (1973) em outro caso dispare: "com cada atravessar de rua, o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, faziam um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica" (p.11).

MORRINHOS: O CINE-TEATRO HOLLYWOOD

Localizada ao sul do estado de Goiás, a cidade de Morrinhos encontra-se a uma distância de 128 km de Goiânia, capital de Goiás, e a 336 km de Brasília, capital federal, contando com uma população estimada de 51.351 habitantes (IBGE, 2022). Entre 1920 e 1930, caracterizava-se por ser a terceira maior cidade do estado de Goiás, com 24.502 habitantes (Oliveira, 2019).

10.5281/ZENODO.15721551

Porém, mesmo com todo esse crescimento, a área rural concentrava a maioria da população e a área urbana era constituída por uma pequena malha de traçado ortogonal. A partir de 1937, com a mudança da capital do estado para Goiânia, a influência do *art déco* pôde ser mais nitidamente observada nas tipologias arquitetônicas dos comércios e residências.

Uma das edificações de maior notoriedade, na cidade de Morrinhos, é o antigo Cine-Teatro Hollywood (Figura 1), projetado na década de 1940 pelo engenheiro Jorge Félix de Souza, em estilo *art déco*, nos moldes da arquitetura que era disseminada em Goiânia na mesma época. Vale ressaltar que Jorge Félix também projetou o Teatro Goiânia e o Coreto da Praça Cívica, ambos na capital do estado, fato que confirma o anseio pela política morrinhense em busca da "modernidade".

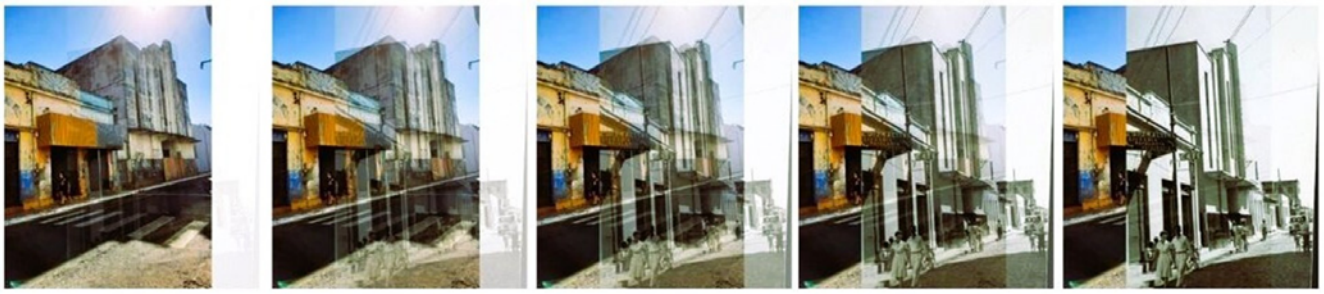


Figura 1 – Composição imagética do Cine-Teatro Hollywood entre o presente e o passado. Fonte: Fotografia da autora (2021), em sobreposição com fotografia extraída de Oliveira (2019).

A construção e inauguração do Cine Teatro Hollywood gerou grande agitação no município, como descrito pelo jornal Folha de Goiás, de Goiânia, em sua edição de 14 de janeiro de 1945, que trazia a seguinte matéria de Frauzino Sobrinho:

> Em Morrinhos será construído, ainda no ano recém-iniciado, o maior e mais luxuoso cinema do interior de Goiás. O novo edifício, que se levantará no principal logradouro público da cidade, será construído pela Empresa Viúva Senador Hermenegildo e terá a denominação de "Cine Teatro Hollywood". As plantas, de autoria do engenheiro Jorge Félix de Souza, profissional de renome nos meios da arquitetura nacional, preveem acomodação para mil assistentes, tendo sido projetadas também localidades para palco teatral, com proscênio, bastidores e camarins amplos, ficando à frente do edifício, que terá uma frontaria de mais de 20 metros, uma grande sala de espera de dois compartimentos para bar e charutaria. Também a aparelhagem sonora será inteiramente nova, com um bloco de dois aparelhos de projeção. A exemplo do que se vê no cinema da capital do Estado, haverá localidade na plateia, no balcão e em frisas. A construção do novo edifício principiará no próximo mês de fevereiro, a fim de que ainda em 1945 se possa verificar a inauguração da nova casa de diversão (Barbosa, 2017, p.190-191).

10.5281/ZENODO.15721551

Nota-se, com a manchete de 1945, o exercício empreendido em gerar grandes equipamentos urbanos que se equiparassem à capital, no desejo de também possuir a marca de “cidade do progresso”.

IPAMERI: O CINE ESTRELA

A cidade de Ipameri também se localiza ao sul do estado de Goiás, dista 200 km de Goiânia, capital de Goiás, e a 301 km de Brasília, capital federal, contando com uma população estimada de 25.548 habitantes (IBGE, 2022). Em 1913, com o início da construção da ferrovia Mogiana (Estrada de Ferro Goyaz), que conectaria Ipameri à capital do estado – Cidade de Goiás, na época – a cidade passou a ter um grande progresso, sendo a primeira do estado de Goiás a possuir energia elétrica, antes mesmo da construção de Goiânia.

Nessa mesma época, coincidentemente com a chegada da ferrovia, um mineiro já estabelecido em Ipameri inaugurou uma pequena geradora de energia elétrica, iniciando um processo que se ampliaria com três usinas, completando o binômio transporte e energia na cidade (CemDaher, 2019). A busca pelo progresso em Ipameri foi pioneira em diversos aspectos, e o estilo *art déco* já se fazia presente na cidade mesmo antes de sua disseminação na construção da nova capital.

Ipameri também presenciou a construção de um cinema em *art déco*, símbolo do progresso no município. Inaugurado em 1952, o Cine Estrela (Figura 2) possuía elementos característicos do estilo arquitetônico da capital Goiânia, e foi responsável por gerar grande efervescência cultural no município.



Figura 2 – Composição imagética do Cine Estrela entre o presente e o passado. Fonte: Fotografia da autora (2023), em sobreposição com fotografia extraída do “Blog de Ipameri” (Disponível em: <https://blogipameri.blogspot.com/2009/10/cine-estrela.html> Acesso em 28 ago. 2023).

Para Carsalade (2010), a valorização excessiva de uma temporalidade, de um certo estilo arquitetônico, gera momentos e situações históricas ditas “privilegiadas”, onde associa-se o ápice de uma excelência estilística, em detrimento de outros períodos,

10.5281/ZENODO.15721551

desprendidos de valor, gerando uma falsa impressão de que outros momentos históricos devam ser negados e excluídos.

> Caberia, nesse caso, indagar, com ironia, se cabe, finalmente, distinguir as imagens "reais" das "criadas". Se tudo o que se vê e se experimenta é, por sua vez, recriado enquanto sensação, revivido enquanto memória articuladora de lembrança e decodificado em seus significados, a atribuição de sentido às imagens poderá depender do ponto de vista ou do lugar de quem vê e de como sente aquilo que se apresenta. (Pesavento, 2002, p.17).

Estabelece-se um modo de vida imposto pela elite hegemônica, a minoria que age sobre a maioria, aos grupos e populações que não estavam habituados com aquele estilo de vida, herdado dos países europeus e que passa a se consolidar como símbolo do nacional, em um governo que imprime sua identidade progressista sobre a identidade rural popular.

O discurso elaborado carrega um mito de que aquela identidade rural – símbolo do atraso – seja sinal de "vergonha" para o Estado e, com isso, modifica a ideia que as pessoas têm sobre seus modos de vida, o que gera conflitos, mas, ainda assim, anseios pela modernidade. Inibem-se os modos de vida rurais, em detrimento do urbano.

Fato concretizado pelo discurso político já mencionado, da Era Vargas, e confirmado por Pedro Ludovico Teixeira onde, destruía-se o velho para se construir o novo, numa espécie de autoritarismo de um único estilo arquitetônico, que deveria ser aceito em prol de um bem comum à sociedade: o "progresso" e todos os benefícios políticos que vinham embutidos na tipologia arquitetônica do *art déco*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos de 1940 a 1960 presenciaram uma grande corrida pela modernidade em todo o interior do estado de Goiás, fruto do discurso político da Era Vargas, da influência industrial e do incentivo automobilístico.

É possível notar que em ambos os casos, Morrinhos e Ipameri, houveram situações de incentivo ao progresso em diferentes escalas, ainda que paralelas. Enquanto o primeiro município só começou a modificar a arquitetura predominantemente colonial para o art déco quando da mudança da capital, em 1937; o segundo já usufruía do progresso advindo do eixo São Paulo – Minas – Goiás, devido à implementação da estrada de ferro.

Ambas as cidades possuem um histórico de formação semelhante, no que concerne às transformações e dinâmicas urbanas em busca do "moderno" e atestam a influência di-

10.5281/ZENODO.15721551

reta dos dois marcos históricos mencionados na identidade e imaginário popular urbano municipal, assim como ocorrera em tantos outros municípios do interior de Goiás.

As fotografias apresentadas, com composições de autoria própria, registram o quanto os ideais e conceitos de mundo se alteram, se esvaem, desvanecem. O autoritarismo estilístico, outrora adotado como “modismo” pela população – muito devido à efervescência cultural, à era das máquinas, do automóvel, da rádio, da televisão... – agora se encontra esquecida no tempo.

Os dois cinemas passaram por processos de desgaste do tempo, de esquecimento, de desabamento de suas estruturas. Fato a se pensar: o que (deve) fica(r)? O que (deve) se esvai(r)? Talvez não tenhamos – e nunca teremos – tais respostas. Meu papel aqui é instigar a reflexão. Quais outros estilos (~~modismos~~) arquitetônicos ainda serão implementados e servirão como objeto de desejo à população?

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Angélica Fernandes; CARSALADE, Flávio de Lemos. Art Déco como símbolo de modernidade. **PIXO, Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, n.4, vol.2. Pelotas, 2018. p.50-63.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o Desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, José Afonso. **Triângulo da História**: subsídios para a história de Morrinhos. Goiânia: Kelps, 2017.

BARBOSA, José Afonso; MELO, Wander Oliveira. **A história de Vila Bela através da fotografia**. 3. ed. Goiânia: Kelps, 2016.

BESSA, Suzete Almeida de; FONSECA, Thalita Pereira da; ANDRADE, Ana Júlia Vieira; PINTO, José William Azevêdo; SANTOS, Vitória Alves dos. A Cidade de Goiás entre o passado necessário e o anseio de modernização. In: **Congresso de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura: CONEPEC**. Cidade de Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2020.

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo Demográfico 2022**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go> Acesso em 28 ago. 2023.

CARSALADE, Flávio L. Área central: um olhar a partir do patrimônio cultural, **Locus: revista**

10.5281/ZENODO.15721551

de história, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p.79-92, 2010.

CARSALADE, Flávio L. Dualidades patrimoniais, **Oculum ensaios**, Campinas, 14(2), 203-216, Maio-Agosto 2017, Dossiê.

CEMDAHER. **Ipameri e o século 20**. Disponível em: <https://cemdaher.com.br/historia/ipameri-e-o-seculo-20> Acesso em 28 ago. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p. 131-145.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**; tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**; tradução Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2 ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP; Aracaju, SE: Editora UFS, 2007.

MACIEL FILHO, Carlos Cesar Menezes; GRAÇA, Rogério Freire. A estética art déco e a arquitetura estatal da era Vargas em Aracaju. **Caderno de Graduação – Ciências Humanas e Sociais**, n.2, vol.2. Sergipe: UNIT, 2014. p.99-123.

OLIVEIRA, Hamilton Afonso de. **A história contada através da paisagem urbana**. Morrinhos: Universidade Estadual de Goiás, 2019. Disponível em: Acesso em 28 ago. 2023.

OLIVEIRA, Hamilton Afonso de. **Uma breve história da cidade de Morrinhos-GO**: de sua origem ao seu esplendor. Morrinhos: Universidade Estadual de Goiás, 2019. Disponível em: Acesso em 28 ago. 2023.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 53-96.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M.; NÓBREGA, Claudia C. L. **Projeto e Patrimônio**: Reflexões e Aplicações. Rio de Janeiro: Rio Book's: 1ª edição, 2016.

SANTOS, Rosangela Silva Barros dos; OLIVEIRA, Hamilton Afonso de. Análise da História de Morrinhos por Meio de Fontes Visuais. Pirenópolis: **III Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG**, 2016.

10.5281/ZENODO.15721551

SILVA, Luciana Helena Alves da; SANTOS, Vitória Alves dos. Espaço vivido da centralidade da Rua Barão do Rio Branco em Morrinhos,GO. In: LIMA, F. F. **Anais do seminário nacional pensando o projeto pensando a cidade. Interfaces urbanas. Emergências, rupturas, limiares contemporâneos** [ebook] / Fábio Ferreira de Lima (Org.). Goiânia: Faculdade de Artes Visuais (FAV) / UFG, 2023. p.40-53.

SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Desenho de uma vida: crônica sobre Jorge Félix de Souza. Goiânia: **Revista UFG**, ano XIII nº 11, 2011.

SILVA, Paula Cristina Vieira da; MEIRA, Júlio César. Dinâmica das Transformações Urbanas em Morrinhos (GO) a Partir do Caso da Rua Barão do Rio Branco (1920-1980). Morrinhos: **I Simpósio Interdisciplinar em Ambiente e Sociedade**, UEG, 2017.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental; tradução Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p.10-24

VARGAS, Heliana Comin. Centros Urbanos: Por quê intervir?. São Paulo: **Seminário Internacional de Reabilitação de Edifícios em Áreas Centrais**, EPUSP, 2006.

VITÓRIA ALVES DOS SANTOS

Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Goiás. Destaca-se o interesse por patrimônio, cultura, identidade e memória, transformações urbanas, dinâmicas socioespaciais, teoria e história da arquitetura e arquitetura moderna. Atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade, pela FAV/UFG. Também é aluna da Especialização em Ensino de Artes Visuais: Abordagens Metodológicas e Processos de Criação, pela FAV/UFG.

10.5281/ZENODO.15721551

FISIOGNOMIA URBANA NO CINEMA: BELÉM-PA NOS CURTAS-METRAGENS O BRINQUEDO PERDIDO E *VILA DA BARCA*

URBAN PHYSIOGNOMY ON CINEMA: BELÉM-PA IN THE SHORTFILMS O BRINQUEDO PERDIDO E *VILA DA BARCA*

Ival de Andrade Picanço Neto
UFPA, Brasil
Ival.neto@ifch.ufpa.br

Dóris Karoline Rocha da Costa
UFPA, Brasil
doriskrocha@gmail.com

Francisco Pereira Smith Junior
UFPA, Brasil
fsmith@ufpa.br

Resumo
Este artigo tem como objetivo realizar uma análise fílmica, contextual e comparativa de dois filmes curta-metragem: *Brinquedo Perdido* (1962) de Pedro Veriano e *Vila da Barca* (1964) de Renato Tapajós, observando os múltiplos modos de representação da cidade de Belém/Pará, a qual serve como cenário e pano de fundo nestes filmes, compreendendo assim, as facetas de sua fisiognomia (Bolle, 2022). Verifica-se as disparidades e as diferentes faces da cidade, como pode ser apresentada de modos diferentes dependendo de onde nela se vive, da classe social ou da intenção que se tem ao representá-la. Utilizamos como metodologia a análise comparada (Carvalhal, 2006) adaptando-a para o cotejamento dos filmes, além de uma contextualização histórica cultural (Burke, 2021) e a cultura visual (Santiago Junior, 2016). Entendemos, a partir desta análise, que só é possível compreender o espaço urbano, neste caso a cidade de Belém na década de 1960, como a justaposição de experiências distintas e fragmentadas, o que fica evidente nos curtas metragens selecionados.

Palavras-chave: Cinema Paraense; fisiognomia Urbana; Belém; Anos 1960.

Abstract
This article aims to achieve a filmic, contextual and comparative analysis of two short films: *O Brinquedo Perdido* (1962) by Pedro Veriano and *Vila da Barca* (1964) by Renato Tapajós, observing the multiple ways of representing the city of Belém/Pará,

which serves as a setting and background in these films, thus understanding the facets of its physiognomy (Bolle, 2022). The disparities and different faces of the city are verified, as it can be presented in different ways depending on where one lives in it, one's social class or the intention one has when representing it. Therefore, it is only possible to understand the urban space, in this case the city of Belém in the 1960s, as the juxtaposition of distinct and fragmented experiences, which is evident in the short films selected here for this analysis. We use as methodology the comparative analysis (Carvalhal, 2006), adapting it to compare films, in addition to cultural historic contextualization (Burke, 2021) and visual culture (Santiago Junior, 2016).

Keywords: Cinema of Pará; Urban physiognomy; Belém; 1960s.

INTRODUÇÃO

O cinema nacional é marginalizado em relação ao hegemônico de Hollywood, situação agravada para o cinema paraense, que permanece amplamente desconhecido. Resgatar essa filmografia invisível é fundamental, não apenas como documentos históricos, mas também para recuperar nosso imaginário, frequentemente distorcido por realidades alheias. Esse resgate tem sido promovido por entusiastas e pesquisadores, como as iniciativas da Cinemateca Paraense.

A década de 1960 é uma das mais privilegiadas na História do Cinema paraense, destacando-se pelo número e importância das produções. Esse período também é relevante para estudar a relação entre cinema e cidade em Belém, marcado pelo crescimento populacional e econômico após o declínio do ciclo da borracha.

O crescimento cultural, econômico e populacional em Belém na década de 1960 gerou uma narrativa política que apresenta a cidade como moderna, unindo o antigo e o novo. Essa visão é alimentada por produções cinematográficas e fotográficas, como *Belém 350 anos* (1966) de Líbero Luxardo, que retrata a cidade como bela e jovem. Em contrapartida, obras de Dalcídio Jurandir e o documentário *Vila da Barca* (1964) de Renato Tapajós expõem a vulnerabilidade das populações periféricas, como a comunidade da Vila da Barca. Nesse contexto, o curta *O Brinquedo Perdido* (1962) de Pedro Veriano oferece uma perspectiva alternativa sobre a cidade.[1]

Nossa metodologia parte da análise histórica cultural (Burke, 2021), e análise fílmica/crítica comparada, a qual adaptamos da análise literária de Tania Franco Carvalhal (2006). Ainda baseamos nossa metodologia de análise na cultura visual, em Francis-

1 Todos os filmes aqui analisados estão disponíveis digitalmente no acervo digital da Cinemateca Paraense e no seu canal no Youtube, iniciativa do pesquisador do cinema paraense Ramiro Quaresma.

10.5281/ZENODO.15721590

co das C. F. Santiago Júnior (2016), que considera o cinema, também da década de 1960, uma construção de memória pública. Para tal, nosso percurso será o de primeiro fazer um panorama do contexto cultural e econômico da cidade de Belém e seus antecedentes e a análise fílmica/crítica e comparativa dos curtas-metragens.

UM PANORAMA DE BELÉM 1960: A CIDADE, A ECONOMIA E A CULTURA

Apesar de seu passado como ponto estratégico para a Coroa portuguesa ou de "grandeza" econômica no Ciclo da borracha, o estado do Pará, e por consequência, a cidade de Belém é comumente descrita como insular devido a sua condição de isolamento, tanto do ponto de vista geográfico quanto cultural (Nunes, 1957; 1950).

A análise de Benedito Nunes em A cultura no Pará: inventário e planejamento (1957) objetiva fazer o balanço das reservas atuais, disponíveis em matéria de arte e literatura na Amazônia, seguido de um programa mínimo que lhes ofereça os meios de subsistência. A partir disso Benedito Nunes, faz uma abordagem de cunho marxista sobre a relação entre cultura e os meios de produção, em que a economia e a cultura estão vinculadas – o clássico vínculo entre estrutura e superestrutura. Todavia não devemos recair no erro de crer que a ligação entre economia e cultura resultaria em um determinismo econômico e, por consequência, cultural; esta abordagem de Nunes se limita, a princípio, a fazer uma descrição, um inventário, da situação cultural na região. Do mesmo modo, não devemos assumir que isso significa a inexistência da cultura popular, visto que o objeto de estudo no ensaio de Nunes não é este, mas sim um circuito cultural ou mercado cultural, o que em si é uma outra coisa de natureza diversa.

O seu argumento central é que, se a região amazônica, devido ao seu grande número de riquezas e variedade de produtos, permanece economicamente na fase extrativista ela culturalmente não poderia estar em uma situação muito diferente[2]. Com o clima cultural morno, por consequência, temos o trabalho intelectual pouco valorizado, literatos e artistas agindo isoladamente, dispersos[3]. O mesmo pode ser dito sobre os realizadores e cineclubistas atuando independentemente em pequenos grupos na época, como colônias intelectuais irrompendo aqui e acolá, fadados ao fracasso, tal situação

2 Tal tese do vinculamento da vida cultural com a situação cultural e econômica e a dificuldade de vencer tal barreira lembra a tese do Subdesenvolvimento de Paulo Emílio Sales Gomes, claro que esta tese foi criada para pensar a dificuldade na produção nacional de cinema, cenário o qual a região norte está ainda mais sujeita aos efeitos de tal condição.

3 Benedito Nunes enumera alguns dos grupos engajados no desenvolvimento de um sistema cultural na Amazônia, que apesar de isolados estão empenhados em um mesmo esforço, são eles: Em Belém, Sociedade Artística Internacional (SAI), cineclube Os Espectadores, Norte Teatro Escola do Pará. Em Manaus o Clube da Madrugada, com o jornal Nossos Dias. (Nunes, 2012, p. 129)

10.5281/ZENODO.15721590

é multifacetada e não poderia ser facilmente resumida. Nunes ressalta o atraso no âmbito cultural em que a região se encontrava, cita o exemplo do modernismo e a semana de 22, ventos estes que só chegariam aqui para agitar a vida intelectual local em 1946 ou 1947 (Nunes, 2012, p. 128).

Certamente refere-se ao que houve com o próprio grupo do qual fez parte, o qual apesar da duradoura amizade entre os membros, se desfez após apenas 3 anos (Coelho, 2003, p. 15)[4]. O pesquisador usa a metáfora da ilha para descrever e refletir sobre tal situação de isolamento que a região se encontrava. Tal metáfora para o insulamento foi também o que lhe ofereceu uma linha de fuga, em tom ainda esperançoso, ele reflete que este conjunto isolado de ilhas ainda pode formar um arquipélago, uma constelação e uma rede, como os rios da região amazônica, interligar, conectar e distribuir a cultura produzida na região, que ele chama de uma "União amazônica".

Alguns anos mais tarde, no ensaio *Panorama cultural Inventário e planejamento*, o então cineclube *Os espectadores* – que no ensaio de 1957 ele menciona com animação – já se encontra defunto, muito por conta do incêndio que consumiu a cinemateca brasileira[5], com a qual o cineclube teve uma parceria e que recebia tanto filmes clássicos como experimentais cedidos pela mesma para a exibição na cidade de Belém, sendo portanto um golpe fatal para a continuidade dessa iniciativa, que chegou a congregar 250 sócios e que exibiu filmes consistentemente por cerca de dois anos.

Fica claro que os cineclubes nesse período desempenharam o papel de popularizar o cinema, foi o caso do Cine Clube Os Espectadores que buscou aproximar do público local o que havia de bom e de ruim no cinema, por meio de crônicas veiculadas na revista *Norte* e em outros periódicos como a folha do norte e a província do Pará de modo que este influxo trazido pelo cinema funcionasse como um sopro de vida que renovaria a cena artística e intelectual local, o que fica mais evidente pelo caráter educativo de suas ações (Bezerra, ano, 135 - 136).

A década de 60, por outro lado é palco de um crescimento econômico e populacional na cidade de Belém, que significou uma recuperação da população após o declínio do período da borracha, como indica Antônio Rocha Penteado, Belém contava com

4 Apesar de falar com certo distanciamento e aparente desapego, ele estava intimamente envolvido nessas tentativas de "modernização literária" em Belém, junto de nomes como Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão e Max Martins que integraram a academia ou associação dos Novos em Belém, a chamada geração dos novos.

5 Pelo recorte temporal no qual se inserem os dois ensaios, é provável que ele se refira ao primeiro incêndio na Cinemateca Brasileira, ocorrido em 29 de janeiro de 1957. Houve outros quatro em 1969, em 1982, em 2016 e em 2021

10.5281/ZENODO.15721590

359.988 habitantes no ano de 1960, quase o dobro da população de capitais como Manaus e São Luís no mesmo ano (1968, p. 193)

Tal crescimento populacional coincide com a "modernização" seletiva da infraestrutura da cidade, que compreende o processo de verticalização, asfaltamento das vias e ampliação da iluminação elétrica que por sua vez acentuaram ainda mais as disparidades entre centro e periferias (Moraes, 2020). Tal mudança na fisionomia urbana da cidade e suas consequências sociais refletiram - de uma forma crítica ou não - na produção fílmica da época, que foi uma das décadas mais prolificas no campo do cinema local – mas sem perder a característica insular, muitas produções isoladas entre si.

O BRINQUEDO PERDIDO E VILA DA BARCA

O Brinquedo perdido (1962) é um curta-metragem ficcional, mudo, de pouco mais de 8 min gravado em P&b, com filme de 16mm, realizado pelo paraense Pedro Veriano[6]. De forma comparável, o documentário *Vila da barca* (1964) também é em P&b, com filme de 16mm e cerca de 10 minutos de duração, realizado pelo também paraense Renato Tapajós[7]. Há vários pontos de convergência entre os dois curtas-metragens, aqui evidenciaremos o que os conecta em relação a representação da cidade de Belém, em especial, como dito, na década de 1960, em que a cidade passava por um novo processo de urbanização desigual.

O brinquedo perdido de Pedro Veriano se insere em um período de experimentações que compreende uma filmografia de mais de uma década de produções de curtas-metragens, Entre estes, os mais pretensiosos foram: A visita (1951), O desastre (1952), Deus de ouro (1953), Um Professor em apuros (1953), O vendedor de Pirulitos (1961), Brinquedo perdido (1962), Curió (1964) (Veriano, 2006, p. 52). Já no caso de Renato Tapajós, *Vila da barca* é seu primeiro filme e o único no qual ocupou a posição de cinegra-

6 Pedro Veriano é médico, jornalista, crítico e pesquisador de cinema com 3 livros publicados sobre o assunto ("A Crítica de Cinema em Belém", "Cinema no Tucupi" e "Fazendo Fitas"). Colunista de cinema em "A Provincia do Pará" de 1963 a 2001. Responsável pela coluna de cinema de "A Voz de Nazaré". Autor de curtas entre 1951-1974 e vídeos de 2001 em diante. Dirigiu um cineclube (APCC) entre 1967-1986. Presidiu a Associação de Críticos do Pará por largo período. Exibiu filmes na garagem de sua casa que chamava de Cine Bandeirante de 1950 a 1984.

7 Renato Tapajós, nascido em Belém do Pará em 1943, mudou-se para São Paulo, onde é radicado, no início dos anos 1960 para estudar engenharia. Acabou por cursar Ciências sociais e, nesse mesmo período, começou a trabalhar com cinema. Tapajós é cineasta, escritor, jornalista e roteirista, conhecido amplamente por sua atuação profícua no gênero documental, sobretudo pela cobertura das greves do ABC Paulista (1978 - 1980) ocasião a qual Tapajós foi contratado pelo *Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema*, para realizar a cobertura das greves cujas filmagens resultaram no documentário *Linha de montagem* (1982). Na literatura Tapajós é conhecido por seu romance *Em câmara lenta* (1977) o qual foi inspirado nas suas experiências durante os anos em que lutou contra a repressão da Ditadura Militar no Brasil (1964 - 1985).

10.5281/ZENODO.15721590

fista, possibilitou que Tapajós iniciasse uma carreira profícua de documentarista, sendo reconhecido pela cobertura das greves do ABC nos anos 1978-1980, a nível nacional.

O curta-metragem ficcional *O brinquedo perdido* (1962) nos mostra um amplo panorama da cidade. Tal fato é ainda mais impressionante por se tratar de um curta-metragem ficcional, ou seja, sem o compromisso em apresentar a realidade, como seria o caso do documentário. Entretanto, o filme não só apresenta como representa uma experiência de vida na cidade: a do menino vendedor de tapioca. Tal força representativa deve-se aos traços nitidamente *neorrealistas*[8] do curta-metragem, ou seja, o curta usa das ruas da cidade como cenário e das pessoas que por lá transitam como figurantes.

O curta inicia, após os créditos, com uma imagem, claramente desenhada a mão, onde figuram o nome do filme "O brinquedo perdido" em elementos que remetem ao filme e à infância: pneu de borracha, brinquedo inicial da criança no filme e a rua com um bonde ao final, remetendo às ruas da cidade. Por fim, o nome do diretor, Pedro Veriano, e de membros do elenco, como Assis Miranda. A câmera abre abruptamente com um amplo panorama da cidade de Belém vista do alto – provavelmente do topo do edifício Manuel Pinto. Vê-se uma grande quantidade de edifícios na parte central da cidade, fruto da tendência à verticalização – que inicia duas décadas antes, nos anos 1940. Em contrapartida, quando a câmara se volta em direção às áreas periféricas, nota-se a total ausência de verticalização e a grande presença da vegetação, discrepância a qual Veriano pretende demostrar em seu filme (Moraes, 2020, p. 53).

A partir de então, vemos se desenrolar a narrativa sobre esse menino que vende tapioca[9] pelas ruas de Belém. Ele está descalço, de bermuda e camisa com visíveis rasgos, levando uma bandeja coberta por um pano no ombro, sustentando-a com uma das mãos enquanto brinca com um brinquedo improvisado com a outra – brinquedo que consiste em uma haste de metal com a ponta dobrada em forma de U usada para empurrar um pequeno pneu de borracha. Ele percorre a avenida e encontra, ao lado de uma lata de lixo, um brinquedo, um caminhãozinho de brinquedo pelo qual ele prontamente abandona seu brinquedo improvisado. A câmera segue acompanhando o menino, que, agora, puxa o caminhãozinho de brinquedo, amarrado por um fio, pela praça da república. Ao seu redor, vê-se a vida cotidiana da cidade se desenrolar: pessoas passeando pela praça, crianças brincando na grama etc. Em determinado mo-

8 Mais precisamente o neorrealismo Italiano foi um movimento que tinha como objetivo a representação objetiva da realidade social e surgiu como contraponto à estética fascista no pós-segunda guerra e com o compromisso de representar as classes operarias e as injustiças sofridas por estes.

9 Tapioca é um prato típico da região norte e nordeste feito da farinha extraída mandioca, na cidade de Belém essa iguaria é comumente vendida por vendedores ambulantes – como o menino no filme – chamados de tapioqueiros, que percorrem as ruas da cidade.

10.5281/ZENODO.15721590

mento vende alguma tapioca e segue percorrendo a cidade, chegando logo à beira do rio onde barcos estão atracados em trapiches de madeira. Ele percorre os trapiches e embarcações em busca de possíveis compradores, as crianças e pessoas que ali estão mostram interesse em seu brinquedo. Nas cenas que seguem, o menino almoça na beira do rio junto com outras pessoas, fragmentos da vida urbana e do cotidiano.

O menino passa a fazer o que parece ser o caminho de volta à Praça da República. Lá é chamado por uma mulher que está com uma criança que chora, ambos visivelmente bem-vestidos, com acessórios e roupa engomada, a mulher pega o caminhãozinho de brinquedo e dá à criança que chora, indicando que este havia perdido o brinquedo e que era o seu dono. O menino bem-vestido, passa a brincar alegremente.

O menino vendedor de tapioca, agora visivelmente triste, volta a caminhar. Até que lembra de seu brinquedo improvisado, o qual havia abandonado na calçada. Corre para onde havia deixado o pneu e a haste de metal, mas não os encontra. Ao seu lado, na rua Assis de Vasconcelos, passa o caminhão recolhendo o lixo das calçadas, indicando o fim de seu brinquedo improvisado. Abre-se a tela final indicando o fim do filme.

Vila da barca, por outro lado, não pretende narrar uma ficção, apresenta-se, portanto, como formato documental. Os vídeos foram feitos por Tapajós, sem experiência na prática como cinegrafista, e seu amigo fotógrafo. O conteúdo imagético do curta segue um fluxo narrativo não linear, as cenas sucedem-se como flashes, sempre em relação ao conteúdo do áudio, ilustrando a narração. Por exemplo, quando um dos narradores menciona a esposa, aparece uma mulher fazendo tarefas domésticas, ou quando se refere às crianças doentes por brincar na água suja, aparecem crianças brincando nas águas do rio. Percebemos, em diversos momentos a preocupação em mostrar a fisionomia das pessoas, que, entretanto, não têm seus nomes apresentados ao público.

O compilado de imagens mostra alguns moradores, principalmente crianças e mulheres, bem como a estrutura da comunidade: as casas vistas do rio e o cenário que se apresenta ao percorrer as pontes de madeira dentro do bairro. Além disso, é possível perceber o vínculo das pessoas e das construções com o rio, que ao mesmo tempo é lazer para as crianças e fonte do alimento complementar das famílias. A frase que abre o documentário também nos indica a relação com o rio: “vim pra cá, pelo menos junto do rio eu fico”, pela voz do narrador-morador da Vila da barca. Ainda, também, pelas imagens bucólicas das crianças nadando e extraindo camarão da lama, em contraste com a narração objetiva sobre a saúde da população que vive ali.

10.5281/ZENODO.15721590

Uma das características mais peculiares do documentário são os dois narradores, que têm suas vozes intercaladas na montagem. Identificamos a diferença pelo modo de falar e pelas informações que a narração nos traz. O narrador que inicia o documentário, representa a fala de um morador, como se estivesse num diálogo com alguém e conta como é a vida na Vila da barca, as mazelas que a população está submetida, de forma subjetiva e coloquial. O segundo narrador - na voz de Sérgio Mamberti - tem um tom sociológico e usa de uma linguagem formal para apresentar dados estatísticos sobre a comunidade, de forma objetiva e distanciada. O ponto de início do curta é o take de um morador entrando em casa com uma criança pequena, de cerca de dois anos. Tanto o homem quanto a criança, aparentam ter a pele parda e cabelos escuros ondulados, entretanto, como o filme é em P&B, não podemos afirmar com precisão. Logo no início ouvimos a frase: “A patroa trabalha na castanha, quando tem safra, mas ela abortou e não pode mais esse ano. Nem pagaram nada os homi... direito tinha. E aí pergunto, pobre tem direito algum?” (sic). No decorrer no filme, o relato do narrador junto com uma bucólica música de fundo, sensibiliza o espectador para uma realidade nua e crua de abandono total do Estado.

Em contraste, uma voz empostada de um narrador objetivo, focado em informar a situação de calamidade da comunidade em um formato jornalístico. Ele começa, sem nenhum acompanhamento musical: “Vila da barca é um bairro da cidade de Belém do Pará, existindo há mais de 30 anos desde a época de decadência do Ciclo da borracha. Permanece até hoje praticamente sem se modificar”. Essa fala tem relação direta ao final do curta, em que o segundo narrador diz: “Marginalizada, Vila da barca tende a permanecer nesse estado até que seja encontrada a necessária solução”. Logo em seguida entra o narrador/morador e relata que há planos de derrubarem a Vila da barca, removendo a população para construção de um porto para a Marinha. A sequência nos leva a entender que a necessária solução encontrada pelo governo foi a completa remoção das pessoas que ali vivem, enfatizando ainda mais o descaso e desumanização à qual estão sujeitas essas pessoas.

A CIDADE E O CINEMA: COMPARANDO OS CURTAS-METRAGENS

Esta análise, partindo da compreensão do que é a cidade, entende que justapor estes dois filmes nos permite compor uma fisionomia parcial da cidade – visto que é mais complexa do que este recorte. Para Willi Bolle, a fisiognomia benjaminiana se caracteriza como “a arte de escrever a história com imagens” (2022, 48), “uma espécie de ‘especulação’ das imagens no sentido etimológico: um exame minucioso das imagens prenhes de história” (2022, p.51). Identificando os “traços” que compõe a cidade, justapondo-os, pois o verdadeiro rosto de uma cidade se expressaria como montagem

10.5281/ZENODO.15721590

surrealista (Benjamin, 2020). Transpor o método benjaminiano da fisiognomia para um estudo do cinema significa transpor um método empregado originalmente com a literatura e suas imagens para uma reflexão sobre o cinema, para tal torna-se necessário transpor outro método da literatura, o comparativismo[10], para contrapor e comparar estes filmes.

Ambos os realizadores tinham uma intenção bem definida de explicitar os contrastes sociais inerentes a cidade e ao processo de urbanização dela, visibilizando as contradições que ficam de fora das narrativas oficiais – por exemplo, nos cinejornais encomendados pelo governo[11] a cidade de Belém é representada como uma cidade onde a arquitetura colonial convive em harmonia com os edifícios, como uma cidade moderna, cheia de arranha-céus, automóveis e avenidas. Como uma cidade jovem onde os rapazes e as moças frequentam os clubes da alta sociedade e gerem novos empreendimentos e indústrias.

Do ponto de vista de uma análise da fisiognomia urbana no cinema, esses filmes apesar de representarem partes diferentes da cidade de Belém e de pertencerem a gêneros diferentes de curta metragem (um ficcional e o outro documental), tem o mesmo interesse de representar a cidade de modo crítico. Os filmes, ao contrário de se contradizerem[12], se complementam e reforçam que essas contradições urbanizatórias estendem-se para além da Vila da barca.

A ideia inicial de Tapajós era explicitar as desigualdades inerentes a urbanização, justapondo, em um documentário, imagens do centro da cidade com imagens da Vila da barca. Entretanto, as imagens captadas do centro, não puderam ser utilizadas e, em conjunção com um depoimento marcante de um morador, a ideia inicial se modificou, dando origem ao que conhecemos hoje enquanto o documentário Vila da barca:

> O projeto consistia na feitura de um curta-metragem focado nos contrastes verificados nas condições de vida e de habitação da parcela da população residente naquela "favela" – como se referiam, à época, às áreas periféricas, também chamada de "baixadas" – comparada àquelas encontradas nos bairros centrais, de urbanização recente, para daí extrair algumas "evidentes ilações sociais" (TAPAJÓS, 2002, p. 87) (Moraes, 2020, p. 47).

10 "a literatura comparada é uma forma específicade interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística" (CARVALHAL, 2006, p. 74.

11 Esse é exatamente o caso do cinejornal/documentário *Belém 350 anos* (1966) do cineasta Libero Luxardo

12 Diferente do caso de uma análise comparativa entre o documentário Vila da Barca (1964) e *Belém 350 anos* (1966), em que um contradiz diretamente o outro (Picanço Neto; Costa, 2023).

10.5281/ZENODO.15721590

O documentário passa a gravitar em torno da voz do narrador/morador, que diferente da narração informativa em tom sociológico, a narração do morador surge de forma alegórica e sutilmente cifrada - tendo passado por um processo de montagem para a construção de uma narrativa - de modo que este relato de uma vida privada se torna representativo de um destino coletivo (Lohn, 2000, p. 243). Essa ruptura com o tom sociológico e a escolha pouco usual para a época de construir o documentário em torno do relato do morador se explica pelo fato de que a qualidade da gravação feita com este ter causado uma forte impressão na equipe, fazendo-os modificar a ideia do roteiro original (Moraes, 2020).

Um olhar filosófico para o documentário de Tapajós e o curta-metragem de Veriano, nos permite resgatar alguns conceitos benjaminianos, tornando possível vislumbrar a história de Belém do ponto de vista dos vencidos. O modo como o documentário *Vila da Barca* está construído, funciona de tal modo que consegue transmitir um fragmento da vida na cidade, uma vez que apresenta como eixo central a narrativa de um morador acompanhada das imagens da comunidade, por isso, a dureza da experiência dos marginalizados na “metrópole da Amazônia” e a descrença no poder público, que fica patente quando ele indaga “pobre tem direito algum?”. Pergunta que ao final do documentário é respondida “pobre já não tem direito nenhum”. Já o curta de Veriano, com o personagem do menino vendedor, que segue quase invisível pelas ruas, pode ser visto sob a categoria benjaminiana do *flaneur (Benjamin, 2020),* o transeunte invisível que percorre a cidade ociosamente, uma figura dissidente que não havia sito capturada completamente pela lógica capitalista e em vias de extinção. Podemos ver tal dissidência na figura do menino vendedor de tapioca quando este, ao percorrer as ruas da cidade, aproveita para brincar, seu trabalho como vendedor figura na narrativa de modo secundário, ele passa a caminhar para brincar com o caminhão, sendo a venda de seu produto uma consequência de sua brincadeira.

Já o curta-metragem de Veriano indica, em sua dramatização, um interesse em mostrar as disparidades sociais na cidade – em um gesto claramente neorrealista. Enquanto pessoas passeiam na praça e as crianças brincam, o protagonista tenta brincar enquanto trabalha vendendo tapioca e percorrendo sozinho as ruas da cidade. Ao mesmo tempo, pelo seu traço realista – que é algo que o cinema brasileiro assume por conta das limitações econômicas, muitas vezes usando a cidade como cenário e os transeuntes como figurantes –, nos fornece um panorama da cidade naquele ano, de suas ruas e do dia a dia das pessoas: um fragmento legítimo do cotidiano do espaço urbano na cidade de Belém naquele período. Constrói uma narrativa de cidade onde se vê uma Belém, retratada pelas ruas do Bairro da campina e Bairro da cidade velha, bairros tradicionais da cidade, e apesar disso, quase bucólica, pacata. Os prédios, avenidas, automóveis e boulevards

10.5281/ZENODO.15721590

aparecem, mas não são revestidos como os índices de progresso que simbolizam. Veriano não tenta esconder a rua de terra batida de onde o menino vem andando no início do curta, nem o panorama dos bairros periféricos, com sua vegetação visivelmente alta, e a ausência de edifícios contrasta com a verticalização dos bairros centrais da cidade. Apesar da ausência de *auratização* nas imagens de *O brinquedo perdido* e da clara dramatização das gritantes diferenças sociais e econômicas no espaço urbano de Belém – hoje ele é muitas vezes lido pelas lentes da nostalgia, cegas em relação ao caráter crítico do filme, servindo para o deleite daqueles que sentem falta da cidade de Belém do passado, aquela que "era boa com seus habitantes", por mais que o filme grite o contrário. Esse gosto pela realidade pode ser visto, como expressou Paulo Emílio Sales Gomes, como um traço do cinema brasileiro é um reflexo da condição de subdesenvolvimento a qual este está submetido. Ou seja, por limitações técnicas e financeiras, a cidade torna-se o cenário perfeito para o desenrolar das produções fílmicas. O documentário e os filmes de cidade tornam-se os gêneros mais proeminentes.

Podemos notar que há uma relação direta entre forma e conteúdo no documentário de Tapajós, que mesmo com o tom jornalístico do primeiro narrador, as escolhas de montagem, de fotografia e enquadramento parecem querer nos transmitir uma experiência viva daquela comunidade, as pessoas que ali vivem estão frequentemente em foco, o que é corroborado pela presença de um segundo narrador/morador, que relata de modo pessoal a sua vida naquele local, seus problemas, relações e demandas. Por outro lado, o curta ficcional de Veriano também nos transmite uma experi**ência** viva do cotidiano da cidade, porém partindo de um ponto de vista e abordagem distintos da de Tapajós: acompanhamos o percurso de uma criança que se vê tendo que trabalhar e conciliar essa atividade com a brincadeira, que é a realidade de diversas outras. De forma dramatizada, *O brinquedo perdido* nos conduz em um percurso circular de margem da cidade ao centro e seu caminho oposto e quem ocupa estes locais (centro-margem), quem sofre as injustiças diárias da invisibilização de territórios-comunidades. O fio condutor dessa narrativa, que se expressa de modo inteiramente visual por se tratar de um filme mudo, **é o percurso do menino nas ruas da cidade**, tendo seu início e seu desfecho na mesma rua, se dando, como dito acima, de modo circular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos curtas-metragens da década de 1960 como O Brinquedo Perdido (1962), Vila da Barca (1964) e Belém 350 Anos (1966), revela um pouco das múltiplas representações da cidade de Belém no cinema paraense. Ao longo de um espaço de

10.5281/ZENODO.15721590

tempo menor que uma década Belém surge não apenas como um cenário, mas como um personagem vivo, cujas transformações sociais, culturais e econômicas foram refletidas na narrativa cinematográfica – principalmente pós 1964, onde a ideologia do progresso torna-se dominante via o golpe militar.

Em “Brinquedo Perdido”, a cidade aparece como um espaço de contradições sociais e econômicas – uma parte da cidade verticalizada com amplas avenidas, outra plana com presença de vegetação, uma criança brinca e passeia na praça com boas roupas e acessórios e outra caminha por ela com roupas rasgadas, descalço, enquanto trabalha vendendo tapioca. Essa justaposição é vista nas imagens de uma Belém que, apesar de sua modernização, carrega consigo os traços de um passado colonial e a desigualdade social persistente. A filmagem em preto e branco e o uso de técnicas cinematográficas que destacam o cotidiano conferem ao filme uma dimensão crítica, ainda que sutil, sobre a realidade urbana da época.

Por outro lado, *Vila da barca* oferece um olhar mais incisivo sobre as populações periféricas de Belém. Este filme retrata a vulnerabilidade dos habitantes de áreas marginalizadas, como a Vila da Barca, uma comunidade ribeirinha que enfrenta diariamente os desafios impostos pela pobreza e pelo isolamento social. Através de imagens que evidenciam a precariedade das moradias e as condições de vida adversas, o filme denuncia a falta de integração dessas populações no projeto modernizador da cidade, destacando a disparidade entre o centro urbano em desenvolvimento e as periferias esquecidas. “Vila da Barca” expõe a contradição de uma cidade que busca modernizar-se, mas que, ao mesmo tempo, mantém segmentos significativos de sua população à margem dos benefícios dessa modernização.

Juntos, esses filmes oferecem um mosaico de representações que não apenas documentam, mas também constroem uma narrativa sobre Belém, refletindo as tensões entre progresso e preservação cultural, centro e periferia, modernidade e memória. Através das lentes desses cineastas, Belém emerge como uma cidade em transformação, cujas múltiplas faces são reveladas e exploradas de forma a enriquecer a narrativa sobre seu desenvolvimento ao longo dos anos 1960. Assim, o cinema paraense da época desempenha um papel crucial na reflexão sobre o espaço urbano e suas dinâmicas, convidando o espectador a um olhar mais crítico e profundo sobre a cidade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN. Walter**. Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

10.5281/ZENODO.15721590

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Benedito Nunes: um esteta nos trópicos amazônicos**. Apoena, v. 3, n. 5, p. 129-150, 2021.

BURKE, Peter. **O que é História cultural?** 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BOLLE, Willi**. Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da história em Walter Benjamin**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Edusp, 2022.

CARVALHAL, Tania Franco**. Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006).

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma Situação colonial?** 1ª ed. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2016. LOBATO, Ana. Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e1950. Revista Significação, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 294 - 317, 11, 2015.

LOHN, R. L. **Alegorias e cinema: imagens da participação política dos grupos populares.** Tempos Históricos, [S. l.], v. 8, n. 1, p. p. 241–262, 2000. DOI: 10.36449/rth.v8i1.8065. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/8065. Acesso em: 29 jun. 2024.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. **O passado como questão, a tradição como mediação: cinema, espaço público e o regime militar**. *In*.: Shiavinatto, Iara Lins Franco; Costa, Eduardo Augusto. Cultura Visual e História (Portuguese Edition) (p. 241). Alameda Casa Editorial. Edição do Kindle.

MARANHÃO, Haroldo. **Pará, Capital; Belém: Memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade**. Ed. Super-cores, Belém, 2000.

MORAES, Cleodir. **Faces expressivas de uma experiência coletiva: artes plásticas e cinema em Belém dos anos 1960**. Domínios da Imagem, [S. l.], v. 14, n. 26, p. 33–64, 2020. DOI: 10.5433/2237-9126.2020v14n26p33. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/41097. Acesso em: 29 jun. 2024.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no pará**. Belém, Ed. Ufpa, 2012.

PENTEADO, Antônio rocha. **Belém do Pará : estudo de geografia urbana Vol. II**. Belém: Ed. Universidade Federal do Para, 1968.

PENTEADO, Antônio rocha. **Belém do Pará: estudo de geografia urbana Vol. I**. Belém: Ed.

10.5281/ZENODO.15721590

Universidade Federal do Para, 1968.

PICANÇO NETO, Ival de Andrade; COSTA, Doris Karoline Rocha da. **Os documentários Vila Da Barca e Belém 350 Anos para a construção de narrativas sobre Belém-PA na década de 1960**.. In: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais... Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/667943-os-documentarios-vila-da-barca-e-belem-350-anos-para-a-construcao-de-narrativas--sobre-belem-pa-na-decada-de-1960/. Acesso em: 28/07/2024

SOUZA, Alessandra Kelma. **Vila da barca, das palafitas ao conjunto habitacional:** análise sobre a (im)permanência dos moradores na área. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Pará. Belém, 203 p. 2011.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. 1ª ed. Ed. Carambaia, São Paulo, 2022.

TAPAJÓS, Renato. **VILA DA BARCA, 1964 – Renato Tapajós**. Belém-PA: Cinemateca paraense, 2020. 1 vídeo (10min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GxA8v8wG-cv4 . Acesso em: Acesso em: 17 nov. 2024.

VERIANO, Pedro. **Fazendo Fitas - memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA. 2006.

VERIANO, Pedro. **BRINQUEDO perdido.** Belém-PA: Cinemateca Paraense, 2019. 1 vídeo (8min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4-hDVei7o98 .Acesso em: 17 nov. 2024.

IVAL DE ANDRADE PICANÇO NETO

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), Mestre em filosofia pelo Programa de pós-graduação em Filosofia da universidade Federal do Pará (Ppgfil/UFPA) e Licenciado em Filosofia pela mesma universidade e membro do Grupo Interdisciplinar de Narrativas Gráficas da Amazônia (GINGA/Ufpa).

10.5281/ZENODO.15721590

DÓRIS KAROLINE ROCHA DA COSTA

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Mestrado em Artes e Licenciatura em Artes na mesma instituição. Pesquisadora do campo da história da arte, dedica-se a pesquisa do artivismo ambientalista.

FRANCISCO PEREIRA SMITH JUNIOR

Doutor em Ciências pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA/Ufpa). Professor permanente do programa de pós-graduação em Artes (PPGARTES/Ufpa). Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Narrativas Gráficas da Amazônia (GINGA/Ufpa).

A POÉTICA DA DOR E OS CORPOS VISÍVEIS EM SAMUEL COSTA, NAN GOLDIN E GIDEON MENDEL

THE POETICS OF PAIN AND VISIBLE BODIES IN SAMUEL COSTA, NAN GOLDIN AND GIDEON MENDEL

Keith Valéria Tito
Universidade Federal de Goiás, Brasil
keith.tito@discente.ufg.br

Ana Rita Vidica
Universidade Federal de Goiás, Brasil
ana_rita_vidica@ufg.br

Resumo
O presente artigo se propõe a refletir, sob a perspectiva da arte e da cultura visual, a respeito da produção de três fotógrafos, sendo eles, Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel, que tiveram as suas existências atravessadas pela epidemia da aids nos anos 1980 e 1990. Investigará como os acontecimentos em nível individual e coletivo, como a dor e também o trauma e o luto influenciaram as suas práticas artísticas, trazendo visibilidade aos corpos que tanto o vírus como a sociedade daquele período empenharam em tornar invisíveis.

Palavras-chave: corpo, fotografia, aids, invisibilidade.

Abstract
This article proposes reflect from the perspective of art and visual culture, regarding the production of three photographers, namely, Samuel Costa, Nan Goldin and Gideon Mendel, whose lives were crossed by the aids epidemic in the 1980s and 1990s. It will investigate how the events on an individual and collective level, how pain and also trauma and mourning influenced their artistic practices, bringing visibility to bodies that both the virus and society of that period committed to making invisible.

Keywords: body, photography, aids, invisibility.

INTRODUÇÃO

Seria a dor uma experiência estritamente pessoal? Se pensarmos sob o ponto de vista físico, levando em consideração apenas fatores biológicos e psicológicos, provavelmente. Mas, se a conectarmos ao campo da experiência social ela passa a ser

compreendida não só de maneira individual, mas também coletiva. Se pensarmos, por exemplo, em um contexto de guerra ou como vivemos recentemente, de pandemia, essa dor ultrapassa os limites do pessoal, embora tal esfera ainda nos afete. Nessas circunstâncias nos colocamos *diante da dor do Outro*[1] e também das nossas mazelas, transformando-a em uma experiência coletiva, histórica e artística, sem desconsiderar as experiências pessoais intrínsecas a ela.

Refletir sobre a dor pode nos colocar em uma situação de desconforto, uma vez que vivemos em uma sociedade que se utiliza de muitos recursos paliativos para afastá-la, como analgésicos (dor física), ansiolíticos e antidepressivos (dor psicológica) e alguns conteúdos das redes sociais e programas televisivos que nos roubam a capacidade de percepções subjetivas e do sentimento da dor. Sendo que ela também se faz importante para a nossa formação enquanto sujeito. Quando nos dispomos a pensar sobre a dor associada ao corpo, na perspectiva das artes visuais e também histórica, nos colocamos no lugar de tangenciar as nossas próprias subjetividades, assim, como as do Outro. Quanto mais adentramos nesse universo, mais podemos entender sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca. Para o historiador Alain Corbin (2012) a história da dor está relacionada à história do corpo. Sendo o corpo para ele, um objeto histórico.

> Tentar escrever uma história da dor, ou do prazer, equivale a fazer a história do corpo, propriamente dito. Esse é um objeto histórico que se define no fim do século XVIII e permite que emerjam, com o processo de desenvolvimento e expansão da alma sensível, os relatos dos sofrimentos pessoais, a análise da idiossincrasia e da cenestesia (CORBIN, 2012, p.328).

Em relação ao corpo, o historiador ressalta que ele passou a ser compreendido como objeto de estudo “a partir de trabalhos dedicados às parturientes, aos agonizantes, ao desgaste do trabalho, aos sofrimentos e às fadigas da guerra, mas apenas como sinal, como apêndice que visava responder a outras curiosidades” (CORBIN, 2012, p.328). Ele nos traz, ainda, uma reflexão do também historiador Paul Ricoeur, no tocante à relação entre dor e sofrimento.

> Haveria um consenso quanto a reservar-se o termo dor aos afetos sentidos, como algo localizado nos órgãos particulares do corpo ou no corpo inteiro, e o termo sofrimento aos afetos que se abrem à reflexividade, à linguagem, à relação consigo mesmo, com os outros, com os sentidos e o questionamento (RICOEUR, apud. CORBIN, 2012, p.328-329).

No campo das artes visuais, a dor pode ser, dentre outras coisas, um gatilho, um elemento substancioso para experiências criadoras, uma sensação provocativa de sensações múltiplas. Diante dessa perspectiva subjetiva, a dor pode estimular a criatividade, estabelecendo vínculos entre o artista e o seu corpo e o artista e corpo outro.

1 Em referência ao livro de Susan Sontag com título homônimo, editora Companhia das letras, 2003.

10.5281/ZENODO.15721658

> Na arte, a dor e a subjetividade são questões que transcendem nos/as artistas reverberam em suas produções. A partir dos anos 1950, quando os/as artistas passaram a explorar o corpo como potência criadora na arte, inevitavelmente a dor também se tornou uma parte integrante das ações performáticas realizadas, seja ela como um ato de resistência física, seja ela como um elemento transbordante do processo artístico. As criações poéticas, por vezes, levaram o/a artista a testar os seus próprios limites corporais, o que por si só já demostra um caráter subjetivo. (BOTTENE, 2023, p.2).

Pensando a respeito dessa seara que envolve dor, corpo e as artes visuais, trazemos para o cerne da reflexão, o trabalho dos artistas Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel que embora separados geograficamente e tendo formas distintas de produção artística, apresentam aspectos em comum, dentre eles, o fato de todos terem sido de alguma maneira, atravessados pelo vírus HIV (sigla utilizada para a identificação do vírus da imunodeficiência humana) causador da aids (síndrome da imunodeficiência adquirida) e encontrado maneiras de expressar a dor, luto e o trauma através de seu trabalho, de suas percepções a respeito da epidemia que tanto impactou as décadas de 1980 e 1990. E, ainda, nesse contexto, trabalhado o corpo em uma perspectiva do seu “não apagamento”, reforçando a sua existência, tornando-o visível não somente diante de suas lentes, mas também, para toda uma sociedade que por vezes, tentou suprimi-lo, constrangê-lo e discriminá-lo.

A DOR NA FOTOGRAFIA DE SAMUEL COSTA

O fotógrafo goiano Samuel Costa, constitui um arquivo fotográfico diverso, atualmente de propriedade do Museu da Imagem e do Som de Goiás, com registros de imagens do Brasil, mas sobretudo, do período em que viveu na França, onde realizou fotografias publicitárias, retratos, fotos urbanas e da comunidade LGBT, com ênfase nas imagens produzidas para a revista Gai Pied Hebdo, na década de 1980. Em 1987, o fotógrafo faleceu em decorrência de seu adoecimento pela aids. Pouco antes de sua volta definitiva ao Brasil, nesse mesmo ano, produziu em Paris, um conjunto de autorretratos que transmitem angústia, dor, desespero, raiva, transformação e, até uma certa apatia, como se ele estivesse “anestesiado” diante desse turbilhão de emoções. Esses autorretratos nos fazem pensar sobre despedidas, medos, abandonos, desapegos, mas também nos conectam aos sentimentos de coragem e enfrentamento.

Samuel Costa se afasta de qualquer tipo de vitimismo quando encara a câmera, posicionando o seu corpo diante das lentes, registrando as suas emoções ao mesmo tempo em que suas mudanças físicas são capturadas. O gesto de encará-la se mostrando de frente, com altivez, pode ser compreendido também como um ato político,

10.5281/ZENODO.15721658

uma vez que naquele mesmo tempo histórico, tantos outros corpos lutavam para não serem invisibilizados pelo preconceito, medo, ignorância e falta de atendimento médico de qualidade.

Este é um corpo que se mostra consciente de suas escolhas, que reafirma a sua existência diante de uma realidade que insiste em torna-lo invisível. O corpo de Samuel Costa também se distancia da autocomplacência quando inserido no processo de retorno às terras goianas. Esse é o momento em que ele se prepara não somente para uma mudança geográfica, mas também para as transformações atreladas ao seu cotidiano. O fotógrafo se despede de uma vida construída durante duas décadas, em uma cidade escolhida por ele para viver de acordo com os seus desejos e convicções, para retornar a uma cidade que já não "lhe cabia mais". Tendo assim, que enfrentar as incertezas e tantos outros sentimentos que se materializam com a aproximação de sua finitude.

A dor transmitida através do corpo fotografado de (e por) Samuel Costa nos leva uma vez mais às reflexões de Alain Corbin (2012). Agora no tocante às associações entre dor, subjetividade, corpo e memória.

> A dor é uma expressão subjetiva, um "evento psicológico" que se inscreve no corpo e modela a memória. As práticas da dor pessoal, as maneiras de escutá-la, o modo como é acolhida e exprimida formam, aos poucos, a identidade. Através dela, lê-se a história do indivíduo (CORBIN, 2012, p. 330).

Os autorretratos de Samuel, dentre eles, o evidenciado pela figura 1, dão sentido às categorias trazidas por Ricoeur, citadas por Alain Corbin, no que se refere a*os afetos sentidos e o sofrimento aos afetos* (RICOEUR, apud. CORBIN, 2012, p.328-329).

Percebemos através das fotografias de seu corpo, já com alguns sinais de adoecimento, os tais *afetos sentidos,* que seriam uma espécie de "algo localizado nos órgãos particulares do corpo ou no corpo inteiro". Na imagem acima mencionada, a sua linguagem corporal (facial) nos passa uma sensação de dor, que parece associar-se à angústia, ao incômodo, a revolta e a tristeza. Ela "se abre à reflexividade, à linguagem, à relação consigo mesmo, com os outros, com os sentidos e o questionamento", se aproximando assim, do *sofrimento aos afetos.*

A DOR NA FOTOGRAFIA DE NAN GOLDIN

A dor e a tristeza também perpassam o universo da fotógrafa norte-americana Nan Goldin. O seu trabalho consiste na captura de forma sensível, doída e ao mesmo tempo poética dos momentos íntimos de seus amigos e amantes. Revela corpos destoantes dos padrões vigentes, alterados por substâncias químicas e naturais ilícitas e

10.5281/ZENODO.15721658

os acometidos pela epidemia da aids nas primeiras décadas de seu surgimento. Por tais características, muitas vezes, é destinado a esses corpos o atributo de “marginalizado”, fator veementemente contestado pela fotógrafa: “nunca fomos marginalizados. Nós éramos o mundo. Éramos o próprio mundo e poderíamos ter nos importado menos com o que as pessoas “heterossexuais” pensavam de nós”. (GOLDIN, 2022, online). [tradução da autora].

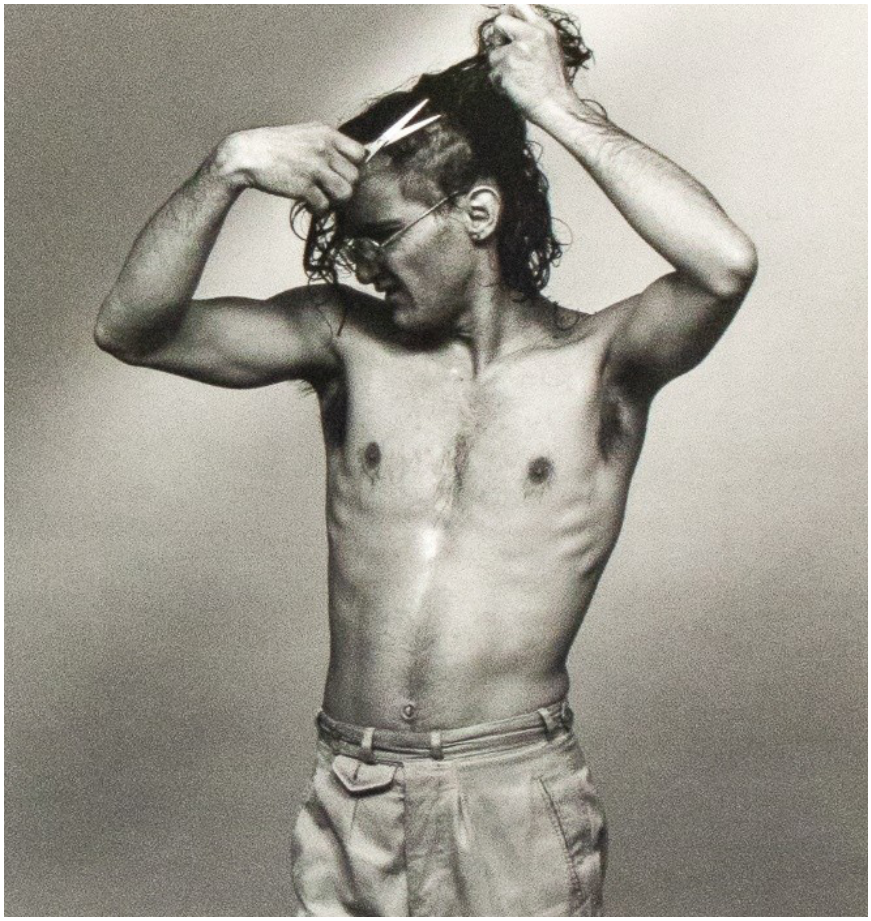


Figura 1: Autoportrait. Paris. 11º Distrito. Fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.

Nan Goldin é uma artista conhecida pelos registros de uma vida pautada em “sexo, drogas e rock’n’roll”. O seu foco está na captura da essência do momento, da cena e das pessoas envolvidas. Suas obras se constituem como uma espécie de *diário visual escrito através da luz*, onde as imagens fotográficas constroem narrativas do cotidiano (da fotógrafa e de seus fotografados). A composição se dá em alguns momentos de forma quase orgânica, no sentido de a fotógrafa “deixar fluir”, interferindo muito pouco no preparo da cena. Para Alexandre Santos (2002), a sua obra “é uma verdadeira antropologia do corpo que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos como crônica visual de nossa época” (SANTOS, 2002, p.8). *The Ballad of Sexual Dependency*[2] é uma das obras mais representativas desse universo criado por Nan Goldin, fruto da

2 GOLDIN, Nan. The ballad of sexual dependency. New York: Aperture Foundation, 1986, p. 06. A obra em formato de livro pode ser acessada via link: https://www.youtube.com/watch?v=kTdDwgtzXSs

10.5281/ZENODO.15721658

relação entre as artes visuais, a música e aos instantes da vida cotidiana. Nessa narrativa/ diário visual a artista mostra momentos íntimos de seus amigos e namorados onde são evidenciadas cenas de sexo, agressões, afetos e solidão. A obra inicialmente apresentada através de projeções de diapositivos foi exibida inúmeras vezes pela própria artista, que mostrava imagens sequenciadas contundentes, acompanhadas por trilhas sonoras diversificadas, sendo *I'll be your mirror*, de seu amigo Lou Reed[3], uma das mais recorrentes, tornando-se também trilha para outros trabalhos da artista.

Segundo Sílvia Mazzucchelli (2017) uma das primeiras exibições de A Balada da Dependência Sexual, de Nan Goldin, ocorreu em 1979, numa boate novaiorquina, durante o aniversário do músico Frank Zappa. Na década seguinte, esta série de diapositivos, exibidos inicialmente de forma independente, adentrou os museus e galerias e teve também a sua forma de exibição expandida para outros formatos, como ampliações fotográficas, instalações multimídias e também em livro. Um das primeiras galerias nos anos 1980 a receber o trabalho de Nan Goldin foi a de seu amigo Gilles Dusein, a quem vamos discorrer nos próximos parágrafos.

Talvez pelo fato de serem filhos das décadas de 1960 e 1970 - período de grandes acontecimentos ligados às liberdades de expressão, como o Maio de 1968, o surgimento da pílula anticoncepcional, o festival Woodstock e a revolta de Stonewall -, os anos 1980 tenham representado para a artista e, muitos de seus contemporâneos, tempos de liberdade que andavam de mãos dadas com o sentimento de imortalidade, de invencibilidade, sentimentos inerentes à juventude, pelo menos a juventude daquele tempo histórico. Infelizmente, a partir da década de 1980, paradoxalmente a esses sentimentos, entram em cena o medo da morte, as privações em suas mais variadas vertentes. Os tempos de liberdade foram interrompidos pela chegada devastadora da aids, que muda essa configuração a qual, Nan Goldin e seus contemporâneos haviam pautado toda a sua existência.

> A AIDS rachou a terra. Com todos morrendo, tudo mudou. Nossa história foi cortada. Perdemos uma geração inteira. Perdemos uma cultura. Não perdemos apenas atores, perdemos o público. Restam poucas pessoas com esse tipo de intensidade. Havia uma atitude perante a vida que já não existe, está tudo tão limpo. Ultimamente, quando estou trabalhando com as fotos dos meus amigos desaparecidos, é como se elas estivessem congeladas em âmbar. Por longos períodos esqueço que eles não estão neste planeta. Mas, as

3 A música *I'll be your mirror,* interpretada por Nico, foi composta por Lou Reed, vocalista da banda Velvet Underground, em março de 1967. Integra o álbum Velvet Underground & Nico, cuja capa foi criada por Andy Warhol, ícone do movimento Pop Art (mencionado anteriormente quando estudamos os álbuns dos Rolling Stones, no capítulo 2). Link de acesso à faixa musical: https://open.spotify.com/track/4PINSJIlBWsnVeveicq1S8?si=kzr9OGRoSHa1rkwAAWd2MA

10.5281/ZENODO.15721658

> fotos me mostram o quanto perdi; as pessoas que me conheceram melhor, as pessoas que carregaram a minha história, as pessoas com quem cresci e com quem planejei envelhecer se foram. Eles levaram minha memória com eles. As fotos da Balada não mudaram. Mas, Cookie está morto. David está morto. Greeer está morto. Kenny está morto. Falo com eles o tempo todo, mas eles não respondem mais. O luto não acaba, ele continua e transmuta. Este livro é agora um volume de perdas, mas também uma balada de amor (GOLDIN, 2022, online). [tradução da autora].

É nesse contexto devastador que destacamos dois personagens marcantes na biografia de Nan Goldin, assim, como em sua produção fotográfica: *Gilles e Gotscho*, retratados durante os dois anos que antecederam o falecimento de Gilles, em 1993, em decorrência da aids (figura 2). O casal também está presente em sua *Balada da dependência sexual*, onde ganha uma sequência variada de imagens e trilhas sonoras diversas. Gilles Dusein foi amigo próximo de Goldin. O artista Gotscho adquire visibilidade nesta série de imagens pelo companheirismo dedicado ao seu parceiro durante o seu processo de adoecimento e morte.



Figura 2: Gilles a Gotscho. 1991-1993. Reprodução das imagens de Nan Goldin por Thomas Widerberg. Fonte: https://www.afmuseet.no/en/artwork/gilles-and-gotscho-paris/

No tocante ao ambiente hospitalar, as imagens são contundentes, frias, transmitem dor, solidão e falta de esperança, onde nem mesmo o colorido de suas imagens consegue amenizar tais sentimentos. Sobre as fotografias de Nan Goldin relacionadas à epidemia da aids, a pesquisadora Priscyla Gomes (2022) ressalta que

> A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo contrário de representar o "irrepresentável". Ela resgata o testemunho não como forma de banalização da imagem, mas como apologia à vida e às formas de expressão da sexualidade e do afeto, mesmo diante das grandes restrições impostas pela epidemia da aids. (GOMES, 2022 p. 322).

Diante desse contexto de traumas e incontáveis perdas é importante ressaltar o papel da arte como caminho para reflexões e ações em torno da temática.

10.5281/ZENODO.15721658

> (...) é importante ressaltar o papel da arte como propositora de iniciativas e reflexões. A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo no sentido contrário do representar o "irrepresentável" (GOMES, 2022 p. 322).

Trazer o universo transgressor de Nan Goldin apresentando alguns personagens que em plena juventude só queriam experenciar a vida nas suas mais diversas possibilidades, dando visibilidade ao seu modo de ser e estar no mundo, nos faz pensar a respeito da desumanidade a qual seus corpos foram expostos, seja por meio de julgamentos, preconceitos e/ou negligências múltiplas, inclusive por parte do poder público. Tudo isso pelo fato de terem os seus corpos e, sobretudo, o seu comportamento, associados a uma doença, até então, desconhecida e aterrorizante.

A obra de Nan Goldin desse período específico é uma importante fonte para se pensar a respeito das implicações do vírus no corpo, no dia-a-dia, das pessoas afetadas por essa nova realidade que tanto impactou e dizimou vidas. Ao revisitá-la para a construção desse texto, percebemos nas imagens manuseadas, que a artista em seu fazer fotográfico, talvez tenha querido apenas, mostrar para as pessoas capturadas por suas lentes, o quão amadas e autênticas elas poderiam ser, apenas por serem elas próprias, sem a intenção de invisibilizar os seus instintos, sem construir camadas de sentido as quais não lhes pertenciam e, que durante muito tempo, tentaram lhes ser impostas, seja por um núcleo mais próximo, como o familiar ou mais amplo, pensando na sociedade de uma maneira geral.

Durante uma entrevista para a revista Zum do Instituto Moreira Salles (2017) foi perguntado a Nan Goldin se ela "gostava de refazer os outros". E com a sua resposta, arrematamos esse breve percurso por sua obra. Percurso trilhado por nós com o intuito de perceber a comunicação entre o seu trabalho e dos outros dois artistas trazidos aqui e, ainda, para nos ajudar a pensar, a sentir e a discorrer sobre os lutos e as dores provenientes da aids. Na intenção também de compreender melhor o contexto do seu surgimento, e como as artes visuais, com ênfase na fotografia, lidaram com tudo isso. Como essa dor dilacerante atravessou tantos corpos? Como lidar com tanta perda, medo e sentimento de impotência? E nos dias atuais, agora já num outro tempo histórico que garante a esses corpos prevenção, tratamento eficaz e garantias jurídicas no âmbito trabalhista, como eles estão? Como são tratadas as suas angústias, inseguranças, medos e também os preconceitos e as violências aos quais são expostos? Enquanto maturamos tais indagações, chega a resposta de Nan Goldin ao entrevistador da Zum, sobre a sua pergunta provocativa:

> Não. Gosto de levá-los ao que têm de melhor. Gosto de lhes mostrar quem são (....). Mas, muitas vezes vejo isso na pessoa e ela não vê em si mesma. Então é uma maneira de fazer a pessoa sair do armário, não sexualmente, mas sair

10.5281/ZENODO.15721658

> de si mesma (...). Estou falando do teu senso de um eu, de aceitar, na verdade de reconhecer como você é bonito. É esse o meu trabalho, sempre foi. I"ll Be Your Mirror. O título parece idiota, mas é isso mesmo. Vou ser teu espelho para te mostrar como você é bonito. Vou ser a luz à tua porta para te ajudar a encontrar o caminho de casa. Esse é o meu trabalho. Devolver as pessoas a si mesmas, como se estivessem perdidas (GOLDIN, 2017, apud. SMITH, p.74).

A DOR NA FOTOGRAFIA DE GIDEON MENDEL

O fotógrafo sul-africano Gideon Mendel, assim como Nan Goldin, adentrou os leitos hospitalares para fotografar pacientes que viviam com aids. Esta é uma dentre as variadas temáticas que constituem o seu trabalho que adentra os caminhos da fotografia documental. Mendel prioriza o registro das lutas políticas, econômicas, raciais, de saúde pública e ambientais. No caso desta última, faz-se importante destacar que desde 2007, o fotógrafo tem registrado o impacto em várias partes do mundo, das alterações climáticas diante das pessoas em situação de pobreza.
As imagens de Gideon Mendel possuem um elevado teor de consciência social e política, trazendo visibilidade a temas sensíveis e urgentes de serem abordados. Ele tem registrado desde o início de sua carreira, os inúmeros dramas que assolam a sociedade contemporânea, demostrando uma preocupação latente em relação aos mais vulneráveis. Diante de uma gama de pautas relevantes e necessárias, uma em particular nos chama a atenção, pelo fato de dialogar com o assunto aqui proposto: os registros produzidos com pacientes adoecidos pela aids.

Mendel em 1993 teve acesso pela primeira vez a uma ala hospitalar de Londres dedicada ao tratamento de pacientes infectados pelo vírus HIV. Trata-se da *Ala Broderip, do Middlesex Hospital,* inaugurado pela Princesa Diana em 1987. Nesse local desenvolveu um de seus trabalhos mais inovadores, o *The Ward,* que objetivava fotografar os pacientes, seus acompanhantes e diversos profissionais da saúde que ali trabalhavam. Essa obra foi muito importante para a desconstrução de estigmas e preconceitos atrelados aos pacientes com aids. Teve como protagonistas quatro pacientes que aceitaram participar do projeto, sendo eles, *Steven, John, Ian e André*. Gideon Mendel conta que não foi fácil a adesão desses pacientes. Segundo ele,

> De certa forma, foi um desafio impossível. Havia tantas pessoas que não podiam ser fotografadas e a confidencialidade era um grande problema. Na verdade, isso aconteceu porque muitas pessoas que foram infectadas e suas famílias não sabiam que eram gays. Havia muito medo e estigma. Mas certas pessoas queriam muito ser fotografadas. Acho que porque o que lhes ofereci foi uma espécie de testemunho. Todos sabiam que estavam morrendo. Então, eu acho que esses quatro homens, de forma muito notável e muito

10.5281/ZENODO.15721658

> corajosa, queriam ser testemunhados e mostrados para combater o estigma, para combater a doença (...). Todos faziam parte daquele enfermaria " os médicos, os consultores, as enfermeiras, os assistentes sociais, a família, os amigos - era como um eixo com muitas linhas pessoais passando por ele. Todos foram afetados por isso. Os pacientes foram realmente ativos na promoção de respostas médicas e na exigência de medicamentos. Houve um ativismo dos pacientes que era completamente sem precedentes e que era um fenômeno global. Alguns pacientes tinham muito conhecimento. A equipe médica realmente aceitou isso. (MENDEL apud. WILKES, 2023).

A força dessa obra de Gideon Mendel consiste em combater a percepção negativa associada aos pacientes adoecidos pela aids, mostrando a sua humanidade, que aos poucos foi roubada por parte de uma sociedade também adoecida, infectada pelo "vírus" do preconceito e da falta de empatia. The Ward consegue mostrar como os pacientes, seus familiares, companheiros, amigos e equipe hospitalar ressignificaram a rotina de uma enfermaria terminal. Não no sentido de camuflar uma realidade, mas de tirar o peso e o estigma atrelados aos pacientes acometidos pela doença (figura 3). Infelizmente, todos os pacientes retratados por Mendel morreram logo após as suas imagens terem sido capturadas por suas lentes. Seus corpos adoeceram severamente antes da chegada do medicamento AZT, único tratamento à época que conseguiu dar uma sobrevida aos doentes.

A Another Magazine em 2023, publicou uma matéria assinada por Tony Wilkes, sobre o projeto The Ward - Revisited[4], um documentário lançado 30 anos após a realização do projeto original de Mendel. Nesta, nos interessa compartilhar os trechos onde o fotógrafo ressalta como era a rotina da enfermaria e a importância do amparo dado aos pacientes por parte de seus familiares, amigos e equipe médica. E também trechos onde Wilkes cita a fala de Sarah Macauley, uma enfermeira que vivenciou o período retratado por Mendel em 1993, no Middlesex Hospital. Comecemos pelos dizeres de Sarah:

> "A Ala Broderip era diferente", diz Sarah Macauley, enfermeira do Middlesex Hospital, em Londres (...). "Todo mundo que morreu tinha a minha idade, mas também havia muita diversão", lembra ela. "Isso era o mais estranho. Provavelmente foi o lugar onde eu mais ri". Certa vez, Sarah foi verificar um paciente e encontrou sua cama vazia. "Onde está Steven?" "Ele saiu para dançar", disseram a ela. "Ele simplesmente ainda não voltou" (MACAULEY apud. WILKES, 2023).

Em The Ward, Gideon Mendel capturou de maneira sensível a relação dos doentes com os médicos e, em especial com as enfermeiras, se atentando ao fato que estes também criam laços de afetividade e que sofrem com as condições as quais os

4 Para acessar o documentário The Ward – Revisited: https://vimeo.com/787678327.

10.5281/ZENODO.15721658

pacientes são expostos.

> Todos que faziam parte daquela enfermaria “ os médicos, os consultores, as enfermeiras, os assistentes sociais, a família, os amigos “ era como um eixo com muitas linhas pessoais passando por ele. Todos foram afetados por isso (...). Percebi muito rapidamente que o que estava vendo era único e maravilhoso. Apenas ver os pacientes sendo autorizados a ter uma intimidade com os seus parceiros e familiares. Está documentado com John, vendo pessoas sendo capazes de se deitar e se abraçar. Era um tipo particular de sentimento que a intimidade gay era muito permitida. E acho que é essa intimidade que significa que as pessoas podem olhar para estas fotografias e sentirem-se envolvidas por elas. O que é realmente interessante para mim é a resposta que estamos obtendo à apresentação. Para as pessoas que não estão ligados ao mundo médico ou ao HIV, a resposta parece realmente significativa. (MENDEL apud. WILKES, 2023).

Essa obra de Gideon Mendel afasta os pacientes do vitimismo, mostra a delicadeza e o amor que permeiam as relações humanas diante da dor. Nos mostra também a importância da fotografia sob várias perspectivas como, por exemplo, às ligadas a preservação de lembranças, que mesmo em tempos de sofrimento, nos mostram o poder da empatia e do cuidado com o Outro.



Figura 3: A ala. 1983. “Para John, seu companheiro, pais e amigos, a ala tornou-se quase um lar”.
Fonte: https://gideonmendel.com/the-ward/

10.5281/ZENODO.15721658

No que tange ao espaço hospitalar é possível estabelecer também um paralelo entre Gideon Mendel e Nan Goldin, mostrando as especificidades de cada um. As imagens trazidas por Goldin revelam um ambiente austero, onde a dor e o sentimento de impotência se apresenta de maneira contundente, como na imagem em que Gotscho beija o rosto de Gilles já bastante abatido pela doença e também a fotografia que evidencia apenas o braço de Gilles envolto por lençóis brancos. Gideon Mendel, ao contrário, mesmo estando em uma ala dedicada a doentes em fase terminal, prioriza o registro de momentos de "leveza", mostrando excepcionalidades, como a ambientação adaptada com objetos pessoais, na tentativa de fazer os pacientes se sentirem mais confortáveis, e também no tocante à aproximação dos corpos dos pacientes com os seus entes queridos. Em vários momentos nota-se em sua produção, os companheiros deitados junto ao leito dos doentes, visitantes que abraçam seus amigos hospitalizados, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel se faz relevante no sentido de nos ajudar na compreensão de como os acontecimentos em nível individual e coletivo, como a dor, o trauma e o luto atravessam os corpos desses artistas e como eles conseguem materializar em suas práticas artísticas tais sentimentos. Lidar com a dor transportada em suas imagens em decorrência da aids foi uma experiência desafiadora, uma vez que no tempo presente, vivenciamos a pandemia da Covid-19. Lidamos nesse momento, com temas difíceis como a aids, mas buscamos construir uma abordagem que ressaltasse o trabalho de artistas que para além do senso estético, conseguissem expressar humanidade e afeto. Artistas que naquele momento de sua produção, apesar da dor, conseguiram trabalhar numa perspectiva da contravisualidade como a pensada por teóricos como Nicolas Mirzoeff, garantindo de certa maneira, o direito de nós olharmos para essas imagens, assim como o de existência das pessoas ali retratadas.

Ressaltamos que Mirzoeff (2016) sob a perspectiva da cultura visual nos apresenta uma alternativa que desnaturaliza estruturas de poder no campo da visualidade. Nessa perspectiva, a visualidade não significa a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais e, sim, uma referência a visualização da História. O autor compreende a visualidade como um conjunto de mecanismos que ordenam e organizam o mundo e, ao fazê-lo, naturaliza as estruturas de poder. Mas, como podemos modificar essas estruturas? Para ele, essa modificação ocorre através do *direito a olhar*. O direito a olhar em oposição às questões que unem visualidade e poder, denominados por ele como *complexos de visualidade*. O direito a olhar é uma contravisualidade que surge para reivindicar autonomia diante desses complexos ligados à autoridade e a visua-

10.5281/ZENODO.15721658

lidade predominante. A contravisualidade não está relacionada somente aos modos como enxergamos e interpretamos as imagens e, sim, às estratégias para desarticular os processos vinculados a visualidade. Em contraposição a essa visualidade temos o direito a olhar, um olhar que se faz relacional, mútuo e igualitário.

Ao optarmos em evidenciar o trabalho desses fotógrafos que nos apresentaram os corpos adoecidos pela aids, num momento onde vivenciamos recentemente o trama coletivo e a experiência limite da covid-19, compreendemos que estamos trabalhando também numa perspectiva da contravisualidade de Nicolas Mirzoeff, intencionando o direito de olhar e também *de existir, dessas imagens e pessoas retratadas.*

No tempo presente, a relação com a aids mudou, tanto no desenvolvimento de medicamentos e nas forma de acesso, como também no que diz respeito às campanhas de prevenção. A desmitificação da doença e a garantia de um tratamento eficaz destinado às pessoas que vivem com aids só foi possível devido aos investimentos pesados em pesquisa, destinação de recursos públicos para a sua continuidade, assim como investimento em educação, prevenção e saúde coletiva. Mas, a luta é constante, precisamos ficar alertas para não tornar a aids mais uma vez invisível.

Mostrar as fotografias dos três artistas, Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel e percebê-las como parte de uma construção artística que tem como mola propulsora a dor é uma forma de dar visibilidade a ela e àqueles que tiveram seus corpos expostos através de atos de coragem, afeto e leveza.

REFERÊNCIAS

BOTTENE, Sandro. Poéticas da dor: construções de uma experiência criadora. **Revista da Fundarte 53 – Arte: o criar, o fazer e o apreciar**. Ano 23, N.53, Jan-mar. 2023.

CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (orgs.). **História do corpo: da revolução à Grande Guerra.** 4. Ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2012 (p. 262-343).

GOLDIN, Nan. **Why "The Ballad of Sexual Dependency" Endures in the Twenty-First Century. 2022.** Disponível em: <https://aperture.org/editorial/why-the-ballad-of-sexual-dependency--endures-in-the-twenty-first-century/ >. Acesso em: 13.01.2024

GOMES, Priscyla. Testemunho contra o nosso desaparecimento: Nan Goldin, a aids e a fotografia de intimidade. **Revista ARA**, n. 12, vol. 12, outono + inverno 2022. Grupo museu/patrimônio

10.5281/ZENODO.15721658

FAU-USP. Disponível em: http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/ Acesso em: 14.01.2023.

MAZZUCCHELLI, Sílvia. Nan Goldin: The ballad of sexual dependency, 2017. Disponível em:< https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>. Acesso em: 22.10.2023.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **Educação Temática Digital.** Capinas-SP. Vol. 18, n.4. p. 745-768. Out/dez. 2016.

SANTOS, Alexandre. A indisciplina do desejo: corpo masculino e a fotografia. In: **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte - CBHA**, 2002.

SMITH, Philip; GOLDIN, Nan. Embalos noturnos. In: **Revista Zum,** vol. 8, 3 de outubro de 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/ >. Acesso em: 13.01.2024.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WILKES, Tony. **Gideon Mendel's heart-reding portraits from the UK's first aids Ward. Another Magazine**. January 16, 2023. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/14617/gideon-mendel-the-ward-aids-hiv-middlesex-hospital-london >. Acesso em: 01.02.2024.

KEITH VALÉRIA TITO

Egressa do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) com pesquisa doutoral financiada pela CAPES. Mestre (UFG), bacharel e licenciada (PUC-GO) em História. Atuou como diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Atuou como Gerente de Museus, Bibliotecas, Instituto Goiano do Livro e Arquivo Histórico. Possui experiência em gestão de museus, gestão de acervos museológicos, conservação fotográfica e pesquisa histórica.

10.5281/ZENODO.15721658

ANA RITA VIDICA

Atualmente é docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFG) e da Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Doutora em História (FH-UFG) com doutorado sanduíche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). Mestre em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG) e Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (FIC/UFG). Vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (UFG/Cnpq). Goiâna-Goiás-Brasil.

10.5281/ZENODO.15721658

ENCONTRO DAS ÁGUAS II (2013): VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE NA TRAJETÓRIA DE BENÉ FONTELES NO MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA

ENCONTRO DAS ÁGUAS II (2013): VISIBILITY AND INVISIBILITY IN BENÉ FONTELES' TRAJETORY IN MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA

Doris Karoline Rocha da Costa
UFPA, Brasil
doriskrocha@gmail.com

Sávio Luis Stoco
UFPA, Brasil
saviostoco@gmail.com

Ival de Andrade Picanço Neto
UFPA, Brasil
Ivalneto01@gmail.com

Resumo

Esta investigação tem por objetivo apresentar uma análise contextual e textual da instalação artivista coletiva *Encontro das águas II*. A obra surge da proposição do artista visual paraense Bené Fonteles, sob a chancela do Movimento Artistas Pela Natureza, que convidou 23 artistas de todas as regiões do Brasil à criação de obras que refletissem acerca da água dos rios e oceanos e suas condições de conservação, manutenção e acessibilidade, com o objetivo de afetar o público geral sobre o tema. Faremos uma breve contextualização a respeito de Bené Fonteles e o Movimento Artistas Pela Natureza, exemplificando suas ações e importância no meio da arte e do ativismo artístico ambiental e indigenista no Brasil. Por fim, apresentaremos, em linhas gerais, a obra mencionada/focalizada, adentrando alguns objetos das e dos artistas colaboradores que a compuseram.

Palavras-chave: Artivismo. Bené Fonteles. Encontro das águas II. Movimento Artistas Pela Natureza.

Abstract

This paper aims to present a contextual and textual analysis of the artivist installation Encontro das Águas II. The work of art arises from the proposition of the visual artist from Pará Bené Fonteles, under the auspices of the Movimento Artistas Pela Natureza, who

invited artists from all regions of Brazil to create works that reflected on the water of rivers and oceans and their conditions of conservation, maintenance, and accessibility, aiming to affect the public on the topic. We will briefly contextualize Bené Fonteles and the Artistas Pela Natureza Movement, exemplifying his actions and importance in the artistic world as well as environmental and indigenous artivism. Finally, we will present, in general terms, the work and, specifically, some of the objects that compose it.

Keywords: Activism. Bené Fonteles. Encontro das águas II. Movimento Artistas Pela Natureza.

INTRODUÇÃO

A pesquisa historiográfica sobre arte ativista é desafiadora devido à sua imaterialidade e/ou efemeridade, especialmente ao lidarmos com fatos muito recuados no tempo em que as fontes de registros foram mal preservadas e a memória artística privilegiou outros segmentos artísticos.

Na bibliografia brasileira, existem alguns esforços para entender seu desenvolvimento, como a antologia *Arte e ativismo* (2021) do Museu de Arte de São Paulo, reunião de manifestos, ensaios teóricos, declarações públicas de artistas e coletivos que se estendem do final do século XIX até o XXI. Dada a relevância dos artistas ativistas, buscamos contribuir para a historiografia ao incluir o Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN) e o artista multimídia Bené Fonteles, que são pouco abordados nas pesquisas sobre arte e ambientalismo – não mencionados pelas duas significativas referências mencionadas (MASP, 2021), por exemplo. Embora Bené seja uma figura reconhecida na arte brasileira, sua trajetória artivista é pouco explorada na historiografia e teve papel crucial em importantes iniciativas ambientais, como a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães (1989).

Neste artigo, buscamos visibilizar a arte ativista do MAPN, por meio de uma análise da instalação coletiva *Encontro das Águas II* (2013), convergindo com o tema do VII SIPACV: *Invisibilidades*. Apresentamos aqui um recorte da dissertação de mestrado em Artes que, atualmente, tem sua continuidade no curso de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Levando em consideração nossa abordagem contextual, faremos ainda uma fundamentação teórica estabelecendo os conceitos e práticas artivistas na literatura, bem como um breve percurso da trajetória singular de Bené Fonteles no campo da arte ativista. Enquanto aspectos metodológicos, partimos dos pressupostos da História Cultural (Burke, 2021; Rojas, 2017) e da Cultura Visual (Schiavinatto; Costa, 2016),

10.5281/ZENODO.15721712

com vistas em analisar a obra em relação ao que ela nos apresenta sobre o mundo e suas sociedades.

ARTE E ATIVISMO NO MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA

Na arte ativista ou artivismo[1], a arte atua em convergência com o ativismo, consequentemente, como uma ferramenta política. Segundo Luis Ignácio García (2013) esta vertente se estabelece na década de 1980, a partir das inquietações de artistas com as consequências da sedimentação da ideologia neoliberal ao redor do mundo, o que Pierre Dardot e Christian Laval (2016) identificam como "nova razão mundo". Também conflui com as revoluções culturais de 1968 e com a busca de desmaterialização da arte (Lippard, 2013).

> [...] é nítido que, ainda assim, se identifica que existe um eixo, composto de três pontos, onde orbitam as pesquisas sobre o fenômeno da arte em interface com o ativismo: o primeiro se funda no coletivismo/diluição da autoria – estratégias que remetem o Internacional Situacionismo e aos movimentos sociais a partir da revolução cultural de 1968; o segundo na efemeridade em suas ações – decorrente de um processo de desmaterialização da arte voltada para a tentativa de não mercantilização; e o terceiro, na esfera pública para a restituição do vínculo entre os cidadãos – numa frente de oposição ao intenso processo de tomada do neoliberalismo, que, em sua nova razão de mundo, transforma os em competidores (Costa, 2024, p. 147).

Os artistas ativistas, num movimento contra hegemônico, dedicam-se a ações diretamente na esfera pública, segundo Suzanne Lacy (1995), variando em graus de participação com o público. Seus objetivos sempre estão relacionados à problemas socioambientais coletivos, seja em micro relações, como em bairros, regiões e comunidade, ou macrorregiões, como cidades, estados ou países. As estratégias artivistas para afetar a audiência, herdam elementos essenciais dos modos de fazer arte que surgem na contemporaneidade, como a performance, o *happening*, a *body art*, a *land art*, a videoarte ou a arte conceitual (Aladro-Vico; et. al 2018). Ainda devido ao seu foco em estabelecer uma comunicação participativa com o público geral, a arte ativista tem, em muitos casos, apelo ao hibridismo de linguagem e culturas, bem como uma diversidade de difusão das ações e obras (Lippard, 1984). É importante destacar que, no Brasil, o primeiro registro encontrado do uso do termo artivismo foi no manifesto *Carta dos artistas*

1 Neste artigo, partimos do entendimento de que esses termos são semelhantes atribuídos a tendências semelhantes, mas por autores diferentes. Enquanto alguns pesquisadores, como Lucy Lippard (1984), Suzanne Lacy (1995) e André Mesquita (2008) usam o termo arte ativista, outros – sobretudo que partem de línguas neolatinas –, como Tereza Vieira (2007), Luis Ignácio García (2013), Mercedes Valdivieso (2014), Paulo Raposo (2015) entre outros majoritariamente utilizam o termo artivismo, sem, com isso, deixar ter como base para reflexão os pesquisadores que empregam o termo arte ativista.

10.5281/ZENODO.15721712

aos habitantes da Terra (1992), lançado justamente pelo Movimento Artistas Pela Natureza na ocasião da Eco-92.

Diante destas sucintas considerações iniciais sobre o artivismo, já é possível estabelecer as conexões com a história do Movimento Artistas Pela Natureza e com a história de seu fundador, Bené Fonteles. Fonteles é um artista que nasceu em Bragança-Pa, mas que viveu em diversas cidades do país, como Fortaleza, Bahia, Cuiabá, São Paulo, Brasília etc. É reconhecido a nível nacional sobretudo por suas obras individuais em espaços institucionais, como a obra apresentada na 32ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (2016). Seu trabalho individual tem um forte aspecto multicultural, ritualístico/totêmico, híbrido entre linguagens e com constantes apropriações de materiais orgânicos e/ou fabris.

No contexto coletivo, as ações envolvendo Fonteles são atravessadas pelo seu modo de entender a arte e realizá-la. Como explicitado por Costa (2024), as ações do MAPN correspondem ao deslocamento de Fonteles pelo território nacional, ou seja, nas cidades em que ele viveu, ocorreram o percentual majoritário das ações coletivas enquanto ele residia na localidade. Desse modo, é evidenciado que não há como dissociar o movimento da presença do seu fundador e coordenador. O atravessamento das ações do MAPN com a poética de Fonteles também ocorre pela visualidade quando a ação é coordenada por ele.

Um marco artivista na carreira de Bené Fonteles foi, justamente, a fundação do Movimento Artistas Pela Natureza/MAPN (1987-)[2], coordenado por ele até os dias atuais. O MAPN representa uma iniciativa nacional da mobilização coletiva de artistas, sobretudo visuais, alicerçado em intervenções diversificadas na sociedade. O movimento colaborou com algumas reinvindicações dos movimentos ambientalista e indígena – em ambos os casos numa relação muito aproximada entre Fonteles e o grupo reivindicante. Fato esse que o fez se tornar um aliado *sui generis* nas duas frentes de luta no país, bem como um ampliador dos limites da atuação artística no espaço público.

As ações e conquistas do grupo são diversas e exemplificam um sólido percurso na seara da arte ativista no Brasil (Costa; Stoco; Neto, 2021). Dentre ações, verificamos que existem aquelas extramuros e aquelas dentro de espaços institucionais, como no

2 O MAPN foi fundado em 1987, durante a 19ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, contando com a adesão de mais de 200 artistas e entidades ligadas a arte de todas as regiões do Brasil. Para saber mais, consultar a dissertação *ARTIVISMO AMBIENTALISTA NO BRASIL: A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles* (Costa, 2024).

10.5281/ZENODO.15721712

caso da importante exposição *Armadilhas Indígenas*[3] (1989). Ademais, paralelo a isto, mas sem perder de vista suas motivações de artista-cidadão, Fonteles permaneceu atuando nos espaços institucionais da arte, seja como expositor individual ou como curador e/ou pesquisador, desenvolvendo uma poética que não se aparta da ecologia e do senso de coletividade holístico tão intrínseco à sua produção.

ENCONTRO DAS ÁGUAS II (2013)

Diferente das décadas de 1980/1990, a partir de 2000 as ações do MAPN ficaram mais espaçadas e não frequentes (Costa, 2024). É neste contexto de menor atividade que, quinze anos após *Encontro das águas I*, em 2013 promove-se uma segunda versão desta obra. Obviamente, o cenário era diferente, especialmente devido ao Governo Lula de 2003-2007, que promoveu uma melhor estruturação do Ministério do Meio Ambiente (Losekann, 2009)[4]. Contudo, tais avanços não significaram a resolução de um problema tão complexo como a gestão da água. A legislação ambiental ainda era pouco cumprida, como era/é o caso da Lei das Águas nº 9.433 de 1997, que institui a Política Nacional de Recursos Hídricos e criou o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos, regulamentando todo o processo de gestão dos recursos no Brasil, como explicado anteriormente. Entretanto, há uma diferença grande entre a legislação e sua execução na prática, dada uma complexidade de articulação com outras leis ambientais[5].

Assim, neste escopo da luta artivista, o MAPN, coordenado por Fonteles, realizou *Encontro das águas II*, em pelo menos dois locais no Distrito Federal, o que constatamos por meio de fontes de divulgação, mencionando tanto o Jardim Botânico de Brasília, bem como o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República como locais para visitação, ocorrendo em dois períodos diferentes do ano. Novamente, a construção co-

3 Exposição em defesa das comunidades indígenas do Vale do Guaporé em Rondônia.

4 Apesar das políticas públicas voltadas para a gestão ambiental e a própria criação do Ministério do Meio Ambiente (MMA) na década de 1990, é a partir do Governo Lula, na década de 2000, que o MMA sob a secretaria de Marina Silva aumenta o número de funcionários que o compunham. Antes, o ministério funcionava a partir de parcerias com a sociedade civil, como principal consequência a "ausência de criação de uma estrutura estatal própria ao ministério, que acabou sendo formado por profissionais diversos financiados por programas internacionais. No MMA inteiro havia apenas 26 funcionários concursados; na área de licenciamento do IBAMA, apenas sete pessoas eram funcionários" (Losekann, 2009, p. 68).

5 A aplicação da Lei n. 9.433, de 1997 não garante, por si só, a segurança hídrica. Relacionam-se diretamente com a PNRH, pois afetam direta ou indiretamente a qualidade e a quantidade dos recursos hídricos, e até mesmo a sua existência, a Política nacional do meio ambiente (Lei n. 6.938, de 1981); a Política agrícola (Lei n. 8.171 de 1991); o Sistema nacional de unidades de conservação (Lei n. 9.985, de 2000); as Diretrizes nacionais para o saneamento básico (Lei n. 11.455, de 2007); a Política nacional de resíduos sólidos (Lei n.12.305, de 2010) e a proteção da vegetação nativa (Lei n. 12.651, de 2012). Além dessas, temos outras que tratam do licenciamento ambiental de atividades específicas, cada qual influenciando mais ou menos os recursos hídricos (Ferreira, 2016, p. 26).

10.5281/ZENODO.15721712

letiva foi essencial para este “exercício criativo de cidadania”, reunindo artistas, agora não apenas de um só estado como havia sido na primeira versão. Assim, agregou-se representações de todas as regiões do território brasileiro: André Santangelo (DF), André Nascimento (PA), Carlos Meigue (PA), Eliberto Barroncas (AM), Elyeser Szturm (DF), Gervane de Paula (MT), Glênio Lima (DF) José de Quadros (SP), José Rufino (PB), Lia do Rio (RJ), Luiz Gallina (DF), Maria Tomaselli (RS), Marlene Almeida (PB), Narcélio Grud (CE), Regina Vater (RJ), Rômulo Andrade (DF), Ronaldo Moraes Rego (PA), Selma Parreira (GO), Silvana Leal (SC), Talvez Mário Simões (PB), Ton Bezerra (MA), Xico Chaves (RJ) e Zuarte (BA). Os artistas paraibanos Marlene Almeida, José Rufino e Mário Simões participaram das duas versões.

Agora é significativo fazermos um recuo no tempo para seguirmos as evidências de permanência e recriação em uma série de obras específicas do MAPN/Fonteles. Durante a década de 1990 identificamos um volume considerável de ações voltadas para a conservação e distribuição da água. Dentre essas ações, é perceptível o desenvolvimento de uma poética de “encontro”, quando se trata da água. Em 1996, o movimento promove o evento *Das águas... o imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente* em Brasília-DF, onde foram realizadas diversas atividades coletivas, dentre elas uma exposição denominada *Emendando águas* (1996), com o foco na Unidade de Conservação de Águas Emendadas, onde há a nascente de importantes afluentes. Os artistas convidados, passaram por uma visita à UC e lá coletaram água como matéria-prima para suas obras.

Ainda em 1996, de forma mais individualizada, Fonteles realiza uma performance/ instalação no festival I ECODRAMAS em Salvador-Ba, em que ele misturou águas que coletou de diversos rios pelo Brasil. O artista repetiu o gesto em 1998, no II ECODRAMAS, utilizando, dessa vez, águas de mar. Em ambas as ocasiões, Fonteles lançou manifestos em parceria com Gilberto Gil; são eles: o *Manifesto aos rios de águas sujas* (Fonteles; Gil, 1996) e o *Manifesto aos oceanos de águas sujas* (Fonteles; Gil, 1998).

Por fim, em 1998, Bené propôs o *Encontro das águas I*, num sentido, então, de encontro de águas e de experiências artísticas, os artistas visitaram uma nascente, na Mata do Buraquinho (João Pessoa-PB) e coletaram água para a realização do trabalho, possivelmente tendo recolhido águas de outras nascentes também. Desse modo, há três ocasiões anteriores aos *Encontros de águas* em que Fonteles reuniu água, as quais permitem observar o desenvolvimento de uma poética voltada para este encontro de artistas e/ou de territórios, virtualmente concretizado pela coleta e reunião de porções d’água de diversas origens nas instalações.

10.5281/ZENODO.15721712

Em 2013, os objetos foram instalados em uma estrutura similar à primeira (com tubos hidráulicos), mas de materialidade diferente, agora feita com tubos de metal pintados em azul, afixados nos vértices por porcas e parafusos, o que possivelmente garantiu maior estabilidade e chance de dependurar objetos de maiores pesos. Os canos possuíam uma dimensão social, relacionada à Companhia de Saneamento Ambiental do Distrito Federal (CAESB) e o controle da distribuição e saneamento da água em vias de cair nas mãos da iniciativa privada, o que seria o resultado de um desmonte do aparelho estatal tão almejado pela razão-mundo neoliberal. Percebe-se na resposta de Fonteles também que tanto a escolha de quais artistas seriam convidados, como o local onde a obra foi montada, foram decisões pensadas com um objetivo de alcançar e afetar o público. O conjunto totalizou 23 objetos, um de cada artista, que poderiam ser por si próprios obras autônomas, com suas poéticas singulares, tendo em comum somente a presença da água das respectivas regiões de cada artista convidado. Porém, sozinhos, estes objetos não teriam a força discursiva, o panorama crítico que constituem a, convergindo em grau e medida com a proposta do *Ano Internacional de Cooperação pela Água* (2013) da ONU, contexto que motivou a existência da instalação, promovendo um inédito encontro das águas brasileiras para suscitar comparações e reflexões.



Imagem 1 – Fotografia aberta da instalação *Encontro das águas II*, Museu da República (Brasília-DF), instalação, cerca de 2,5mx2m. Fonte: Fonteles (2014), p. 103. Autor: André Santangelo.

10.5281/ZENODO.15721712

Alguns materiais aparecem no objeto de mais de dois artistas, dada sua relevância para tratar do tema da instalação. Este é o caso das garrafas *pet*, utilizada em ao menos cinco dos objetos de *Encontro das águas II*, que suscitam a poluição da água com um material que leva milhares de anos para se decompor (Pinheiro; Carvalho Junior; Freitas, 2022). Já o emprego dos materiais acrílico e vidro, por um lado indicam, formalmente, a necessidade de trabalhar a transparência, para que o espectador identifique o que o objeto guarda, por outro lado, sugerem a translucidez das águas limpas. Quanto ao que intentam dizer os objetos, a poluição pela falta de saneamento básico também foi um discurso reiterado, os efluentes domésticos seguem sendo, muitas vezes, despejados em rios. Alusões à saúde, à doença e/ou à cura também foram recorrentes, seja por coisas como bolsa de soro fisiológico ou símbolo da cruz vermelha, ou mesmo os frascos de florais de Bach, no trabalho de vários artistas foi expressa uma relação do adoecimento da água e que precisa ser curada.

Evidentemente, não é possível tratar particularmente de cada um dos objetos neste artigo, portanto foi necessário fazer um recorte, onde foram escolhidos dois artistas de cada região. Uma leitura mais completa de todos os objetos foi realizada na dissertação da autora[6]. Prezamos por não deixar de fora as artistas mulheres participantes, que são minoria na obra. Um posicionamento político nosso, autores, devido ao frequente apagamento sofrido por mulheres nas Artes. Seguem, então, breves comentários sobre os objetos.

Região Centro-Oeste: **Glênio Lima** (Brasília/DF) – O objeto de Glênio é o que apresenta mais elementos distintos entre si, sendo apresentado em duas partes diferentes. A intenção de Glênio era trabalhar a ideia de vida (água) e morte (galho) para refletir sobre a permanência da água, sua disponibilidade. O objeto suscita a relação da água com o desmatamento, pelos elementos da água com a madeira, que aparece, não só queimada, mas atingida por uma lâmina. A obra é composta por um galho de uma Canela-de-ema, tipo de arbusto comum no Cerrado, queimado. Pendurados nos galhos, tubos de ensaio com água e um elemento amarelado no fundo. O objeto se equilibra por um fio de *nylon*, tal qual vários outros objetos da instalação. **Selma Parreira** (Goiânia/GO) – O trabalho de Selma reúne vinte e quatro partes idênticas entre si, organizadas em um formato de grade com seis colunas e quatro linhas. Lembram obras do *assemblagem*, certas obras de Andy Warhol e o minimalismo por terem sido dispostas diretamente no chão. Cada uma dessas partes é composta de uma caixa retangular branca com um símbolo da Cruz Vermelha e uma garrafa plástica transparente com tampa verde contendo água. Segundo o texto de apoio,

6 Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/16333>.

10.5281/ZENODO.15721712

Selma coletou a água do Rio Meio-Ponte, importante fonte de água para a população, para a agricultura e agropecuária no estado de Goiás. Entretanto, as características deste rio são alteradas quando ele cruza a capital Goiânia, onde recebe dejetos de esgoto, lixo etc. A goiana alerta, portanto, a um problema de saneamento básico, que torna a água tão importante deste rio imprópria para uso.

Região Nordeste: **Marlene Almeida** (João Pessoa/PB) – Em 2013 a artista apresentou uma coluna de tubos de ensaio, terra e água dentro deles. De 1998 para 2013, ela manteve alguns materiais e procedimentos, especialmente pelo uso do binômio *terra* e *água*, que intitularam sua participação na instalação. Entretanto, estes dois elementos não foram apresentados como pigmento e diluente, como na anterior. Aqui aparecem em tubos, como dito, mantendo certa relação de diversidade visual, complementaridade, cooperação e convivência. Marlene conta que são "21 tubos de ensaio, com 15cm cada, preenchidos com terras brasileiras da Paraíba e água do Rio do Meio (da nascente)" (Almeida, 2013, p. 126). **Ton Bezerra** (São Luís/MA) – O artista maranhense utilizou dois bebedouros de vidro e metal, aparentemente foram fundidos de forma espelhada no eixo horizontal, com exceção do posicionamento da torneira do bebedouro de baixo recebeu um significativo giro de 180°. Há duas palavras escritas em cada bebedouro: mar e fonte. Segundo Bezerra, a intenção da obra foi pensar no encontro da água doce e da salgada, já que ele coletou águas de uma nascente de rio em São Luís e do oceano Atlântico. Os filtros, como os identifica o artista, buscam a ideia de equilíbrio e purificação da água a um estado apto ao consumo humano, pois este consumo é desigual.

Região Norte: **Eliberto Barroncas** (Manaus/AM) – O artista amazonense, nascido no município de Autazes, sediado em Manaus, criou um objeto com elementos da cultura indígena, presentes no cotidiano, em especial, dos moradores da região Norte, como a rede decorada do povo Tikuna (neste caso uma rede de fibras vegetais, o tucum) e uma vasilha cerâmica, além de duas cuias (do Tupi, kúia). A água foi disposta no interior da vasilha, sobre a qual boiam duas cuias, que, por sua vez, foram suspensas/dispostas na rede. O conjunto proposto por Barroncas suscita uma proteção/um ninho para as águas, que repousam em equilíbrio tênue de um vaso em uma rede, equilibrando no espelho d'água as cuias. **Ronaldo Moraes Rêgo** (Belém/PA) – o artista utilizou uma redoma de vidro esférica, onde depositou água e uma flor que boia, talhada em talo de buriti, o miriti, como é conhecido no Pará. Nas águas retiradas da Baía do Guajará repousa a flor de miriti, conforme relata o artista "feita por um simples caboclo artesão, da mesma forma, frágil e dependente da saúde desta água que é de imensurável importância para a vida dos ribeirinhos de toda a região Amazônica" (Rego, 2014, p. 118).

10.5281/ZENODO.15721712

Região Sudeste: **José de Quadros** (São Paulo/SP) – contribuiu com cerca de seis garrafas *pet* cheias de água de rios poluídos da capital de São Paulo. São águas do Rio Grande, Rio Ipiranga, Rio Pardo, Rio Pinheiros, Rio Tamanduateí e Rio Tietê, todos em São Paulo. Nas garrafas há desenhos de peixes, bem como a identificação de cada local. Dentre os objetos apresentados, este é o que possui as águas mais sujas, mergulhados nela, há poemas que Quadros escreveu. Estes rios são contaminados com esgoto, lixo doméstico e dejetos industriais, como de usinas de cana de açúcar que produzem etanol, tornando os rios podres, sem vida. Quadros recorreu ao livro *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos* (1557) de Hans Staden [7], que inspirou os peixes desenhados pelo artista nas garrafas *pet*. **Lia do Rio** (Rio de Janeiro/RJ) – A artista carioca propôs, como objeto, um baú feito de acrílico translúcido com um fecho. O objeto foi pendurado por finos fios de metal. Segundo Lia, a água foi coletada da Lagoa Rodrigo de Freitas, que hoje é protegida depois de um histórico de mortandade de peixes e poluição por afluentes (Souza; Azevedo, 2020).

Região Sul: **Maria Tomaselli** (Porto Alegre/RS) – o objeto da artista é constituído de refugos de materiais descartados. Consiste em um pedaço de madeira, no qual foi firmado uma ferradura velha, que por sua vez são as pernas de uma figura que se assemelha ao corpo humano. Os “braços” para cima da figura humana causam a sensação de que aquele corpo tenta chamar atenção, pelo que escreve Tomaselli, sua intenção era realmente de pedir socorro: a água pedindo socorro. A água presente no trabalho foi recolhida de um “arroio” do Rio Guaíba, contaminado, em maior parte, pelo despejo de esgotos domésticos (Andrade *et al*., 2019). **Silvana Leal** (Florianópolis/SC) – A contribuição da artista consiste em um objeto composto de ostras e frascos conta gotas em vidro, pendurados verticalmente em um fio, lembrando a “enfiada”, modo tradicional como alguns pescados são organizados e transportados unidos por um fio geralmente vegetal. Os frascos contêm água da Lagoa Conceição em Florianópolis, de água salobra (mistura de doce com água salgada) considerada central para a cidade. Emerge a ideia de doença/cura. Segundo Leal, tais ostras foram retiradas da Praia do Ribeirão da Ilha, localizada em uma região de destaque para a maricultura de ostras em Santa Catarina que na época haviam sido contaminadas por uma empresa. Infiro que se trata do vazamento de óleo causado pelas Centrais Elétricas de Santa Catarina (Celesc), que causou grande impacto socioeconômico e natural na região (Girardi, 2014). Além disso, as águas da Lagoa da Conceição também retratam a for-

7 Hans Staden foi um mercenário alemão que realizou duas viagens ao Brasil e produziu um dos primeiros livros acerca da “América portuguesa”, ou melhor dizendo, território invadido e colonizado por portugueses: “Este relato foi produzido após as suas experiências vividas no Novo Mundo e, principalmente, devido ao seu aprisionamento durante nove meses por indígenas Tupinambás” (Santos, 2015, p. 166).

10.5281/ZENODO.15721712

ma com que se tem lidado com a água, uma vez que é imprópria para banho devido a contaminação com despejo de efluentes domésticos (Vieira; Henkes, 2014). Ademais, a artista explica que os frascos de vidros continham remédios naturais chamados florais de Bach, utilizados por ela. Os florais consistem em um "tratamento que utiliza a energia das flores silvestres para combater as emoções negativas que provocam doenças" (Jesus; Nascimento, 2005, p. 32), compreendendo que a *doença* origina se de um modo bem diferente do que compreende a medicina tradicional do ocidente.

Estes foram alguns dos objetos que compuseram *Encontro das águas II.* Observamos que há uma variação entre o quão hermética cada obra que compõe a instalação pode ser. Os objetos variam entre linguagem mais explícitas e outras mais herméticas, no entanto, é preciso considerar que, mesmo nos casos de obras mais herméticas, ocorre algum tipo de sensibilização sobre o tema da preservação das águas. Nesse espectro de comunicações estabelecidas, os objetos se complementam, conversam entre si, reforçam uns aos outros e, por isso, a mensagem está ali e consegue ser passada de diferentes modos e intensidades, forma-se um painel crítico de fato nacional. Ou seja, ainda que individualmente uma obra não alcance seu objetivo de comunicar imediatamente a problemática da água, a instalação pode ser lida e entendida, convergindo para o aspecto da linguagem almejada por uma arte troiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações de Bené Fonteles à frente do MAPN são declaradamente e indubitavelmente artivistas, já que, conforme a fundamentação teórica apresentada neste artigo, têm características fundamentais da ocorrência da arte ativista ao longo da história. No entanto, trabalhos que se mostram de suma importância para a compreensão de sua perspectiva artivista, são muitas vezes pouco rememorados em sua trajetória. Tais intervenções realizadas de forma coletiva a partir da proposta de Fonteles, demonstram o seu desejo de uma construção em rede, operando questões amplamente e rigorosamente nacionais em termo da amplitude, sendo uma singularidade que consideramos habitar sua prática artística pública.

Observamos em *Encontro das águas II*, o *modus operandi* da construção coletiva e cooperativa, polifônica, em um espaço público, extramuros ou não, com a intenção de afetar a audiência para problemáticas socioambientais, neste caso, em relação à água. O trabalho orbita na dimensão pública mais enfaticamente pela presença e reunião de elementos que simbolizaram diversos contextos e ambientais aquíferos, mas também criou vínculos especiais com os espaços de instalação das duas versões das obras, tais como as ações do *Ano Internacional de Cooperação pela Água*.

10.5281/ZENODO.15721712

Ademais, evidencia-se que, a obra de cada um, tem uma potencialidade regional, pois apesar de se conectar com uma realidade geral, ainda assim, pode trazer elementos muito particulares do local de origem do artista. Penso que outro pesquisador(a), de outra região, poderia demorar mais tempo ou nem mesmo conseguir compreender o objeto de Ronaldo Moraes Rêgo, que coloca uma flor de miriti, algo facilmente identificado por alguém de Belém. Ao mesmo tempo, um pesquisador de Florianópolis (SC) se conectaria com mais facilidade às ostras de Silvana Leal e todo seu plano de fundo sociocultural. A instalação apresenta, portanto, um caráter que agrega de Norte a Sul de forma geral e coletiva.

REFERÊNCIAS

ALADRO-VICO, E.; JIVKOVA-SEMOVA, D.; BAYLE, O. Artivismo: um nuevo linguaje educativo para la accíon social transformadora. **Revista científica de comunicação e educação comunicar**, nº 57, v. XXVI, p. 09- 18, out. 2018.

ANDRADE, Leonardo Capeleto de et al. Lago Guaíba: uma análise histórico-cultural da poluição hídrica em Porto Alegre, RS, Brasil. **Eng Sanit Ambient**, v.24, n.2, mar/abr, 2019, 229-237. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-41522019155281. Acesso em: 24 de mar. 2024.

BURKE, Peter. **O que é História cultural?** 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

COSTA, Doris Karoline Rocha da. **Artivismo ambientalista no Brasil:** A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Artes, Universidade Federal do Pará. Belém, 2024.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução Mariana Echalar. - 1. Ed. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.

FERREIRA, Adriane Furlan Alves. **O gerenciamento dos recursos hídricos e o papel dos Comitês De Bacia na Lei n.9.433, de 1997**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Análise Ambiental e Desenvolvimento Sustentável, Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2016.

FONTELES, Bené. **Cozinheiro do Tempo**. Brasília: O Autor, 2008.

FONTELES, Bené. Escultura coletiva Encontro das águas II. In.: FONTELES, Bené; RIBEIRO, S.; CATALÃO, V. **Água e cooperação: reflexões, experiências, alianças em favor da**

10.5281/ZENODO.15721712

vida. 1. Ed. Brasília: Ararazul – Organização para a paz mundial editora, 2014, 240.

FONTELES, Bené. GIL, Gilberto. **Manifesto aos oceanos de águas sujas**. Salvador: o autor, 1998.

FONTELES, Bené. GIL, Gilberto. **Manifesto aos rios de águas sujas**. Salvador: o autor, 1996.

GARCÍA, Luis Ignacio. Dissensus communis/espectropolíticas de la imagem. **Revista de Artes Visuais Bogotá**, n° 07, p. 28-58, nov. 2013. Disponível em: https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas. Acesso em 08 jun. 2023.

GIRARDI, Veronica Toloi. **Análise da legislação ambiental do Estado de São Paulo sobre áreas contaminadas por Policlorados (PCBs) sua aplicabilidade na identificação do passivo, monitoramento e tratamento**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Direito Ambiental e Gestão Estratégica da Sustentabilidade) – Pontificia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

LACY, Suzanne. Debated territory: toward a critical language for public art. In: LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1995, p. 171-185.

LIPPARD, Lucy R. Trojan horses: activist art and power. In.: WALLIS, Brian; TUCKER, Marcia. **Art after modernism: rethinking representation**. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, p.150-165, maio de 2013. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-25/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LOSEKANN, Cristiana. **A presença das organizações ambientalistas da sociedade civil no Governo Lula (2003-2007) e as tensões com os setores econômicos**. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, 2008.

RAPOSO, Paulo. **Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências**. Cadernos de Antropologia e Arte. Salvador, 4, p. 3-12, 2015.

ROJAS, Carlos Antônio Aguirres. **A historiografia no século XX: história e historiografia**

10.5281/ZENODO.15721712

entre 1849 e... 2025? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. COSTA, Eduardo Augusto. **Cultura visual e História**. São Paulo: Alameda, 2016.

SOUZA, E. R. C. de; FERREIRA, I. P.; CARVALHO, G. P. Estudo bibliométrico sobre a prática pedagógica na formação do enfermeiro no contexto do MERCOSUL. **Revista de Enfermagem da UFSM**, [S. l.], v. 13, p. e33, 2023. DOI: 10.5902/2179769283866. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/reufsm/article/view/83866. Acesso em: 30 set. 2024.

STOCO, Sávio Luis. COSTA, Dóris Karoline Rocha da. PICANÇO NETO, Ival de Andrade. **Movimento Artistas Pela Natureza: "artivismo" e causas ambientalistas e indígenas no Brasil (1980-)**. Disponível em: <https://www.sbs2021.sbsociologia.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjQ1MTkiO30iO3M6MToiaCI7czozMjoiODk3YWNlZjVmMzM5ZDk2ODFhZGQ0MjdlZjYzNzY0YTMiO30%3D>. Acesso em: 12 ago 2022.

VALDIVIESO, Mercedes. La apropiación simbólica del espacio público a través del artivismo: las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. **Scripta Nova**, Barcelona, v. 18, n° 493 (11), p. 01-27, nov. 2014. Disponível em: < La apropiación simbólica del espacio público a través del artivismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid | Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales (ub.edu)>. Acesso em 08 jun. 2023.

VIEIRA, Jennyfer Silva. HENKES, Jairo Afonso. Uma análise nos impactos ambientais causados na Lagoa da Conceição pelo despejo de efluentes. **Revista gest. sust. ambient.**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 309 - 337, out.2013/ mar., 2014. Disponível em: https://doi.org/10.19177/rgsa.v2e22013309-337. Acesso: 24 de mar. 2024

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural**. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2007, 130 p.

10.5281/ZENODO.15721712

DORIS KAROLINE ROCHA DA COSTA

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Mestrado em Artes e Licenciatura em Artes na mesma instituição. Pesquisadora do campo da história da arte, dedica-se a pesquisa do artivismo ambientalista.

SÁVIO LUIS STOCO

Docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotado no Instituto de Ciências da Arte - Faculdade de Artes Visuais - curso de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA.

IVAL DE ANDRADE PICANÇO NETO

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), Mestre em filosofia pelo Programa de pós-graduação em Filosofia da universidade Federal do Pará (Ppgfil/UFPA) e Licenciado em Filosofia pela mesma universidade e membro do Grupo Interdisciplinar de Narrativas Gráficas da Amazônia (GINGA/Ufpa).

10.5281/ZENODO.15721712

RELATOS ULTRAMARES: EXPERIÊNCIAS DE DESLOCAMENTOS INVESTIGATIVOS

OVERSEAS REPORTS: EXPERIENCES OF INVESTIGATIVE DISPLACEMENTS

Cristiano Lemes Carvalho
FAV-UFG, BRASIL
clcarche@gmail.com

Resumo
Este texto tem como objetivo apresentar parte de um exercício feito durante a realização do mestrado no Programa de Arte e Cultura Visual da UFG, na linha de pesquisa "C" - Culturas da Imagem e Processos de Mediação, entre 2017e 2019. Trago aqui reflexões a partir de imagens e textos, em que relato as experiências de uma viagem, realizada em 2011, cuja rota compreendeu Porto - València – Marrakesh - Porto. Esta experiência motivou os questionamentos aqui apresentados sobre materialidade e virtualidade na arquitetura (vernácula, popular e erudita) e também na materialidade de artefatos e valores que constituem as culturas. Trata-se de um ponto de partida para a construção de reflexões críticas sobre minha formação e atuação como artista visual, arquiteto, professor e pesquisador. Essa articulação entre imagens e relatos formam um caminho de reflexões numa abordagem sobre os sentidos dos meus gestos e deslocamentos que marcam o percurso da minha escrita acadêmica.

Palavras-chave: imagens; relatos de viagem; arquitetura/artefatos/arte; aprendizagens.

Abstract
This text aims to present part of an exercise carried out during my master's degree in the Arts and Visual Culture Program at UFG, in the research line "C" - Image Cultures and Mediation Processes, between 2017 and 2019. I bring reflections based on images and texts, in which I recount the experiences of a trip in 2011, including Porto - València - Marrakesh - Porto. This experience motivated the questions concerning materiality and virtuality in architecture (vernacular, popular, and erudite) and the materiality of artifacts and values that constitute cultures. It is a starting point for constructing critical reflections on my training and performance as a visual artist, architect, teacher, and researcher. This articulation between images and stories forms a path of reflection in an approach to the meanings of my gestures and displacements that mark the path of my academic writing.

Keywords: images; travel reports; architecture/artifacts/art; learning.

EM BUSCA DO AUTÓCTONE

> *– Você viaja para reviver o seu passado? – Era, a esta altura, a pergunta do Khan: [...]– Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá.* (Ítalo Calvino, 1990)

Quando da realização do mestrado no Programa de Arte e Cultura Visual, em 2017/2019, fui provocado a buscar caminhos metodológicos/epistemológicos via processos de aproximação e inquirição a partir de imagens. Como exercício para pensar a pesquisa por meio desse enfretamento, revisitei imagens produzidas durante viagem realizada a Europa e África, em 2011, na qual busquei aproximação com o campo da fenomenologia via tectônica[1] (poética da construção). Nesta viagem, saí ao encontro de arte e/ou artefatos, arquiteturas e paisagens vernaculares que pudessem demonstrar alguma pertinência quanto aos materiais e suas geografias (algo próximo de uma investigação informal arqueológica/antropológica). Deste modo, sob a influência do livro Viagem do Oriente, de Le Corbusier, em dezembro de 2011, tracei um plano de viagem que contemplava o itinerário Porto – Valência – Marrakesh – Porto. No presente texto, me proponho, a partir de um recorte dos meus deslocamentos, a fazer um alinhavo dessas experiências, refletindo sobre elas e tornando-as mais palpáveis, táteis e cerzíveis.

O PORTO DAS PEDRAS

O Porto, cidade insular ao norte de Portugal, plantada à foz do rio Douro com o Atlântico, floresce em pedra sobre pedra. Fundada no séc. I d.C., e a sua paisagem revela em seus traços descortina melancolia e pulsões de vida com sua materialidade que apresenta materialmente, desde a técnica mais moderna do betão à mais ancestral estereotomia[2] das tradições construtivas de Roma. Românica e romântica, a cidade, traz em sua sobreposição secular de matérias, tempos e memórias, impressos nos ladrilhos das ruas e vielas, além das pedras que se empilham nos muros da acidentada topografia – desvelamento tectônico daquela (particular) civilização. Alcunhada como invicta, por ser historicamente reconhecida

1 Relacionado à arte ou à arquitetura, o vocábulo “Tectônica” pode assumir diferentes significados. Entretanto, aqui tomaremos como ponto o sentido etimológico de “Poética da Construção” recuperado por Kenneth Frampton no livro *Estudos sobre cultura tectônica*: poéticas da construção na arquitetura dos séculos XIX e XX (1995), obra também conhecida como *Studies*.

2 Do grego: *Stereo* = sólido, *tomia* = cortar. Para Frampton (1995, p.16), Gottfried Semper classificou o trabalho da construção em dois procedimentos fundamentais: a tectônica da estrutura, em que componentes leves e lineares são montados de modo a formar uma matriz espacial, e a estereotomia das fundações, onde massa e volume se formam conjuntamente através do empilhamento repetitivo de elementos pesados, sendo, esta última, a capacidade da alvenaria de suportar cargas, no caso pedra maciça ou tijolo.

10.5281/ZENODO.15721764

pela resistência às inúmeras tentativas de invasões no passado, a cidade emerge das águas como uma fortaleza, partilhando a beleza rústica das construções, opondo o brilho fosco das pedras e suas variáveis texturas ao reflexo dourado do Rio Douro. Como capital da região Norte é centro agrícola da cultura do vinho e cidade portuária de muitas riquezas. Com estações relativamente bem definidas, a cidade dispõe, geralmente, de um mês de veraneio e, de resto, dilui-se na neblina de seu prologando clima temperado e frio. Assim, modelados pela cultura material, pelo clima e por uma certa religiosidade, os portuenses recebem os visitantes com a peculiaridade das províncias: com reserva, aconchego e estranhamento. Apesar das inúmeras igrejas, edificadas em pedras e azulejos, o sentimento de religiosidade não leva o portuense a frequentá-las. Pode-se dizer, talvez, que essa religiosidade se constata em apertos de mãos, na distância entre os corpos, nos elos familiares, nos ritos e celebrações e nas constantes visitas aos cemitérios.



Figura 01 – Imagens da ponte *São João*, Porto - PT. Fontes do autor (2011)

Entretanto, apesar das aparentes restrições culturais que possam ser impostas a um estrangeiro, é possível, em meio às pedras, encontrar intimidade nos cafés, sebos e livrarias, leiterias, galerias de arte, quintais ao fundo das quadras, hortas de couve e jardins que não respeitam os limites impostos pelas construções. Capins e heras invadem esplanadas e muros, reforçando o romantismo da paisagem, completamente entregue ao devir. Deste modo, a cidade, porosa, em sua permeabilidade, permite trocas gasosas e líquidas, fluidificando-se com as chuvas ao escorrer para o rio e para o mar – locais de encontro entre povo, cidade, cultura, técnica e natureza.

Sobre o Douro e sobre a foz, cinco pontes levam à cidade de Gaia. Estabelecendo uma costura entre as margens opostas e os tempos diversos, dão depoimento

10.5281/ZENODO.15721764

das performances da técnica pela busca do outro e são marcos do tempo das águas do rio que correm para o mar. Deste modo, rio e mar, de um lado e de outro, exibem os mais diversos encontros, dos mais requintados restaurantes às mais prosaicas tavernas de onde se pode apreciar boa comida e boa música. A aconchegante e rica, a culinária é um importante elemento da cultura material daquela geografia: o vinho deliciosamente seco, de paladar forte e duro, pode ser acompanhado pela água das pedras e pela peculiar sopa de pedras, iguarias típicas do Norte. Na cidade, propriamente, tive a oportunidade de experienciar uma cultura tectônica em sentido amplo. Da vida acadêmica aos fragmentos de cotidiano experimentados lá, trago ressonâncias para minhas buscas presentes. Hoje, com a devida distância espaço-temporal, posso compreender quão ricos foram os encontros e os desencontros vividos naquele espaço em que a pedra instaura os sentidos do lugar.

MUSEU DE ÁGUA E ARGILA

Valência, a Cidade de Areia, como era chamada pelos árabes, às margens do mar Tirreno, costa de Espanha, é uma cidade de muitas torres, muralhas e ruínas, de traçado multicultural. “Escrito” pela intensa sobreposição de culturas como a romana, a visigoda e a árabe, esse traçado exibe o hibridismo que deu origem à língua e à cultura moçárabe dos povos cristãos que lá viveram entre os séculos VIII e XV sob o domínio mouro. Embora a cultura cristã tenha politicamente prevalecido, é inegável a influência árabe, tanto na língua quanto nos estilos arquitetônicos da cidade tradicional. Valência, cujas ruas são tomadas por *Citrus*, é atravessada pelo rio Túria. Hospedei-me num complexo multifuncional em frente ao museu *Ciutat de lês Arts i lês Ciències*, situado dentro do leito seco do rio. Sem água, o leito do rio, ao expor o solo argiloso, converte-se num sinuoso jardim, polo de fruições como desporto, lazer e cultura, mas também foco de inúmeras especulações imobiliárias e economia de turismo que assolam a cidade. Em minha curta estada ali, o canal do Túria tornou-se o eixo de meus deslocamentos, levando-me a vários lugares de cultura, como o IVAM (*Institut Valencià D´Art Modern*).

Nesse museu, construído sobre um sítio arqueológico, pude conhecer a instalação *La construcción de la memoria*, do artista plástico valenciano Evarist Navarro, cujo universo artístico abarca desde a arquitetura à história do ser humano. À primeira vista, trabalho denso, corpóreo e tátil remetia às arquiteturas, paisagens, geografia, corpo e lugar. A mostra estava articulada em três grandes instalações: *Estações Balsàmicas, Palácio de la Memória e Terra Mater*.

10.5281/ZENODO.15721764

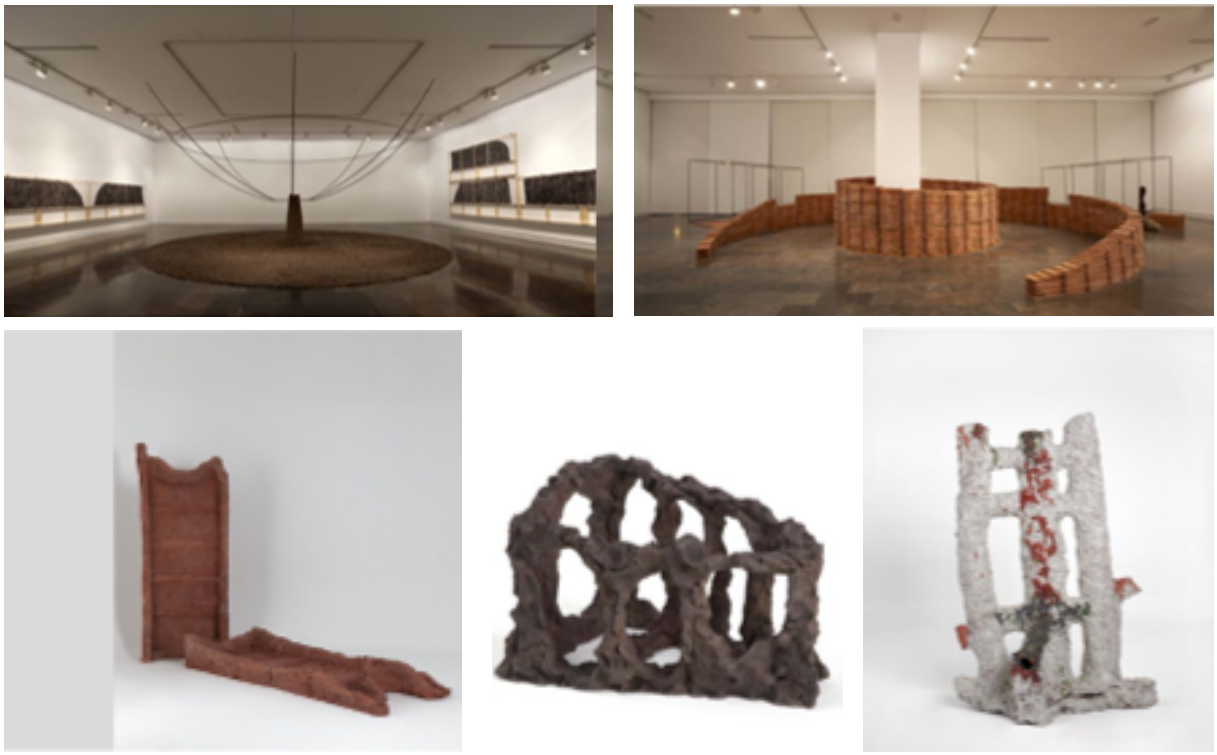


Figura 3 -*Terra Mater, Evarist* Navarro*, Palácio de la Memória, Estaciones Balsàmicas, La construcción de la memoria València,* ES*,* IVAM València (2011). Fonte: <https://www.ivam.es/en/?s=evarist+navarro>.

Poderosa metáfora – essas obras diziam sobre a construção da memória, a mostra reunia mais de cem trabalhos, entre desenhos, aquarelas, cerâmicas, pequenas esculturas e peças de terracota. Nelas, a argila apresentava-se impregnada de carga tátil e artesanal, levando-me a perceber tradições e afetos pertinentes àquela geografia. Alocadas na caixa de vidro, as obras falavam de ruínas, refúgios, abrigos e devires. Naqueles trabalhos, havia mecanismos poéticos com autonomia de gestos e palavras, nos quais a matéria-prima deixava de ter um significado caótico para produzir uma significação nova, poética, pura, com a própria natureza. Desse modo, o espaço interno do museu, fenomenologicamente, transformava-se num microcosmo natural, com trabalhos feitos de água, ar e terra, elementos que se metamorfoseavam ontologicamente. No entanto, embora guardados e protegidos, pareciam não estar ilesos à corrosão do tempo. Vejo, no trabalho de Navarro, um retorno à essência das linguagens estabelecidas, que não passa por conceptualismos, poverismos ou minimalismos, uma vez que a presença do toque demonstra proximidades, afeições, intimidades com a matéria e com o território onde se instalam. Sendo assim, um trabalho de carácter experimental e de apelo às raízes, não deixando, ainda, de estabelecer uma negociação com as estéticas mais tecnológicas e globalizadas. O toque manual dá indícios de trabalhos desenvolvidos coletivamente, provas de interação do homem

10.5281/ZENODO.15721764

com o meio natural, exercício dimensional, laboratorial, e tátil, que confirma a medida do doméstico, da transformação do lugar em lócus reconhecível e afetivo.

Em *Terra Matter*, por exemplo, o artista organiza a matéria em forças concêntricas, estabelecendo uma ligação entre terra e céu. Em *Estações Balsâmicas,* a argila é moldada de forma visceral e depois cozida, processo que remete à tradição da cerâmica local. Por último, em *Palácios da Memória*, o erigir do muro em círculo incompleto delimita territórios abertos à compreensão do volume. Em síntese, assistimos a percepções das disposições e motivações pessoais, levadas a cabo em formas emblemáticas que se referem à gênese do trabalho humano sobre a natureza, ou seja, à transformação da matéria em estruturas reconhecíveis e dotadas de sensibilidade. Esses trabalhos me trouxeram um recado, qual seja, que intuir sobre os discursos talvez seja mais necessário que nomeá-los a partir de uma cultura artística embora não possamos excluir um diálogo com as referências existentes. Desconstruí-los, assim, desterritorializando-os, talvez seja necessário para avançarmos numa compreensão maior sobre a semântica dos trabalhos em arte, arquitetura e cultura visual.

O TÊXTIL (MARRAKESH)

Do alto, um tapete, um jardim, uma lavoura; sinais de assentamento humano, universo simbólico próprio no qual, à distância, tudo se confundia. Do avião, não cabia fazer a distinção entre o agricultor e o jardineiro, o construtor e o arquiteto; tudo era paisagem. Esta foi a primeira imagem da cidade de *Marrakesh*. A segunda, desfez-se em pensamentos. Tudo era uma apologia à gênese; escritura caótica de terra sobre terra em que a unidade imperava em cor, forma, matéria e sinuosidade. O aeroporto, composto por uma *trellis* metálica que se erige em busca da luz, ao mesmo tempo que gera sombras, ao se inclinar para fora do espaço interno do saguão de desembarque. Após sair da alfândega, tomei um taxi que me levaria à *Riad Karmella*[3], na Medina[4]. Antes da entrada de *Marrakesh*, muros de terra mascaram os limites da cidade de forma a conduzirem.

Após ultrapassar o pórtico, entretanto, todo o senso de ordem ocidental veio por terra. Um espaço largo e com múltiplas referências abriu-se em sinuosidades, as quais tangenciavam monumentos, desfazendo os pontos de fuga de minhas perspectivas. À medida que me aproximava da Medina, os espaços ficavam constritos, estreitos e

3 *Riad* (casa tradicional) – *Riad Karmella* é uma casa tradicional readaptada para pousada, localizada no coração da Medina (bairro histórico), perto dos Souks (mercado), a 8 minutos de caminhada da Praça *Jamaâ El Fna*.

4 Medina significa cidade em árabe, mas hoje (para itinerários turísticos) corresponde ao traçado teocrático tradicional, regulamentado pelo Alcorão, a escritura sagrada do mundo muçulmano.

10.5281/ZENODO.15721764

labirínticos. A cidade era um organismo vivo; o calor e o aconchego das construções em terra provocavam em mim uma sensação de vertigem. Uma profusão de sons, cheiros, cores, texturas, construções e pessoas: ora eu saía em largos, ora passava por estreitos mercados. Na *Riad* (como se chamam as pousadas), a segurança me foi devolvida. O portão dava para um pátio que reproduzia um oásis, composto por cacos cerâmicos coloridos e laranjeiras, um clima fresco e úmido no meio da árida e escaldante cidade de terra. Passear pela cidade, nas imediações da *Riad*, passar pelo *Souk* (mercado) e pelos sucessivos largos que se abriam após as ruas cobertas, foi uma experiência sinestésica. A densidade material e populacional, assim como o excesso de informações visuais, sonoras, olfativas e táteis, continuaram causando-me uma certa desorientação, tornando difícil minha localização no tecido urbano que, aos moldes do Alcorão[5], era organizado pela constante quebra da perspectiva. Entretanto, percebia que a repetição das saídas me deixava mais instintivo, o que tornava minhas incursões um grande *tour de force*, em que conhecer ia além da capacidade racional, sem, contudo, descartá-la.

Compreendia, cada vez mais, meio àquela urdidura humana, o conceito de metáfora corporal[6]. Entre todos os espaços, interessavam-me a feiras, eventos que embora aparentemente frívolos e promíscuos, estavam sujeitos às normas estritas daquela cultura. As feiras revelavam que a Medina é uma comunhão de homens, uma sopa de letrinhas, que desafiava qualquer léxico e fazia convergir concentricamente matérias arquitetônicas, forças religiosas e políticas, razões e sensibilidades como sentido de lugar. Tudo se achava misturado – comércio, religião, tagarelices, cheiros das especiarias, chás, madeiras (cedros e sândalos) e, sobretudo, as iguarias culinárias.

Enquanto me perdia naqueles labirintos, numa rua não permitida a turistas, me deparei com uma cena incrível. Homens manipulavam uma espécie de tear. O objeto consistia numa maquinaria arcaica, composta por bambus, ferro e madeira. E os homens, ao manipulá-la, compondo uma trama, exibiam incrível destreza. Quando disparei a foto, os homens expulsaram-me do lugar, e ali percebi nitidamente, que me encontrava numa cultura, antes de tudo, tecelã.

Assim, com o olhar impregnado das tramas, comecei a refletir sobre elas e assimilá-las: a geometria da lavoura vista do avião, o traçado sinuoso da cidade, a estereotomia

5 O traçado da cidade tradicional é sinuoso pois o Alcorão regimenta que a perspectiva e a vista superior de uma cidade não devem ser expostas ao olho humano.

6 A capacidade do ser experimentar o mundo sensorialmente reverte-nos para o conceito de imaginação corpórea tal como foi proposto por Gianbattista Vico na *Scienza Nuova* de 1730. Opondo-se ao racionalismo de Descartes, Vico defendeu a linguagem, mito e convenção da história; das primeiras instituições nascidas da experiência primordial da natureza. (Frampton, 1995)

10.5281/ZENODO.15721764

das paredes em cofragem[7] de barro, o calçamento em blocos intertravados, as tramas ornamentais sobrepostas às paredes e muros, as tapeçarias, as toalhas e tecidos pendurados nas janelas, os curtumes no meio da cidade, os mosaicos cerâmicos, as cestarias dos mercados, tudo era tecido, tessitura, trama, tudo era estrutura e construção. Naquele lugar a texturalidade[8] infinita montava a base da leitura das construções humanas.



Figura 02 – Imagens aéreas do entorno de Marrakesh / Tecelões em Medina, *Marrakesh.*
Fontes do autor (2011)

Andando aleatoriamente entre mesquitas e palácios, prosseguia tentando dar sentido às minhas sensações. No quarto dia de permanência, após visitar a mesquita *Medersa Bem Youssef*, fui a dois palácios, nos quais fiz algumas descobertas. As ruínas do *Palais Badia* e do *Palais Bhaia* tiraram-me o fôlego. O senso de ortogonalidade que compunha a planta baixa do palácio Badia, exposta na entrada, era um contraponto ao caos

7 Termo técnico da construção que designa a maneira da construção do concreto armado entre estaqueamento e lâminas de madeira. É possível que a moderna técnica ascenda dos processos construtivos da técnica tradicional da taipa de pilão.

8 Termo cavado a partir das experiências de atelier, após manipular leituras de imagens enquanto *assemblages* de textos e imagens.

10.5281/ZENODO.15721764

apresentado pela cidade. A arquitetura do palácio, ainda que em ruínas, distinguia-se pela monumentalidade e pelo planejamento erudito. Ao entrar no pátio, fui direto a uma piscina e, ao ver resquícios de mosaicos, pude imaginar quão sofisticada teria sido a era dos Califados. Ao me deslocar para o lado oposto da entrada, pude perceber que a fortaleza estava passando por uma restauração. Foi quando percebi que escavações arqueológicas estavam sendo realizadas abaixo do terrapleno, onde ficavam as circulações do palácio, acima dos pomares de *Citrus*. Desci dois pavimentos. A obra era enorme e escura, mas o pouco que lá vi deu para perceber os sistemas de caldeiras que aqueciam as piscinas. Foi uma experiencia arqueológica inédita para mim.

Segui para o *Palais Bhaia*, que, para mim, havia sido sobretudo uma descoberta sentimental. De menor tamanho e ainda conservado, sua entrada se dava por um jardim cercado de grandes paredes de taipa. De perspectiva menos ortogonal, volumes de terra apresentavam sobreposições e intersecções como num Barragán[9]. Deste modo, andando pelo jardim, as palmeiras e as roseiras, bem como a conformação espacial e a variação dos tons de rosa terrosos remeteram-me imediatamente ao jardim da casa rosa da fazenda do Rio dos Bois (fazenda de meu avô materno, em Goiás). Questionei aquela estranha semelhança entre os espaços e o que neles havia de comum. Nem mesmo a beleza do *Jardin Majorelle*[10], visitado dias atrás, superou o prazer de ali estar. Aquele lugar pôs fim à minhas visitas à cidade vermelha.

ESPAÇO/TEMPO/APRENDIZAGENS

O deslocamento entre as cidades de Porto (Portugal), Valencia (Espanha) e Marrakesh (Marrocos) proporcionou-me um desvelamento do olhar e uma reorientação da corporalidade no encontro de arte e/ou artefatos, arquiteturas e paisagens dessas diferentes cidades. Compreendi que havia pertinência quanto aos materiais e suas geografias, o que me conduziu a algumas questões paradigmáticas da cultura moderna como: tempo/espaço, moderno/arcaico, erudito/popular, asséptico/tátil, entre outros. Na medida em que favoreceram a retomada dos campos disciplinares da arquitetura

9 Luis Ramiro Barragán Morfín (1902-1988), arquiteto modernista mexicano, com dupla formação em arquitetura e engenharia civil, revolucionou a arquitetura moderna em seu país com o uso de cores vibrantes oriundas da arquitetura vernacular mexicana. Barragàn produziu uma obra sobre fote-influências das viagens que realizou. Em viagem à Europa para conclusão dos estudos, deixou-se impressionar pela beleza dos jardins e das cidades construídas por influência da cultura mediterrânea e muçulmana. URIBE, Begoña. Em foco: Luis Barragán. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/783505/em-foco-luis-barragan>. Acesso em: 06 ago. 2018. https://www.luisbarragan.com

10 O jardim *Majorelle*, jardim idealizado pelo pintor francês Jacques Majorelle (1866-1962), pensado aos moldes dos jardins islâmicos, situa-se no centro da cidade vermelha. Como um oásis, o jardim botânico funciona hoje como museu da cultura bereberé (povo nômade que lá existe desde o período neolítico, muito antes da cegada do islamismo) https://www.jardinmajorelle.com

10.5281/ZENODO.15721764

e do urbanismo – sobretudo o da tectônica, a partir da dubiedade do pensamento de Kenneth Frampton sobre a imagem-fotográfica/comunicação, artesanal/tecnológico e tecnologia/educação –, essas vivências, como práticas artísticas, me permitiram uma revisão do autor a partir do próprio campo de que emerge seu pensamento, a fenomenologia. Permitiu-me acessar os conceitos benjaminianos de vivências, memórias e experiências da viagem, bem como registros ainda ocultos, desvelados por um retorno às memórias afetivas da infância e o encontro com material bibliográfico para o trabalho de pesquisa. Em seguida, ao levar as vivências e registros fotográficos e escritos para o ateliê de gravura, consegui acessar um lugar heteróclito de trasladações espaço-temporais, flexibilizando dicotomias como sensível/racional, imagem/matéria, positivo/negativo, construção/desconstrução, artesanal/tecnológico, representação/simulacro, dando origem a um laboratório de escrita que constituiu o primeiro capítulo da investigação na pesquisa de mestrado. Entretanto, foi à luz de Michel de Certeau (1994) que pude organizar a "paisagem dessa pesquisa", a qual retoma o empírico, o subjetivo e o ordinário a partir dos conceitos de trajetória/estratégia/tática, os quais possibilitaram novos modos de inquirir, pesquisar e produzir.

Ampliando esse campo de reflexões, com Walter Benjamin, pude construir narrativas autobiográficas como digressões espaço-temporais de experiências e vivências da infância, divididas entre o campo e a cidade, e relatos das experiências da viagem realizada ao Marrocos em 2011 – a qual suscitou questionamentos sobre materialidade e virtualidade na arquitetura vernacular. Instauro então, neste texto, os entrecruzamentos de reflexões críticas sobre minha formação e atuação como artista-arquiteto, professor e pesquisador. Aqui, a escrita adota a forma narrativa como exercício laboratorial, visando estimular maneiras próprias de estabelecer processos de mediação através de relatos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Izabel. **Tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar**. São Paulo: s.n., dezembro de 2009, Pós, Vol. 16, pp. 148-167. 26.

ARGAN, Giulio Carlo**. Arte Moderna**. [trad.] Denise Bottmann e Frederico Carptti. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 693.

CASABAN, Consuelo. Evarist Navarro: **La Construcción de la Memoria**. Disponível em: < http//www.ivam.es. >. Acesso em: 20 de dez.2011.

FRAMPTON, Kenneth**. Cadernos de Arquitectuta:** Introdução aos Estudos da Tectônica. [ed.] Paulo Martins Barata. [trad.] André Martins Barata. **Studies in Tectonic Culture**: The

10.5281/ZENODO.15721764

poetcs of construction in the nineteenth century. primeira edição parcial. Lisboa : Contemporânea Editora, 1995.

NESSBITT, Kate**. Uma nova agenda para a arquitetura:** Antologia teórica 1965-1995. [trad.] Vera Pereira. 2 edição. São Paulo : Cosac Naify, 2008. p. 664.

CRISTIANO LEMES CARVALHO

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1999), pós-graduado em Arte Contemporânea pela UFG (2007), mestre em Arte e Cultura Visual, linha de pesquisa Cultura da Imagem em Processos de Mediação pela Faculdade de Artes Visuais (2017-2019). Doutorando em Arte e Cultura Visual Linha A: Imagem, Cultura e Produção Artística pela FAV-UFG.

10.5281/ZENODO.15721764

ENTRE A VISIBILIDADE E A INVISIBILIDADE: A COMUNICAÇÃO VISUAL DAS BANCAS DO MERCADO CENTRAL DE GOIÂNIA NO INSTAGRAM

.BETWEEN VISIBILITY AND INVISIBILITY: THE VISUAL COMMUNICATION OF GOIÂNIA'S CENTRAL MARKET STALLS ON INSTAGRAM

Cleber Porfiro Muniz
UFG,Brasil
munizdesign@gmail.com

Resumo
Este artigo explora as dinâmicas de visibilidade e invisibilidade na comunicação visual das bancas do Mercado Central de Goiânia no ambiente digital, utilizando o Instagram como principal plataforma de análise. O artigo reflete como os elementos visuais dessas bancas, marcantes no espaço físico, são adaptados e reconfigurados no ambiente digital, onde aspectos culturais podem ser amplificados ou suprimidos. O estudo destaca as narrativas visuais construídas no Instagram e como essa transição revela novas formas de percepção e engajamento cultural. A análise reflete sobre as tensões entre o que se torna visível e o que permanece invisível no espaço digital.

Palavras-chave: comunicação visual, Instagram, Mercado Central, visibilidade, invisibilidade.

Abstract
This article explores the dynamics of visibility and invisibility in the visual communication of Goiânia's Central Market stalls in the digital environment, using Instagram as the primary platform of analysis. The research investigates how the visual elements of these market stalls, prominent in physical spaces, are adapted and reconfigured in digital environments, sswhere cultural aspects may be amplified or suppressed. The study highlights the visual narratives constructed on Instagram and how this transition reveals new forms of cultural perception and engagement. The analysis reflects on the tensions between what becomes visible and what remains invisible in the digital space.

Keywords: visual communication, Instagram, Central Market, visibility, invisibility.

INTRODUÇÃO

O conceito de visibilidade e invisibilidade na comunicação visual ganha relevância crescente no ambiente digital, especialmente em um contexto onde a saturação de imagens e a velocidade da informação podem ocultar elementos culturais importantes. No mundo contemporâneo, o que é visível não depende apenas da presença física, mas também da capacidade de adaptação e reinvenção em plataformas digitais. Michel Foucault (1987) observa que “a visibilidade é uma armadilha”, sugerindo que a exposição de algo não necessariamente implica em compreensão ou reconhecimento de seu valor cultural. Nesse sentido, as dinâmicas de visibilidade e invisibilidade nascem como um campo crítico de investigação, pois o que é visível nos meios digitais muitas vezes deixa de lado nuances culturais mais profundas, tornando-as invisíveis para o público.

O tema do **VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual,** “in-visibilidades,” explora as camadas do que é negligenciado ou intencionalmente ocultado nas representações visuais, especialmente no contexto das estruturas de poder e narrativas dominantes. Essa perspectiva é particularmente relevante quando aplicada ao ambiente digital, onde o que é visível é frequentemente filtrado por algoritmos, tendências e consumo visual em massa. No campo da comunicação visual, o ambiente digital abre espaço para novas formas de performatividade, em que a visibilidade cultural deve constantemente se reafirmar e lutar contra as invisibilidades impostas por essas dinâmicas.

Mercado Central de Goiânia, inaugurado na década de 1940, é um reflexo da diversidade cultural e econômica da região. Localizado no centro da cidade, o mercado oferece uma diversa variedade de produtos, desde alimentos frescos e artesanais, até artesanatos típicos de Goiás. O **Mercado Central de Goiânia** é um espaço cultural rico, onde elementos visuais, como letreiros e arranjos de produtos, desempenham um papel importante na construção da identidade e tradição local. Essas bancas marcam o espaço físico do mercado e carregam traços culturais específicos que refletem o patrimônio visual e social da cidade. No entanto, com a migração das bancas para plataformas digitais como o **Instagram,** surgem novos desafios e oportunidades. Se, por um lado, o Instagram oferece uma vitrine global para esses elementos culturais, por outro, aspectos importantes da comunicação visual podem se perder ou serem minimizados nas lógicas visuais impostas pela plataforma. Neste artigo, analisaremos como a transição das bancas do Mercado Central para o ambiente digital reconfigura sua visibilidade cultural, explorando as tensões entre o que se torna visível e o que permanece invisível nesse novo contexto.

10.5281/ZENODO.15721842

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A comunicação visual, seja em espaços físicos ou digitais, envolve constantemente a disputa entre o que é visível e o que permanece invisível. Essas dinâmicas de visibilidade e invisibilidade moldam as percepções culturais e impactam diretamente a forma como as narrativas são construídas. A visibilidade não é meramente a capacidade de algo ser visto, mas envolve também a questão de quem controla o que é visto e como isso é interpretado. Michel Foucault (1987), ao afirmar que "a visibilidade é uma armadilha," nos alerta para o fato de que o que se torna visível no espaço público e nas mídias é, em grande parte, moldado por forças de poder que determinam quais narrativas devem ser expostas e quais são ocultadas.

No contexto da comunicação visual, as mídias digitais transformam a forma como o público interage com as narrativas visuais. A questão da interatividade se torna central, pois, ao adaptar suas práticas visuais ao digital, as bancas enfrentam novas demandas cognitivas e participativas. Como afirma Manovich (2001):

> Em vez de evocar este conceito por si só, utilizo vários outros conceitos, como interatividade baseada em menus, escalabilidade, simulação, interface de imagem e instrumento de imagem, para descrever diferentes tipos de estruturas e operações interativas. A distinção entre interatividade 'fechada' e 'aberta' é apenas um exemplo dessa abordagem. [...] Embora seja relativamente fácil especificar diferentes estruturas interativas usadas em objetos de novos meios, é muito mais difícil lidar teoricamente com as experiências dos usuários em relação a essas estruturas. Esse aspecto da interatividade continua sendo uma das questões teóricas mais difíceis levantadas pelos novos meios. (Manovich, 2001, p. 56).

No ambiente digital, essa discussão entre visibilidade e invisibilidade é ampliada. A migração de práticas visuais para plataformas como o Instagram, por exemplo, traz à tona uma nova configuração de performatividade, onde a identidade cultural precisa ser adaptada para sobreviver às dinâmicas da mídia social

Essas narrativas digitais tornam-se uma extensão das performances culturais[1]. Richard Schechner (2006) define a performatividade como "a exibição de si mesmo," enfatizando que as práticas e comportamentos em sociedade são, de certa forma, encenações. No ambiente das mídias sociais, essa performatividade é ainda mais evidente, pois o que se compartilha é cuidadosamente curado e exibido para o público, seja uma identidade pessoal ou uma representação cultural. Schechner observa que:

1 Performance cultural refere-se a manifestações culturais que não se limitam à mera representação de tradições e costumes, mas que também englobam atos de expressão social e política, frequentemente realizados em contextos ritualísticos, artísticos ou cotidianos.

10.5281/ZENODO.15721842

> As performances, tanto na vida cotidiana quanto na arte, não são meras reproduções da realidade; elas são construções que refletem, comentam e, muitas vezes, desafiam as normas culturais" (Schechner, 2006, p. 45).

Assim, a migração das bancas do Mercado Central para o Instagram pode ser entendida como uma forma de performance cultural adaptada, em que elementos visuais tradicionais são traduzidos para o digital, mas nem sempre com a mesma profundidade cultural. No entanto, essa transição não ocorre sem perdas. A visibilidade digital depende de certos códigos e algoritmos que governam o que será exibido ou promovido nas redes sociais. Esse processo de visibilidade limitada ou invisibilidade intencional nas redes sociais impõe desafios significativos para práticas visuais que, em espaços físicos, são fortemente enraizadas em contextos culturais específicos. Além disso, a performatividade no ambiente digital vai além da simples apresentação de imagens; ela envolve também a interação dos usuários com essas imagens.

Schechner (2006) discute o conceito de "drama social," em que a performance não é apenas o que é visível, mas também a forma como o público interage e reage a essa visibilidade. Nas mídias sociais, isso pode ser visto nos comentários, curtidas e compartilhamentos, que ajudam a moldar o alcance e a relevância de uma determinada performance visual. Como ele afirma:

> Performances culturais não são eventos estáticos, mas dinâmicas em que o público desempenha um papel ativo na construção do significado (Schechner, 2006, p. 52).

Dessa forma, a comunicação visual no ambiente digital é um processo complexo de negociação entre visibilidade, invisibilidade e performatividade. As bancas do Mercado Central, ao migrarem para o Instagram, enfrentam o desafio de manter suas identidades culturais visíveis enquanto navegam por uma plataforma que impõe novas regras de visibilidade. O que nasce dessa transição é uma nova forma de performance cultural, na qual a identidade visual local é reconfigurada para se adequar aos padrões e expectativas de uma audiência digital.

COMUNICAÇÃO VISUAL DAS BANCAS NO INSTAGRAM

O Instagram, como plataforma visual, oferece oportunidades para as bancas alcançarem um público maior, mas também estabelece desafios, uma vez que certos elementos culturais e visuais podem se perder ou serem reconfigurados ao longo desse processo. A migração das práticas visuais das bancas para o digital implica uma reinterpretação desses elementos, que se tornam sujeitos às dinâmicas da plataforma, ao mesmo tempo em que tentam preservar a autenticidade cultural.

10.5281/ZENODO.15721842

A comunicação visual das bancas desempenha um papel relevante na construção da identidade cultural local, com elementos visuais, como letreiros populares, refletindo estéticas vernaculares únicas. No entanto, ao serem adaptados para o Instagram, esses elementos visuais tradicionais precisam ser muitas vezes simplificados e padronizados, o que pode diluir suas características vernaculares e locais. As bancas do Mercado Central, que possuem uma estética visual ligada ao contexto físico e à interação com o público, enfrentam o desafio de se tornarem visíveis em um ambiente saturado por imagens digitais.



Figura 1: Banca Armazém das ervas. Fonte: BIBLIOI9, 2013. Disponível em: https://biblioi9.wordpress.com/2013/12/18/mercado-central. Acesso em: 18 out. 2024.

A estética visual do Instagram, baseada em tipos de postagem padronizadas, obriga as bancas a adaptar sua comunicação visual a um formato mais simplificado e, muitas vezes, mais genérico, que pode não refletir toda a riqueza e diversidade cultural presente no espaço físico.

O impacto dessas transformações pode alterar percepção do público. O que antes era uma interação direta e pessoal entre o comerciante e o cliente, mediada por elementos visuais tradicionais como letreiros e arranjos, agora se traduz em postagens que competem pela atenção em um fluxo contínuo de imagens. Segundo Schechner (2006),

> A performatividade no exige uma constante reinterpretação de si mesmo, onde o indivíduo ou a marca deve continuamente se adaptar às expectativas de sua audiência (Schechner, 2006, p. 45).

10.5281/ZENODO.15721842

Nesse contexto, as bancas do Mercado Central precisam constantemente ajustar suas práticas visuais para manter sua relevância e visibilidade no Instagram.

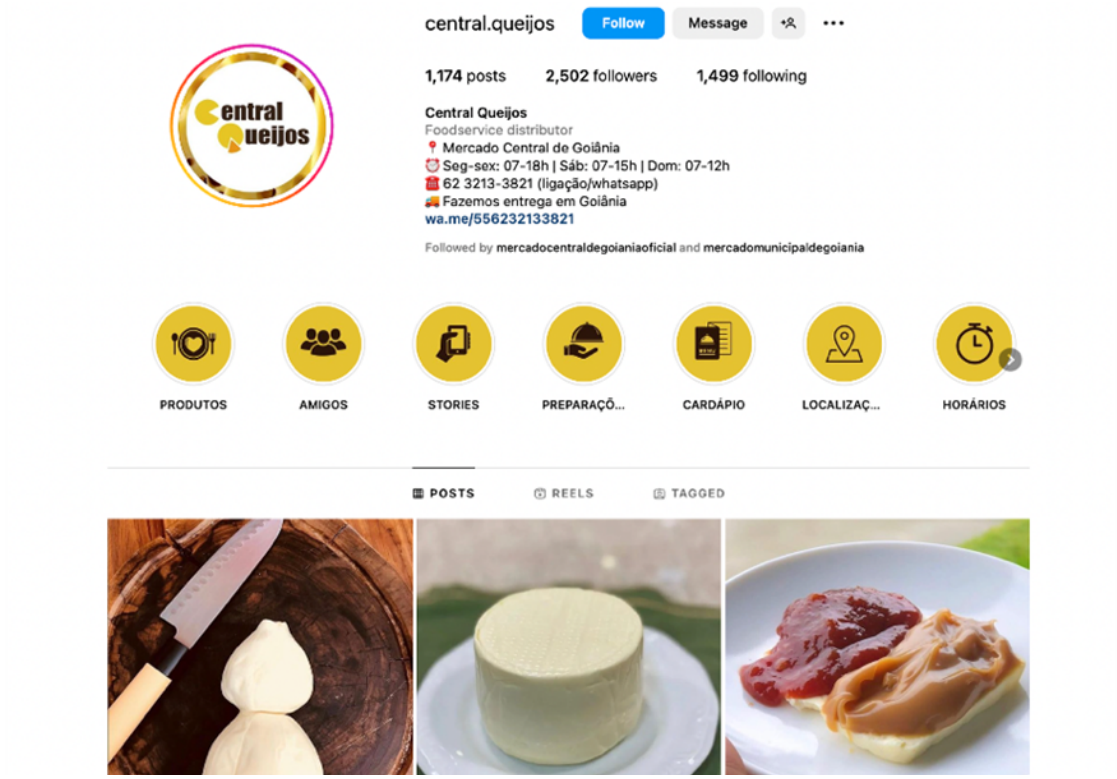


Figura 2: Banca Central Queijos. Fonte: Instagram: @central.queijos, Acesso em: 18 out. 2024.

As imagens no Instagram desempenham o papel de criar uma nova performance visual para as bancas. No entanto, essa performance é limitada pelas exigências da plataforma, que favorece imagens de alta qualidade e posts atraentes, muitas vezes reduzindo a complexidade cultural dos elementos visuais originais. Como resultado, certas características vernaculares[2], que são centrais para a identidade visual das bancas, podem ser invisibilizadas ou reinterpretadas para se adequarem à estética dominante das redes sociais.

Dessa forma, a adaptação da comunicação visual das bancas do Mercado Central de Goiânia ao Instagram revela as tensões entre manter a autenticidade cultural e se adequar às exigências da visibilidade digital. Ao mesmo tempo em que ganham novas audiências, esses espaços comerciais e culturais enfrentam o risco de perder elementos essenciais de sua identidade visual, tornando-se apenas mais um conteúdo entre muitos no fluxo digital contínuo.

2 Vernacular refere-se ao idioma, dialeto ou forma de comunicação comum ou nativa de um determinado grupo ou região, especialmente quando comparado ao uso de uma língua mais formal ou padronizada.

10.5281/ZENODO.15721842

VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE NA COMUNICAÇÃO VISUAL DAS BANCAS

A migração das bancas do Mercado Central de Goiânia para o ambiente digital, traz consigo desafios em relação à manutenção de sua identidade visual. No espaço físico, as bancas são facilmente identificadas por suas cores vibrantes, letreiros populares e a disposição única dos produtos, elementos que desempenham um papel importante na experiência sensorial e cultural do consumidor. No entanto, no ambiente digital, essas características precisam ser adaptadas para se tornarem visíveis em um espaço saturado por imagens.

As bancas do Mercado Central carregam uma estética visual particular, com elementos que remetem à identidade cultural local, como a tipografia manual, as cores fortes e a simplicidade dos materiais. No entanto, ao serem transpostas para o Instagram, muitas dessas características são simplificadas ou adaptadas para se ajustarem às exigências da plataforma. Elementos que fazem parte da cultura local, como o trabalho artesanal presente nos letreiros, podem não ser captados de forma eficaz pelo Instagram, que prioriza imagens mais padronizadas e polidas.

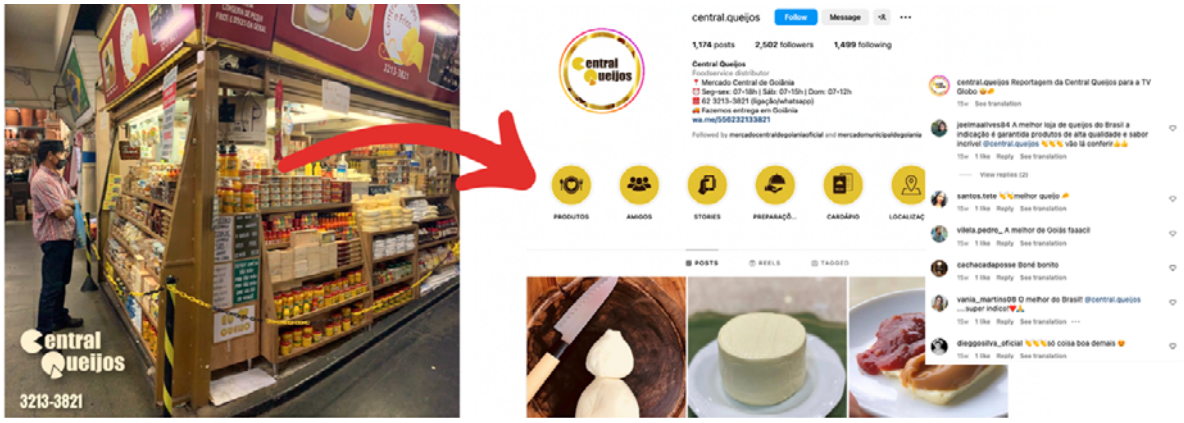


Figura 3: Comparação do espaço físico com o perfil do Instagram da Banca Central Queijos. Fonte: autor.

A comunicação visual das bancas no Instagram envolve a utilização de novas ferramentas e formatos, como posts, stories e vídeos. As limitações técnicas da plataforma, como o formato das imagens e a resolução, muitas vezes forçam os usuários a padronizar suas postagens, reduzindo a diversidade estética que é importante para identidades culturais locais. Assim, ao tentar se adaptar às demandas da plataforma, as bancas podem acabar perdendo elementos importantes de sua identidade visual original.

Apesar dessas limitações, a plataforma oferece uma nova “vitrine” para as bancas se tornarem visíveis a um público maior. Adélia Borges (2012) destaca que “a combinação

10.5281/ZENODO.15721842

de técnicas tradicionais com novas tecnologias permite uma revalorização do design popular, mantendo suas raízes culturais enquanto explora novas possibilidades estéticas. Dessa forma, ao adaptar elementos visuais tradicionais ao Instagram, as bancas podem continuar promovendo sua identidade cultural, mesmo que de maneira reconfigurada.

Portanto, a migração da comunicação visual das bancas para o Instagram revela tanto oportunidades quanto desafios. Enquanto o digital oferece uma nova maneira de tornar visíveis elementos culturais locais, a plataforma também impõe invisibilidades, na medida em que força a adaptação de uma estética visual única para se adequar às exigências globais e padronizadas da mídia digital.

DISCUSSÃO

Esses mercados, tradicionalmente espaços de encontro social e de trocas culturais, enfrentam o desafio de manter suas práticas visuais e culturais no ambiente digital, onde a performance cultural e a estética visual são mediadas por padrões globais de mídias sociais.

As bancas do Mercado Central representam não apenas um ponto de venda de produtos, mas também um palco para a exibição de tradições locais e performances culturais. No Instagram, essas práticas visuais são reconfiguradas, pois as bancas precisam se adaptar às limitações e exigências da plataforma. No ambiente físico, os letreiros e a disposição dos produtos são fundamentais para a identidade das bancas. Entretanto, ao serem transpostos para o Instagram, muitos desses elementos são invisibilizados, substituídos por uma estética digital padronizada que atende às demandas visuais da plataforma.

Além disso, Richard Schechner (2006) discute a performatividade nas interações sociais, destacando que:

> Realizar performance é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Na vida cotidiana, 'realizar performance' é exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (Schechner, 2006, p. 45).

No Instagram, as bancas se veem forçadas a transformar suas narrativas culturais em performances visuais que conecte com o público digital. Isso inclui o uso de fotos, vídeos e textos que muitas vezes não conseguem transmitir a complexidade das performances vividas no ambiente físico do mercado.

Essa transição digital também traz implicações culturais significativas. Como observa Manovich (2017), "as limitações técnicas da plataforma, como o formato das imagens

10.5281/ZENODO.15721842

e a resolução restrita, podem limitar a expressão criativa" (Manovich, 2017, p. 112). No caso das bancas do Mercado Central, essa limitação significa a perda de aspectos vernaculares e sensoriais que são fundamentais para a identidade cultural local. Os aromas, sons e interações interpessoais que caracterizam as bancas no espaço físico tornam-se invisíveis no digital, e o foco se desloca para o visual imediato e impactante.

Por outro lado, essa migração para o Instagram também oferece oportunidades de ganho cultural, uma vez que as bancas podem alcançar novos públicos e expandir sua visibilidade para além dos limites geográficos do mercado. A plataforma permite que as bancas compartilhem sua estética visual e suas histórias com um público global, promovendo o reconhecimento de sua identidade cultural em uma escala maior.

A adaptação para o Instagram, portanto, não apenas transforma a visibilidade das bancas, mas também reconfigura suas narrativas culturais e estéticas. As bancas precisam se adaptar a uma nova forma de performance cultural, onde a estética visual é apresentada em formatos que atendem às expectativas da audiência digital, ao mesmo tempo em que buscam preservar a autenticidade de sua identidade cultural. Como destaca Adélia Borges (2012):

> A combinação de técnicas tradicionais com novas tecnologias permite uma revalorização do design popular, mantendo suas raízes culturais enquanto explora novas possibilidades estéticas (Borges, 2011, p. 78).

Essa dualidade entre o que é ganho e o que é perdido na transição digital é central para entender as dinâmicas de visibilidade e invisibilidade enfrentadas pelas bancas do Mercado Central no Instagram. Ao mesmo tempo em que se tornam mais visíveis em uma plataforma global, elas correm o risco de invisibilizar aspectos fundamentais de sua identidade cultural, que não se traduzem plenamente no ambiente digital.

CONCLUSÃO

A digitalização desses espaços culturais nos monstra um panorama: enquanto a plataforma digital oferece uma oportunidade para expandir o alcance e promover a identidade cultural das bancas a uma audiência global, ela também impõe desafios significativos que podem transformar ou até mesmo obscurecer as tradições culturais.

No espaço físico, as bancas do Mercado Central são caracterizadas por uma rica gama de elementos visuais e sensoriais que refletem a identidade cultural local. Esses elementos, que incluem desde letreiros vernaculares até a disposição padronizada, estão ligados ao contexto cultural e social do mercado. No entanto, quando a

10.5281/ZENODO.15721842

comunicação visual é adaptada para o Instagram, precisa-se adaptar-se aos padrões visuais e técnicos da plataforma, que frequentemente priorizam um padrão uniforme. Esse processo de transição pode levar a uma perda de profundidade cultural e a uma simplificação da identidade visual original, à medida que os elementos vernaculares são otimizados para se ajustarem aos códigos visuais dominantes das mídias sociais.

As mídias sociais tem um papel duplo na preservação e transformação das tradições culturais. Por um lado, elas oferecem uma espécie de vitrine virtual que permite que práticas culturais locais alcancem um público mais amplo, promovendo o reconhecimento e a valorização das tradições em uma escala global. A possibilidade de compartilhar imagens, vídeos e histórias de forma instantânea pode fortalecer a presença cultural e fomentar uma nova forma de engajamento com a audiência.

Por outro lado, as plataformas digitais podem ser um fator de impacto nas tradições culturais de maneiras que nem sempre são benéficas. Os padrões de visibilidade e engajamento nas mídias sociais frequentemente forçam as tradições a se adaptarem a formatos e estéticas que podem diluir ou distorcer seu significado original. O foco na criação de conteúdo que se destaca em um fluxo contínuo de imagens pode levar a uma representação rasa de práticas culturais, onde a autenticidade e a complexidade são comprometidas em favor de uma estética que é mais facilmente consumida e compartilhada.

Nesse contexto, a migração das bancas do Mercado Central para o Instagram ilustra a complexa relação entre visibilidade digital e autenticidade cultural. A presença digital das bancas não é apenas uma extensão de sua identidade física, mas também um espaço onde a comunicação visual e as tradições culturais são constantemente reconfiguradas. Para que as mídias sociais possam efetivamente contribuir para a preservação das tradições culturais, é importante encontrar um equilíbrio entre a adaptação às exigências da plataforma e a manutenção da autenticidade cultural. A reflexão sobre esses desafios oferece uma importante discussão sobre como as práticas culturais podem se adaptar na era digital, sem perder suas raízes e significados essenciais.

REFERÊNCIAS

BORGES, Adélia. *Design + artesanato: o caminho brasileiro.* São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir.* Petrópolis: Vozes, 1987.

MANOVICH, Lev. *The language of new media.* Cambridge: MIT Press, 2001.

10.5281/ZENODO.15721842

MANOVICH, Lev. *Instagram and contemporary image.* Moscow: Garage Museum of Contemporary Art, 2017.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction.* New York: Routledge, 2006.

BIBLIOI9. Banca Armazém das ervas. 2013. Disponível em: https://biblioi9.wordpress.com/2013/12/18/mercado-central. Acesso em: 18 out. 2024.

@central.queijos. Banca Central Queijos. Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/central.queijos/. Acesso em: 18 out. 2024.

CLEBER PORFIRO MUNIZ

Designer graduado pela Faculdade Senac Goiás, com pós-graduações em áreas como design de ambientes, didática e gestão educacional, empreendedorismo e inovação pelo IPOG. Mestrando em Performances Culturais pela UFG, atua como sócio da Lima Muniz - Design + Estratégia, desenvolvendo projetos de branding e identidade visual.

10.5281/ZENODO.15721842

A IMAGEM DO TURISMO DE TRINDADE – GOIÁS

THE IMAGE OF TOURISM IN TRINDADE – GOIÁS

Suzilayne Rodrigues da Silva
Universidade Federal de Goiás, Brasil
suzilayne.rodrigues@gmail.com

Resumo
A partir da trajetória histórica de Trindade, desde a devoção popular ao Divino Pai Eterno até sua consolidação como "Capital da Fé", contextualiza-se o advento do turismo em uma dinâmica de poder e consumo. Discute-se como a paisagem se torna um produto e o impacto dos discursos hegemônicos. A pesquisa destaca o papel e a importância das imagens na transformação da experiência visual e faz uma análise crítica das fotografias da cidade presentes no *site* oficial, questionando o que é mostrado e o que está ausente nessas representações.

Palavras-chave: Trindade – Goiás, turismo, imagem e representação.

Abstract
From the historical trajectory of Trindade, from the popular devotion to the Divine Eternal Father to its consolidation as the "Capital of Faith", the advent of tourism is contextualized in a dynamic of power and consumption. It discusses how the landscape becomes a product and the impact of hegemonic discourses. The research highlights the role and importance of images in the transformation of the visual experience and makes a critical analysis of the photographs of the city present on the official website, questioning what is shown and what is absent in these representations.

Keywords: Trindade – Goiás, tourism, image and representation.

INTRODUÇÃO

Este artigo oferece uma revisão bibliográfica e análise crítica discursiva das imagens no contexto do turismo religioso em Trindade, Goiás, a partir do *site* https://turismo.trindade.go.gov.br, explorando como a paisagem urbana é construída e modificada por interesses econômicos e políticos. A cidade, conhecida como a "Capital da Fé", tornou-se um destino de peregrinação para milhões de fiéis, sendo moldada não apenas

por sua devoção ao Divino Pai Eterno, mas também pelas demandas do mercado turístico. A pesquisa parte do entendimento de que as imagens desempenham um papel fundamental na criação de significados e no estímulo ao turismo, funcionando como uma espécie de "moeda simbólica" que transforma a experiência visual em produto de consumo. Por meio de um olhar crítico, o texto discute como o discurso hegemônico molda a percepção da paisagem e do espaço urbano, revelando disputas de poder e a necessidade de introduzir novos pontos de vista que rompam com a lógica dominante.

TRINDADE – GOIÁS

Município goiano situado na região metropolitana, a aproximadamente 16 km da capital Goiânia, Trindade é conhecida nacionalmente pela romaria em louvor ao Divino Pai Eterno e considerada oficialmente a "Capital da Fé no Estado", título conferido em 2023 pelo governador, em reconhecimento por reunir milhões de fiéis anualmente na festa/romaria (Fabiana, 2023).

Segundo Jácob (2010, p. 23), "a maior manifestação religiosa do Brasil Central, a romaria de Trindade, teve seu início de forma insignificante em meados do século XIX em pleno sertão, entre gente pobre e esquecida da classe política dominante". A devoção religiosa dá início ao povoado de arraial do Barro Preto:

> Por volta de 1840, já existia, em terras pertencentes a Campinas ou Campininha das Flores, um aglomerado urbano, conhecido por Barro Preto. Conta-se que, em seus arredores, numa olaria de propriedade de Constantino Xavier Maria, foi encontrada uma pequena imagem de barro, em formato de medalha, representando a coroação da Virgem Maria pela Santíssima Trindade. De posse da medalha, o casal Constantino Xavier, levado pelo espírito religioso, juntamente com pessoas ali residentes, passaram a rezar o terço diante da imagem (Brasil, 1958, v. 36, p. 425-429).

É importante destacar o mito de criação relacionado à medalha que se estabelece popularmente. A história mais comum e aceita fala sobre um "achado prodigioso" feito pelo casal em sua propriedade, o que é narrado como verdadeiro e possui significado sagrado dentro desse contexto religioso popular. Porém, "não há documentos oficiais que comprovem a origem desta medalha, - ou *medalhão,* como preferem os religiosos" (Jácob, 2010, p. 53).

> A ideia do "achado milagroso", de forma diversa, não encontra respaldo documental, mas encontra-se inserida no conceito popular, acredito que por carência do transcendental que move as massas, especialmente em sítios religiosos. Embora o fato milagroso não seja, necessariamente, essencial à fé do povo, este, acontecido ou criado pelo imaginário popular, realça, dá um sabor diferente ao que até então era corriqueiro ou normal (Jácob, 2010, p. 57).

10.5281/ZENODO.15721884

Em seu oratório particular diante da medalha, Constantino rezava o terço com sua família. Logo, seus vizinhos começaram a participar, e não demorou muito até que outras pessoas chegassem: "[...] a fama de graças e milagres ali alcançados foi aos poucos ganhando o sertão; tanto que, em 1843, foi necessária a construção de um pequeno oratório a que chamaram de 'Casa de Oração' [...], que era minúscula, não cabendo mais do que dez pessoas" (Jácob, 2010, p. 79). Com o ajuntamento de fiéis e a notícia dos milagres, a romaria surgiu e se consolidou. Em 1866, o oratório de folhas de buriti deu lugar a uma capela agora coberta por telhas, que logo ficou pequena para os fiéis. Então, em 1876, teve início a construção de um novo templo, a Igreja Matriz, em estilo barroco, inaugurada somente em 1912.

> Na mesma proporção que crescia a fama do arraial da Santíssima Trindade do Barro Preto, – pelos milagres operados pelo Divino Pai Eterno – crescia o número de romeiros que, durante todo o ano, preparava-se para a romaria, chegando dias antes do início da novena solene. Surgiam de todos os lados, de todas as estradas, de todos os caminhos e trilhos. Vinham cantando o rosário e os benditos, ora em grupos ora isolados, em carros de boi, a pé puxando animais arreados, carregando cruzes, bandeiras e estandartes. Muitos, vendo ao longe as minúsculas torres da igrejinha, ajoelhavam-se e terminavam a difícil jornada sobre as feridas dos joelhos (Jácob, 2010, p. 92-93).

A romaria do Divino Pai Eterno atraía cada vez mais pessoas, não apenas fiéis e devotos, mas doentes de todo tipo e, paralelamente aos que vinham rezar e suplicar curas ao Divino, começaram a chegar comerciantes e pedintes, "que, com o intuito de comover os romeiros, expunham, ao sol e à poeira, as mais purulentas feridas" (Jácob, 2010, p. 94).

Em 1889, com a queda do Império no Brasil, chegou ao fim também o regime do padroado[1], em que a Igreja Católica perde a tutela do Estado e o monopólio de religião oficial. Enfraquecida, dá início a uma reforma. Dentre as suas preocupações, estava a falta de recursos – já que deixara de ser provida pelo Estado – e "a coordenação das Irmandades Religiosas nas mãos dos leigos" (Paiva, 2023, p. 30). Como parte das mudanças, "as capelas e igrejas passaram para a custódia da igreja enquanto instituição, sendo os Bispos os primeiros responsáveis por elas" (Paiva, 2023, p. 42).

Em 1890, após sua nomeação em Roma como bispo de Goiás, Dom Eduardo chega a Campininha das Flores e decide conhecer o arraial de Barro Preto, após ouvir durante sua viagem sobre os "milagres extraordinários e onde o povo venera um grupo de

1 "Esse regime vigorou com a chegada de portugueses, com a vinda de padres e religiosos, desde o início do século XVI. Era uma concessão da Santa Sé, primeiro a Portugal, ainda no século XV. Depois concessão ao Brasil (...). Na visão da Santa Sé, uma concessão. Na visão do Estado, um direito. O fato é que a Igreja era um departamento do Estado. Esse recolhia os dízimos e custeava, além de interferir na vida eclesial" (Paiva, 2023, p. 29).

10.5281/ZENODO.15721884

imagens representando a coroação de Nossa Senhora no céu" (Paiva, 2023, p. 40).

A devoção ao Divino Pai Eterno tinha caráter popular[2] e esteve sob a administração leiga na vigência do padroado (Santos, 1992). A convite de Dom Eduardo chegam a Goiás, em 1895, os Padres Redentoristas Alemães com o objetivo de gerir e "cristianizar" a romaria (Paiva, 2023, p. 41). De acordo com Santos (1992), para o desenvolvimento da romaria e a elevação dos níveis religiosos e morais da paróquia, os padres atuaram não apenas junto aos romeiros durante a festa/romaria de caráter anual, mas também fora dela, com a população do arraial, por meio de missões populares[3], novenas[4] e tríduos[5], desobrigas[6], jornal[7], rádio difusão[8] e cinema[9]. Em 1920, cria-se o município de Trindade[10], categorização que veio "através da lei estadual n. 825, de 20 de junho de 1927" (Reinato, 2010, p. 5).

Até a primeira década dos anos 2000, Trindade recebia romeiros e fiéis em um número expressivo apenas anualmente, a partir do último domingo de junho, durante 10 dias, com uma programação especial na festa/romaria. Porém, essa realidade mudou: o fluxo de pessoas agora é permanente, e o turismo passou a compor as relações de produção do espaço, como objeto de sua legislação, ditando os rumos da urbanização, fruto de interesses políticos e econômicos. É fato que a cidade vinha sendo construída simbólica e materialmente sob a égide do catolicismo, mas o turismo religioso não era visto como a única forma de interpretar a paisagem[11],

2 "Podemos definir como um catolicismo mais devocional, exteriorizado, coordenado por leigos em suas rezas, capelas, oratórios e imagens devocionais. Um catolicismo dito popular, com muita reza e pouco padre. Muita procissão e menos sacramentos. Um catolicismo patriarcal, festeiro, aglutinador de estratos sociais diversos, seja pelo compadrio como pelo compromisso nas irmandades e associações religiosas" (Paiva, 2023, p. 44).

3 As Missões Populares compreendem um conjunto de ações com o objetivo de cristianizar, que pode incluir: missas, procissões, terços, comunhões, crismas, batizados etc.

4 "Devoção que dura nove dias" (Priberam, 2008-2023).

5 "Exercícios religiosos que se prolongam ou repetem durante três dias" (Priberam, 2008-2023).

6 A desobriga é o ato de catequização.

7 Em 1922, os Redentoristas criaram um jornal chamado "Santuário de Trindade", inicialmente com publicações quinzenais e, um ano depois, semanais (Santos, 1992).

8 Em 1956, os Redentoristas criaram um programa de rádio semanal, "A voz do santuário", na Rádio Club de Goiânia, que durou cerca de um ano. Em 1963, surge a Rádio Difusora, sob a direção dos próprios Redentoristas (Santos, 1992).

9 Em 1950, a partir da aquisição de dois projetores, os Redentoristas iniciaram a projeção de filmes de caráter religioso-educativo. Em 1953, o contrato com o Cine Trindade é encerrado, e eles mantêm as transmissões principalmente durante a festa/romaria, projetando na parede da igreja (Santos, 1992).

10 Trindade vem do latim *trinitas*, que significa a "União de três pessoas distintas num só Deus" (Priberam, 2008-2023).

11 "A paisagem, conceito que será aprofundado oportunamente, é definida como um discurso. Deixando, portanto, de ser vista como um conjunto de formas para ser compreendida como um sistema

10.5281/ZENODO.15721884

"pois não havia uma cidade turística *a priori* na qual simplesmente se manifestou ou se descobriu essa potencialidade, mas sim condições históricas que a tornaram possível" (Lenzi, 2016, p. 14-15). É inegável que o turismo enquanto atividade econômica é "objeto de desejo", uma importante e promissora forma de reprodução de capital, fazendo governo, empresários e agentes econômicos "assimilar[e] m o discurso que coloca o desenvolvimento do turismo como grande alternativa de política econômica" (Rodrigues, 1999, p. 91 *apud* Barbosa, 2005, p. 111). As relações políticas se configuram como relações de poder: "as relações econômicas, por sua vez, não estão desconectadas das relações de poder, visto que, muito frequentemente, quem possui meios ou bens necessários para gerar capital [...] acaba assumindo posições privilegiadas" (Lenzi, 2016, p. 25). Porém, devido a sua complexidade, o capital como principal atrativo do turismo "não o resume e não [é] suficiente para explicá-lo" (Knafou *apud* Lenzi, 2016, p. 33).

Outros marcos representam não apenas a fé, como também os valores e tradições associados ao catolicismo, que contribuem para a construção da narrativa de uma "cidade-santuário" (Santos, 1992), dentre eles: a Via-Sacra, construída em 1988, na GO-060, principal via de acesso e ponto de peregrinação dos romeiros entre a capital Goiânia e Trindade, composta por 14 painéis de 4x10m em alvenaria, com ilustrações feitas em mosaico de cerâmica e concreto pelo artista goiano Omar Souto, que retratam a vida e morte de Jesus Cristo; em 1974, foi construído o Santuário Basílica (que recebeu, em 2006, esse título do Vaticano), posicionado em local de destaque no ponto alto da cidade; Trindade conta ainda com mais uma dezena de igrejas, várias estátuas em pontos centrais de circulação, uma via-sacra que data da primeira década dos anos 2000, que conecta o Santuário Basílica à igreja Padre Pelágio, com 14 estações compostas por estátuas que retratam o "caminho percorrido por Jesus Cristo em sua paixão, morte e ressurreição" (Via-sacra [...], 2023), e, em construção, a Nova Casa do Pai, projeto de grande magnitude em "estilo clássico com elementos contemporâneos" (Veja [...], 2023), que se propõe a ser uma das maiores igrejas do Brasil.

AS IMAGENS DO TURISMO

No turismo, a imagem é essencial, pois é por meio dela que a experiência visual acontece, frequentemente precedendo a experiência física e sendo crucial para gerar desejo e impulsionar o mercado turístico. As "[...] imagens fotográficas se transformaram numa espécie de moeda corrente, passando a fazer parte das 'economias de signos'" (Urry; Crawshaw, 1995, p. 59). Nesse contexto, a paisagem como atrativo se torna

de significação que não só reflete, mas comunica e compõe as relações sociais e de poder" (Duncan, 1990 *apud* Lenzi, 2016, p. 16).

10.5281/ZENODO.15721884

produto turístico, uma produção discursiva que “se nutre de tudo que serve de signo porque tudo é chamado a funcionar como signo” (Jeudy, 2005, p. 82). Diferentes tipos de discurso produzem diferentes formas de olhar. Para Lenzi (2016, p. 190), “significados de uma paisagem são construções históricas e fruto de disputas de poder, e que os significados hegemônicos prevalecem”.

Para atender ao turismo, a cidade é adequada como lugar de consumo, uma das “reviravoltas que dá o capitalismo para continuar o que sempre foi, e de cujas metamorfoses a paisagem urbana é a fachada mais visível” (Arantes, 1998, p. 12-13 *apud* Magnani, 2002, p. 13). Para Magnani (2002, p. 15), é crucial “[...] introduzir outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade, para além do olhar ‘competente’ que decide o que é certo e o que é errado e para além da perspectiva e interesse do poder, que decide o que é conveniente e lucrativo”. Sobre esses “outros pontos de vista”, recorremos a Mirzoeff (2016), que fala sobre o direito de olhar como autonomia reivindicada em oposição à visualidade, conceito que data do século XIX e está relacionado à visualização da história por meio de um discurso hegemônico conectado com a autoridade e o poder. No que diz respeito a pensar a cidade por meio de imagens, Vaz (2021, p. 16) destaca que a pesquisa com imagens não se limita ao acúmulo de conhecimentos sobre obras e artistas, mas envolve a capacidade de questionar o que vemos, de ir além do que nos foi apresentado.

A “[...] cultura visual considera as imagens como portadoras de significados, ancoradas em uma rede de sentidos e constituidoras de sujeitos e subjetividades” (Camargo, 2021, p. 214). Refletir sobre as imagens implica entender como elas são produzidas e quais critérios são utilizados para definir: o que é fotografado, como é fotografado e o que está intencionalmente ausente. Pensar as imagens diz respeito a “[...] nos tornamos capazes de questionar o que vemos, de dizer mais do que nos foi apresentado, de ser produtores, e não somente reprodutores de ideias sobre o mundo” (Vaz, 2021, p. 16).

As imagens em análise neste artigo foram extraídas do *site* turístico institucional da prefeitura de Trindade – Goiás: https://turismo.trindade.go.gov.br/. O referido *site* relaciona um conjunto de atrações turísticas que não se resumem ao turismo religioso, embora este seja a vocação da cidade, cuja fé no Divino Pai Eterno, o santo padroeiro local, atrai milhares de pessoas anualmente. Temos um apanhado geral de imagens da cidade, como igrejas, parques, casas antigas, museu, sala dos milagres – onde se encontra um acervo considerável de ex-votos, mercado municipal, via-sacra, estátuas religiosas etc. Importante destacar que, na grande maioria das imagens, as pessoas estão ausentes; não se encontra ali representada a população, ou mesmo os turistas. Com exceção das imagens que fazem referência a manifestações culturais nas quais

10.5281/ZENODO.15721884

a presença das pessoas é o que caracteriza o evento cultural, as demais retratam uma paisagem vazia.

O destaque é concedido quase exclusivamente à paisagem e ao patrimônio arquitetônico, como se a cidade fosse apenas um cenário estático, cuidadosamente moldado

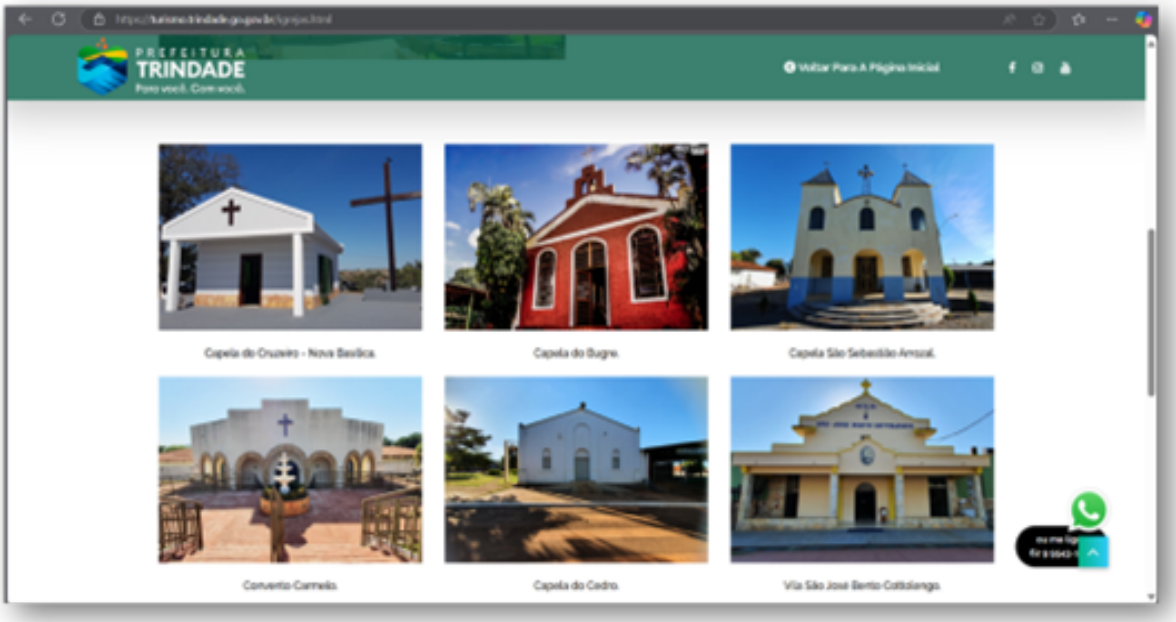


Figura 1: Igrejas . Fonte: https://turismo.trindade.go.gov.br/index.html

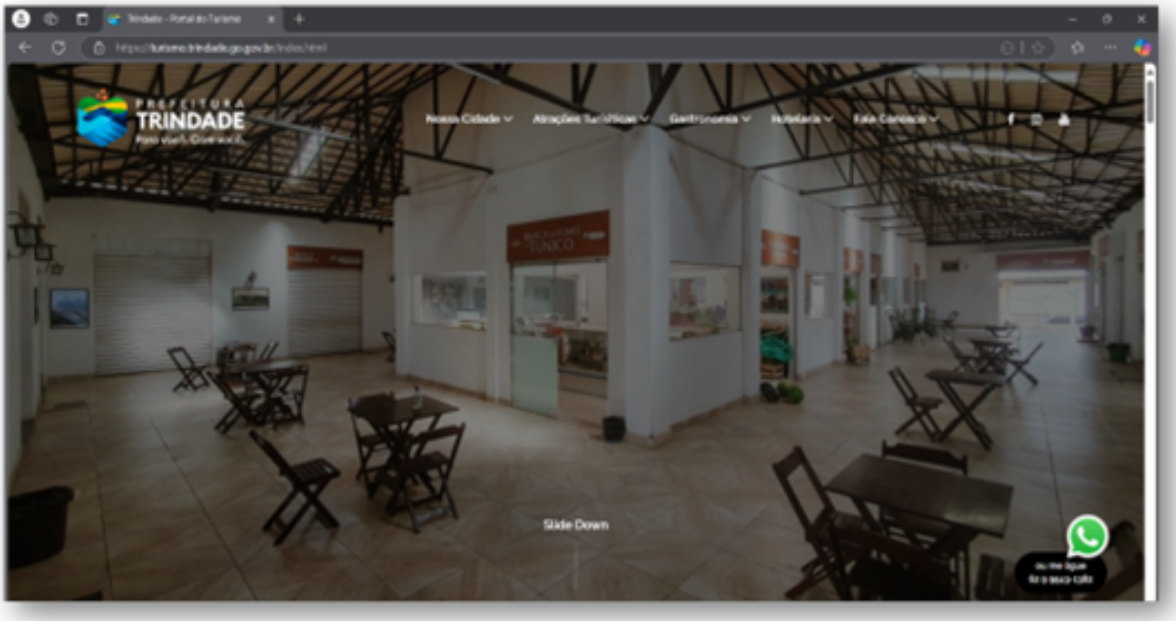


Figura 2: Mercado municipal . Fonte: https://turismo.trindade.go.gov.br/index.html

10.5281/ZENODO.15721884

para o olhar turístico. Nesse processo, os fiéis e moradores que realmente dão vida, movimento e significado a esse espaço parecem relegados a uma posição secundária, ou até mesmo apagados. Essas ausências reforçam a criação de uma estética idealizada e desumanizada, que silencia as complexidades sociais e históricas em favor de uma mercantilização da paisagem como mero objeto de consumo visual.

A nossa história está repleta de ausências, principalmente das pessoas mais simples. Didi-Huberman (2021, p. 36) afirma que "caberia, portanto, ao historiador tornar os povos 'representáveis', fazendo figurar aquilo que se encontra 'reprimido' em suas representações tradicionais ou, melhor dizendo, conformistas". Seria esse também o papel do Estado? Ou fazer frente a um conformismo visual seria algo que compete ao autor da imagem? "A política consiste em transformar esse espaço de circulação em espaço de manifestação de um sujeito: o povo, os trabalhadores, os cidadãos. Ela consiste em refigurar o espaço, o que há nele para fazer, ver, nomear" (Didi-Huberman, 2021, p. 42).

Esse fenômeno não é algo isolado, sendo observado em outros locais no contexto do turismo, como verificado no artigo de Urry e Crawshaw (1995), que escrevem sobre a fotografia turística da paisagem e entrevistam 10 fotógrafos ingleses:

> Mais complicado foi a questão de saber se devia excluir pessoas das fotografias. Alguns dos entrevistados afirmaram que incluíam pessoas desde que estas fossem 'atraentes e estivesse adequadamente vestidas' – 'gente da classe média, a tender para o jovem, com calçado não muito sujo nem muito gasto'. Outros afirmaram que inclusão de pessoas 'implica um certo envolvimento pessoal, o que torna o trabalho efetivamente mais difícil'. No caso das fotografias de paisagem, cansa menos [não incluir pessoas] porque nós podemos concentrar apenas na paisagem em si (Urry; Crawshaw, 1995, p. 62).

As imagens que retratam paisagens vazias em cidades turísticas tendem a criar uma versão idealizada e "limpa" desses espaços, ocultando a vida cotidiana e complexidades sociais. Esse vazio também reforça a mercantilização do espaço urbano, transformando a cidade em um objeto de consumo estético. Essa ausência reflete processos de poder, exclusão e objetificação.

Para Figueiredo (2012), é preciso questionar essa ideia instituída de apresentar fotografias de um mundo perfeito quando de fato não habitamos um espaço homogêneo e tampouco imaculado. "As fotografias apresentadas, embora aparentemente neutras, carecem de compreensão, pois é seu intuito serem reconhecidas como enunciados visuais capazes de apelar a uma análise histórica, política e social" (Figueiredo, 2012, p. 21-22). Em Trindade, em especial por sua trajetória marcada por uma manifestação de fé católica popular, é preciso, como diz Didi-Huberman, fazendo referência a Benjamin, "esfregar os olhos".

10.5281/ZENODO.15721884

> Quando a humanidade não esfrega os olhos – quando suas imagens, suas emoções e seus atos políticos não se veem divididos por nada –, então as imagens não são dialéticas, as emoções são "pobres em conteúdo" e os atos políticos "não se comprometem com nenhum futuro" (Didi-Huberman, 2021, p. 32).

A DESPERSONALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS SAGRADOS

A despersonalização desses espaços sagrados reflete um fenômeno preocupante de desumanização, em que os ritos de fé são apresentados como algo que pode existir independentemente da presença humana que se conecta ao divino. Essa abordagem ignora a essência da experiência religiosa, que consiste em um encontro profundamente pessoal e coletivo entre o ser humano e o sagrado. Ao eliminar as pessoas das representações imagéticas desses espaços, as práticas de fé são esvaziadas de significado e reduzidas a símbolos superficiais e estéticos.

A fé, que deveria ser o centro dessas manifestações, é gradualmente substituída por uma representação genérica da mercantilização desses locais, transformando-os em meros objetos de consumo para os turistas. A arquitetura e os monumentos ganham destaque, enquanto os sujeitos de fé, as comunidades e as expressões vivas do sagrado são silenciados.

Esse esvaziamento da fé nas representações turísticas também aponta para uma desconexão mais ampla entre a função original desses espaços e o que eles passaram a representar no imaginário coletivo. A relação intrínseca entre o espaço sagrado e o ser humano que o ocupa é rompida, como se o rito pudesse ocorrer de forma isolada, sem a presença dos fiéis que lhe conferem significado.

Isso cria uma ilusão de pureza e perfeição, na qual a fé é transformada em algo impessoal, desprovido de calor humano e significado profundo.

Ao despersonalizar os espaços sagrados e desumanizar as práticas de fé, as representações imagéticas acabam não apenas esvaziando a experiência espiritual, mas também desvalorizando a relação simbólica e afetiva entre o espaço e os indivíduos que o habitam ou o visitam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de Trindade – Goiás como cidade turística revela o papel central que a imagem e a paisagem desempenham na configuração da sua identidade, especialmente no contexto do turismo religioso. A cidade é moldada por discursos visuais que exal-

10.5281/ZENODO.15721884

tam elementos do catolicismo, como suas igrejas, criando uma narrativa de “cidade--santuário” que fortalece seu apelo turístico. No entanto, a ausência de pessoas nas imagens turísticas ressalta uma lacuna significativa. O protagonismo é dado à paisagem e ao patrimônio arquitetônico, enquanto os fiéis e moradores, que tornam essa cidade viva e dinâmica, parecem relegados a segundo plano.

Esse distanciamento entre o espaço físico e as pessoas levanta questionamentos sobre a forma como as paisagens turísticas são construídas e apresentadas. A ausência de sujeitos humanos nas representações de Trindade pode ser interpretada como uma maneira de preservar uma visão idealizada e controlada da cidade, que serve mais como um instrumento de poder do que de diversidade de perspectivas.

É importante incorporar não apenas a paisagem e os monumentos, mas também as histórias, vivências e subjetividades das pessoas que dão vida ao local. As imagens turísticas precisam refletir essa complexidade, dando visibilidade àqueles que, historicamente, sustentam e transformam a cidade por meio da fé e da devoção. Assim, propõe-se uma revisão crítica das formas de olhar a cidade, tornando o sujeito humano parte essencial da paisagem turística e não apenas um elemento ausente ou secundário.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Fábia Fonseca. O turismo como um fator de desenvolvimento local e/ou regional. **Caminhos de Geografia**, v. 10, n. 14, p. 107-114, fev. 2005.

BRASIL. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Trindade (GO). 2023. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/trindade.html. Acesso em: 22 jul. 2024.

CAMARGO, Henrique. Devaneios e descaminhos no Penché da Willi Giselle. *In*: SANT`ANNA, Thiago Fernando (Org.). **Imagem, cultura visual e poder**: incursões foucaultianas e deleuzeanas. Vol. 2. Goiânia: Editora UFG, 2021, p. 207-235.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Tornar sensível. *In*: LAGE, Leandro R. (Org.). **Imagens da resistência:** dimensões estéticas e políticas. Tradução: Marcelo Barbalho. Salvador: EDUFBA, 2021, p. 27-54.

FABIANA, Márcia. Sancionada lei que confere a Trindade título de Capital da Fé. **Agência Cora Coralina de Notícias**, 26 de maio, 2024. Disponível em: https://agenciacoradenoticias.go.gov.br/82680-capital-da-fe-caiado-sanciona-lei-que-confere-o-titulo-a-trindade. Acesso em: 4 set. 2024.

10.5281/ZENODO.15721884

FIGUEIREDO, Rui Miguel Gonçalves de. **Espaço invisível**: fotografia da (não) arquitetura. 2012. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/aed00dd4453d7044cff738af51f7d6b2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y. Acesso em: 29 set. 2024.

JÁCOB, Amir Salomão. **A Santíssima Trindade do Barro Preto**: história da romaria de Trindade. 3. ed. Trindade: Editora da PUC Goiás, 2010.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LENZI, Maria Helena. **A invenção de Florianópolis como cidade turística**: discursos, paisagens e relações de poder. 2016. 246 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, junho de 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 21 maio. 2025.

NOVENA. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2023. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/novena. Acesso em: 20 jun. 2024.

PAIVA, Gilberto. **Redentoristas em Goiás:** 100 anos da presença missionária 1894 - 1994. Vol. 1. Goiânia: Scala Editora, 2023.

REINATO, Eduardo José. Imaginário religioso nos ex-votos e nos vitrais da Basílica de Trindade – GO. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, n. 3, p. 1-21, 10 dez. 2010.

SANTOS, Miguel Archângelo Nogueira. **Trindade de Goiás**: uma cidade-santuário. Conjunturas de um Fenômeno Religioso no Centro-Oeste Brasileiro. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1992.

TRÍDUO. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2023. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/tr%C3%ADduo. Acesso em: 11 jul. 2024.

10.5281/ZENODO.15721884

TRINDADE. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2023. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/trindade. Acesso em: 11 jul. 2024.

URRY, John; CRAWSHAW, Carol. Turismo e consumo visual. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 43, p. 11-32, out. 1995. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/43/John%20Urry,%20Carol%20Crawshaw%20-%20Turismo%20e%20consumo%20visual.pdf. Acesso em: 29 set. 2024.

VAZ, Tamiris. Terrenos perigosos. *In*: SANT`ANNA, Thiago Fernando (Org.). **Imagem, cultura visual e poder**: incursões foucaultianas e deleuzeanas. Vol. 2. Goiânia: Editora UFG, 2021, p. 13-17.

VEJA em qual etapa está a construção do Novo Santuário. **Paieterno.com.br**, 2023. Disponível em: https://www.paieterno.com.br/2023/06/01/veja-em-qual-etapa-esta-a-construcao-do-novo-santuario/. Acesso em: 4 set. 2024.

VIA-SACRA: ponto de peregrinação e oração em Trindade. **Paieterno.com.br**, 2023. Disponível em: https://www.paieterno.com.br/2017/03/23/via-sacra-ponto-de-peregrinacao-e-oracao-em-trindade/. Acesso em: 4 set. 2024.

SUZILAYNE RODRIGUES DA SILVA

Mestranda em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e bolsista CAPES, possui Licenciatura em Artes Visuais e em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano. É Especialista em Neuroeducação pela UNIFAEL e em Design da Experiência do Usuário (UX) e Interface do Usuário (UI) pela UNOPAR. Além disso, é Tecnóloga em Design Gráfico pela Faculdade Senac Goiás.

10.5281/ZENODO.15721884

MEMES, UMA VIRADA PERFORMATIVA DIGITAL INAUGURADA PELA MONALISA

MEMES, A DIGITAL PERFORMATIVE TURN INAUGURATED BY MONALISA

Julyana Aleixo Fragoso
Universidade Federal de Goiás, Brasil
julyanaaleixo@ufg.br

Resumo
O artigo aborda o movimento e linguagem dos memes a partir dos estudos culturais, tendo como base o texto de Benjamin "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" (1936), que trata da apropriação cultural e popularização das obras de arte. A Monalisa de Leonardo da Vinci é o objeto de arte central que transita por várias percepções sociais, desde o aumento do seu "valor expositivo", passando pelo movimento de vanguarda dadaísta, até se tornar um meme digital. Apresenta-se as influências herdadas pela linguagem memética, como a irreverência e ousadia de Marcel Duchamp, juntamente com os conceitos de *pathosformel* ou "estado de espírito", de Aby Warburg. Os memes digitais tiveram sua história construída em um tempo acelerado pela internet, mediante aplicativos e redes sociais, mas se diferenciam pelo fato de surgirem e persistirem a partir de movimentos sociais. Tanto criadores quanto receptores colaboram para a disseminação dos memes, inclusive trocando de papeis, as pessoas atuam nesse ciclo performando no ambiente digital.

Palavras-chave: Meme Monalisa, performances digitais, Walter Benjamin, Aby Warburg.

Abstract
The article addresses the movement and language of memes from cultural studies, based on Benjamin's text "The work of art in the era of technical reproducibility" (1936), which deals with the cultural appropriation and popularization of works of art. Leonardo da Vinci's Mona Lisa is the central art object that moves through various social perceptions, from the increase in its "exhibitive value", through the avant-garde Dadaist movement, to becoming a digital meme. The influences inherited by memetic language are presented, such as the irreverence and boldness of Marcel Duchamp, together with the concepts of pathosformel or "state of mind", by Aby Warburg. Digital memes had their history built in a time accelerated by the internet, through applications and social networks, but they differ in that they emerged and persisted from social movements.

Both creators and recipients collaborate to disseminate memes, including exchanging roles, people act in this cycle by performing in the digital environment.

Keywords: Meme Monalisa, digital performances, Walter Benjamin, Aby Warburg.

INTRODUÇÃO

A expressão "virada performativa" sugere um novo direcionamento da cultura que repensa o lugar da arte e comportamento, a partir do qual podem surgir novas justificativas, sentidos e, consequentemente, expressões identitárias e relações de poder. Nesse sentido, os memes são a nova inclusão no universo das performances em meio digital. São eles, os grandes resistentes da cultura normativa, pois contam com a imprevisibilidade e audácia de seus criadores, assim como a virada performativa da década de 60. Conforme Erika Fischer (2008, p. 26) a virada performativa foi responsável pela mudança de paradigma da relação entre observador e observado, artista e público, sujeito e objeto, significante e significado. A autora define o artista como

> O sujeito criador de artefato distinto, fixo e transferível que existe independentemente de seu criador. Essa condição permite ao observador, sujeito 2, torná-lo objeto de sua percepção e interpretação (Fisher, 2008, p. 27, *tradução nossa*).

Desta forma, o observador pode descobrir e vivenciar experiências, saindo do lugar de mero espectador. Interrelacionando essa nova perspectiva de performatividade à lógica de propagação dos memes, pode-se entender a "virada performativa digital" mencionada neste artigo, pois os memes passam por etapas, como: 1- Apropriar-se de um objeto criado por outro sujeito, 2- fazer intervenções recriando o objeto a partir do seu olhar, 3- reapresentar esse objeto compartilhando novamente. Este ciclo de produção e recepção se repete, o lugar do artista (criador do meme) e público (receptor do meme) se alterna em um movimento que formula novos discursos, experiências, constrói espaços de afinidades *on-line*, permitindo, assim, a continuidade do meme.

MONALISA: DA ARTE AOS MEMES

Os memes se tornaram descendentes digitais da cultura e quando o tema é arte, uma das maiores protagonistas é a Monalisa, a personagem do quadro pintado por Leonardo da Vinci entre os anos 1503 e 1506, que passou a ser exposto no museu do Louvre desde 1797. Hoje, a obra se tornou um ícone do Louvre, uma atração que deixou o metro quadrado do museu mais disputado pelo público, pois todos buscam registrar

10.5281/ZENODO.15721925

suas *selfies.*[1] Contemplar a obra de arte ou "aura" como Walter Benjamin (1936) se referiu no artigo *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*,[2] tornou-se uma difícil missão quando o assunto é a obra MonaLisa. O conceito de "aura" para Benjamin está relacionado a singularidade da obra, ela sendo única, possui autenticidade artística que conectaria com o momento histórico. A "aura" é o que dá a vida na arte, e isso, só poderia ser sentido estando em modo presencial. Nas palavras de Benjamin, a "aura":

> É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, [...] significa respirar a aura dessas montanhas (Benjamin, 1969, p. 170).

A reprodutibilidade técnica referida por Benjamin foi abordada em meio a Revolução Industrial, tendo em vista a reprodução em massa. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica afetou a "aura", mas também, significou progresso, principalmente no campo as artes gráficas, conforme ele descreve:

> Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodução técnica da escrita. [...]. A xilogravura, na Idade Média, segue-se a estampa em cobre e a água forte, assim como a litografia, no início do século XX. [...] **Dessa forma as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana**. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível da imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia**. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.** (Benjamin, 1985, p. 166-167, *grifo nosso*)

Segundo Benjamin, a fotografia foi principal marco que proporcionou a democratização da arte, aproximando a obra do povo, mas retirando a "aura" do objeto de arte, tornando explícita a dialética da reprodutividade técnica, em que o "valor de culto" é substituído pelo "valor expositivo", ou seja, "à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas" (Benjamin, 1994, p. 173). Benjamin estava à frente de seu tempo quando percebeu as consequências da reprodutibilidade técnica em aproximar a arte da população, mas, ainda assim, exercia um olhar positivista, pois a arte se tornava descentralizada. Porém, o consumo da arte incentivada pela indústria cultural gerou um sufocamento do significado da

1 Fotografia que alguém tira de si mesmo, geralmente utilizando um celular, para divulgar em redes sociais. Fonte: https://www.dicio.com.br/selfies/.

2 Benjamin começou a escrever em 1936, mas só foi publicado em 1955. No Brasil, o texto foi publicado em 1969, na coleção *Os Pensadores*, da Abril Cultural. Fonte: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf

10.5281/ZENODO.15721925

arte, causando o distanciamento da “atitude crítica”:

> Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o convencional, sem criticá-lo, critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo (Benjamin, 1935, p. 188).

Isso reforça o padrão capitalista que se preocupa em vender, cuja premissa é seduzir o consumidor. Chauí (2005) escreve que

> ao fazer essa apropriação, a indústria cultural não só vai eliminando os aspectos críticos, inovadores e polêmicos das obras, mas vai também as transformando em moda, isto é, em algo passageiro que deve vender muito enquanto é novo e, a seguir, desaparecer sem deixar rastro (Chauí, 2005, p. 191, *apud* Vieira, 2013, p. 34).



Figura 1 - Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.

A respeito da Monalisa, pode-se dizer que a evolução da reprodutibilidade técnica a tornou uma das obras de artes mais apropriada pela indústria cultural, imprimindo-a em diversos produtos e *souvenirs*. Mas, foi Marcel Duchamp, um dos maiores representantes do dadaísmo,[3] o primeiro a “destruir” a Monalisa em prol de sua criação. Assim como o movimento dos memes, o artista se apropriou da obra reproduzida em um cartão postal,

3 Movimento artístico do século XX, que propunha o fim da estética, indo contra todas as regras e tradições. Experimentavam a liberdade, buscavam escandalizar, valorizavam a “antiarte”. Começou pela literatura, artes gráficas, chegando até ao cinema. Defendiam o absurdo, ilógico e irracional, por isso, foram os antecessores do surrealismo.

10.5281/ZENODO.15721925

desenhou um bigode, um cavanhaque e atribuiu um título: L.H.O.O.Q. A sigla em francês tem pronúncia: “Elle a chaud au cul”, que em português seria “Ela tem um rabo quente”[4] (Figura 1). O movimento de vanguarda buscava colocar as obras de arte no centro de um escândalo público, fugindo da contemplação e caminhando para a especulação.

O dadaísmo ou dadá[5] surgiu em meio a Primeira Guerra Mundial, a violência dos confrontos influenciaram no senso estético dos artistas, que resolveram expressar o desprezo pelos valores culturais. Benjamin (1936) descreve o dadaísmo como:

> Os seus poemas são ‘uma salada de palavras’ que contêm obscenidades e os detritos verbais que é possível conceber. Não é diferente o panorama das suas pinturas em que colam botões ou bilhetes de transportes (Benjamin, 1936, XIV).

Os dadaístas ficaram conhecidos pelos *readymades*, que são objetos do cotidiano escolhidos aleatoriamente, que sofrem uma leve intervenção do artista tornando-os obra de arte. Foi assim que Duchamp apresentou um urinol como peça artística, na exposição organizada por artistas independentes em Nova Iorque. Ele não buscava comercializar suas obras, mas sim transformá-las em protestos à arte acadêmica, tornando-as o menos contemplativas possível.

Benjamin entende as manifestações dadaístas como uma “distração intensa” que transformavam a obra em escândalo e, isso atraia a atenção da massa.

> As massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria o objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção (Benjamin, 1935, p. 192).

Mediante os conceitos fundamentais do dadaísmo, pode-se dizer, que o movimento de vanguarda foi o precursor dos memes digitais. Os memes de hoje seriam os descendentes digitais de Duchamp, que impulsionou a apropriação e reprodutibilidade técnica ao criar sua arte. Sendo assim, os memes digitais herdam da linguagem dadaísta, a liberdade de expressão sem limites, sem regras e busca pela audiência,

4 Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.

5 Dadá é uma nova tendência da arte. [...] Dadá vem do dicionário. É bestialmente simples. Em francês quer dizer “cavalo de pau”. Em alemão: “Não me chateies, faz favor, adeus, até à próxima!” Em romeno: “Certamente, claro, tem toda a razão, assim é. Sim, senhor, realmente. Já tratamos disso.” E assim por diante. Uma palavra internacional. Apenas uma palavra e uma palavra como movimento. É simplesmente bestial. [...] Ao fazer dela uma tendência da arte, é claro que vamos arranjar complicações. Psicologia Dadá, literatura Dadá, burguesia Dadá e vós, excelentíssimo poeta, que sempre poetastes com palavras, mas nunca a palavra propriamente dita. Guerra mundial Dadá que nunca mais acaba, revolução Dadá que nunca mais começa.” Trecho do “Primeiro Manifesto Dadá”, de Hugo Ball (1886-1927), fundador do movimento, poeta, escritor, crítico, dramaturgo e filósofo. https://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm

10.5281/ZENODO.15721925

criando comunicações que visam o “escândalo”. Como são divertidos, tornam-se a “distração” da massa, mas também, são julgados como subculturais e acabam por subestimar o papel do artista ou criador (muitos nem são identificados).



Tabela 1 – Sequência de memes da Monalisa selecionados da internet. Fonte: https://br.pinterest.com/carlasantos0658/memes-monalisa/.

Enquanto a indústria cultural transfigurou o universo das obras de artes, os memes tiveram sua disseminação e tempo acelerados pelo advento da internet, tornando o consumo e descarte ainda mais findável. Os memes podem rapidamente serem substituídos por outros, mesmo atingindo o efeito viral, desaparecem e ressurgem conforme os fluxos sociais. As plataformas digitais permitiram nivelar a distância entre

10.5281/ZENODO.15721925

o criador (artista) e o público, como um tipo de performance, desde a qual um pode ocupar o lugar do outro. Pode-se observar o movimento de apropriação da Monalisa e rápida disseminação a partir das infinitas versões do meme, espalhadas pelas redes sociais, adaptadas aos mais diversos contextos. (Tabela 1).

Observa-se que os memes expõem os problemas e discussões do cotidiano, sem nenhuma preocupação com a composição harmônica, pois não se pretende deixá-los com aspecto agradável ou visual profissional. Na sequência acima, os textos e imagens se complementam conduzindo o meme a um terceiro sentido, ou seja, nem a imagem ou textos separados chegariam ao sentido final isolados. Esse é um formato de ideia muito utilizado por memes fotográficos e vão ao encontro do pensamento de Benjamin, que observa o uso da fotografia orientada à recepção de um sentido predeterminado:

> não lhes é possível uma contemplação livre. Concomitantemente, as fotografias passam a receber legendas explicativas em jornais e revistas (Benjamin, 1936, p. 175).

Memes imagéticos, incluindo os que utilizam ou dispensam legenda, são criados utilizando o que Warburg (2010, *passim*) chamou de *pathosformel* que significa “fórmula da emoção”. O conceito lançado por Warburg a partir de seus estudos resultou no *Atlas Mnemosine* (atlas na memória), um projeto inacabado que reúne uma constelação de imagens criadas em diferentes épocas e sociedades, mas que representam o mesmo “estados de espírito”.

Apesar do longo intervalo de tempo, os painéis com fotografias, pinturas e desenhos apresentavam as experiências, vivências e sentimentos homogêneos, repetindo as emoções como uma “herança” do passado. Warburg chamou de fantasmas as representações que assombravam diferentes épocas, a violência de guerra foi um desses “fantasmas” presente em seus painéis. Observa-se que os memes utilizam na comunicação a *pathosformel* ou “fórmula da emoção” de Warburg para impactar o público, como acontece nos memes da Monalisa do Tabela 2, os “fantasmas” reaparecem com a finalidade de disseminar mensagens de guerra.

Fazendo um paralelo entre o exemplo da Monalisa com as reflexões de Benjamin, pode-se ter um novo olhar para os memes. Ainda que sejam identificados apenas como “zoeira”[6] da internet, os memes são espalhados a partir da apropriação cultural, seus criadores almejam alcançar um alto valor expositivo, com mensagens de alto valor emocional, causando o efeito de “espetacularização” - conforme as suas

6 Aquilo que se faz com a intenção de ser engraçado, de provocar risos: os comentários sobre o presidente eram zoeira. Desordem; excesso de alvoroço; falta de ordem. Fonte: https://www.dicio.com.br/zoeira/.

10.5281/ZENODO.15721925



Tabela 2 – Sequência de memes da Monalisa com abordagem de guerra. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/610660030699098866/, https://br.pinterest.com/pin/151996556153704030/, https://br.pinterest.com/pin/4503668370473698/.

raízes dadaístas, para serem disseminados ao maior número possível de público. No entanto, o meme surge a partir de uma mobilização social.

> o meme depende da participação e envolvimento de um 'coletivo apaixonado', e por isso não podem ser planejados e desenhados estrategicamente para uma audiência de massa, pois emergem sempre espontaneamente (Chagas, 2020, p. 261)

A linguagem cômica é uma característica própria dos memes que se mistura nas narrativas, críticas, problematizações cotidianas e políticas. Sobre os memes políticos, a pesquisadora Shifman (2014) descreve-os com três funções: (1) instrumentos de persuasão, (2) ação popular, e, (3) modos de expressão e discussão pública.[7] Os memes políticos são utilizados como estratégias de comunicação política, criados como conteúdos midiáticos, podem viralizar, atingir grandes massas e mobilizá-las.

Eles conseguem sintetizar pontos positivos ou negativos transformando-os em metáforas engraçadas por meio das imagens, como o exemplo do Figura 2 e 3. Um meme viralizado é considerado um elemento de persuasão, pois à medida que é exposto como opinião dos usuários nas redes sociais, causam um efeito de pressão e influência social.

Escolher a Monalisa, um ícone popular da arte já disseminado nas massas, para construção do meme brasileiro que levanta questões e movimentos políticos, encaminha a peça para tornar-se viral. Chagas (2020) descreve os memes políticos como

7 Shifman. L, 2014, *apud* Chagas. V, 2020, p. 262.

10.5281/ZENODO.15721925

> fórmulas discursivas ou artefatos culturais [....] capazes de despertar ou demonstrar o engajamento político do sujeito, ou ainda socializá-lo com o debate público, através de uma linguagem metafórica e orientada à construção de um enredo ou enquadramento próprios que fazem uso da cultura popular (Chagas, 2020, p. 264).

Infelizmente, criam-se memes com discursos fascistas, sexistas e racistas, que se aproveitam da "estética memética" para disseminar rapidamente ideias preconceituosas. Benjamin chamou essa atitude de "estetização da arte", pois utiliza-se da estética visual para propagar discursos violentos. "Todos os esforços para introduzir uma estética na política culminam num ponto: a guerra" (Benjamin, 1936, p. 195). Benjamin vincula "estetização da arte" ao fascismo, e em resposta, associa o comunismo à "politização da arte", já que utilizava as mesmas técnicas de reprodução do fascismo (como o cinema e fotografia), mas sua mensagem combatia o autoritarismo, buscando retornar o olhar crítico, como um ato de resistência em meio à dominação. Diante o exposto, um mesmo tipo de meme pode apresentar diferentes caminhos políticos conforme são traçadas as suas narrativas.



Figura 2 – Meme da Monalisa com críticas ao Bolsonaro. Fonte: https://www.google.com/imgres?q=monalisa%20bolsonaro&imgurl=https%3A%2F%2Fpbs.twimg.com%2Fmedia%2FFtoFdzuWcAUkmpN.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2FMarcianoBrito13%2Fstatus%2F1646634643687342081&docid=fOCp4nZuR=-LljM&tbnid-wA9Y_LeIahdEbM&vet=12ahUKEwjKxZqbq-6mIAxX8OrkGHegWNaUQM3oECGoQAA..i&w=553&h=693&hcb=2&ved=2ahUKEwjKxZqbq6mIAxX8OrkGHegWNaUQM3oECGoQAA#imgrc=oRwCyFKiNJ_E6M&imgdii=wA9Y_LeIahdEbM

10.5281/ZENODO.15721925

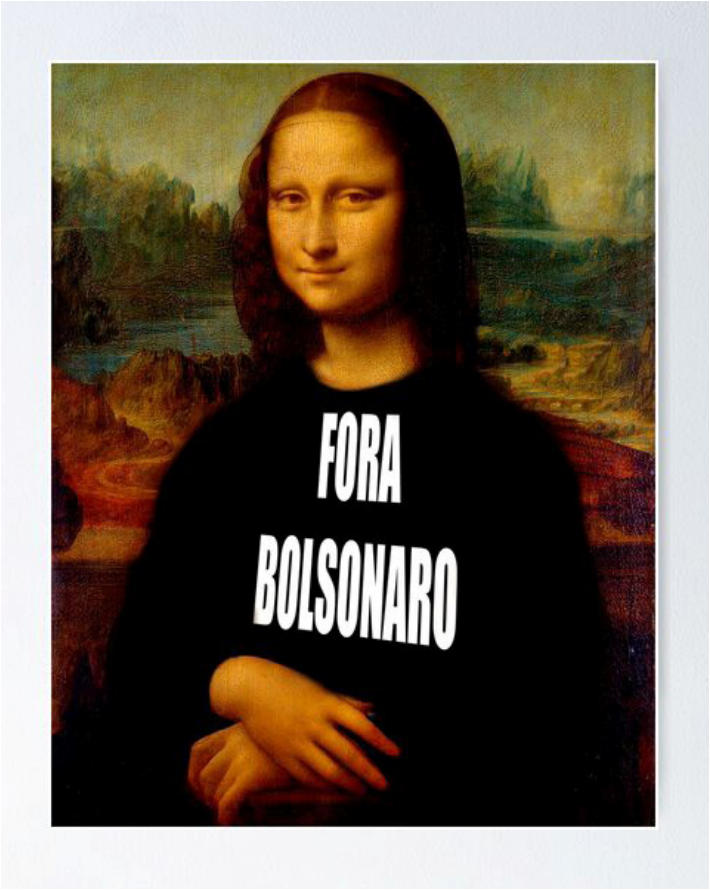


Figura 3 – Meme da Monalisa com críticas ao Bolsonaro. Fonte: https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fih1.redbubble.net%2Fimage.3055391330.8174%2Ffposter%2Csmall%2Cwall_texture%2Csquare_product%2C600x600.jpg&tbnid=7fIXQ434lLbi_M&vet=10CBYQxiAoBmoXChMIwNPzrKupiAMVAAAAAB0AAAAAEAs..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.redbubble.com%2Fshop%2Fbolsonaro%2Bposters&docid=TFE5jSUeCc1YDM&w=600&h=600&itg=1&q=monalisa%20bolsonaro&ved=0CBYQxiAoBmoXChMIwNPzrKupiAMVAAAAAB0AAAAAEAs.

CONCLUSÃO

Para a maioria das pessoas os memes são apenas “piadinhas” da internet sem nenhuma preocupação estética. Porém, estudos mostram que há uma linguagem própria do memes, com influência do movimento de vanguarda dadaísta, que desafiam as regras sociais buscando atrair olhares especuladores, tanto é, que os memes são conhecidos por serem “sem limites”. A reprodutibilidade técnica referenciada por Benjamin foi um fator determinante no modo de consumo das informações e disseminação da arte. A indústria cultural transformou pensamentos e percepções das obras de arte, trocando o valor de “culto” pelo valor “expositivo”. Benjamin apresenta a dialética evolutiva da evolução industrial cultural, que ao mesmo que aproxima a arte da população, também reduz seu senso crítico, pois os modismos culturais afastam da contemplação das obras de arte.

A evolução dos memes passa por caminhos semelhantes, como a apropriação cultural e a disseminação acelerada, resultantes da produção e compartilhamento dos memes de maneira facilitada pelos aplicativos e redes sociais na internet. Essas ferramentas digitais proporcionaram, tanto ao criador, quanto ao público, trocarem de papéis, repetindo o ciclo de reprodução e recepção.

10.5281/ZENODO.15721925

O meme nasce desse movimento social, por isso, faz parte da cultura popular, são criados a partir de problemáticas e vivências do cotidiano adquirindo poder de persuasão e viralização. Sabendo disso, vários memes políticos surgem com a intenção de demonstrar poder e movimentos de forças políticas. A Monalisa, obra de arte do pintor renascentista Leonardo da Vinci, acompanhou todas as etapas, desde a contemplação de sua "aura" a partir da qual poucas pessoas a conheciam, transitando pela apropriação imagética da indústria cultural e, consequentemente, ganho de popularidade, passando pela "degradação" da obra pelo artista dadaísta Marcel Duchamp, até se tornar um meme adaptado a diversos contextos.

Hoje, várias novas versões de memes da Monalisa surgem todos os dias nas redes sociais. A internet democratizou o acesso às informações e a facilidade dos aplicativos possibilitaram que, artistas ou não, apropriem-se de outras imagens para recriarem o conteúdo, conforme suas ideias e objetivos. O palco para divulgar o seu objeto é a rede social, onde o público interage repetindo esse mesmo movimento ou replicando e expondo sua opinião. Criar, recriar e compartilhar memes é a nova maneira de performar no ambiente digital.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1936. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm#r27. Acesso em: 25 jul. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Editora brasiliense. 3ª Edição. 1985. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0ByGOj9_gW1Y7T0Jwa3lCbHJYbW8/view?resourcekey=0-fAVv_T2m2UjHfqHWeNubdA. Acesso em: 25 jul. 2024.

CANTERO, Ema. Clase nº 4 - Aby Warburg: Pensamiento visual y razonamiento meme. Youtube, 21 Fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1srKzMUeJxc&ab_channel=emacantero. Acesso em: 27 jul. 2024

CHAGAS, Viktor. ***A febre dos memes de política.*** In: *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: EDUFBA, 2020.

CHAUÍ, Marilena. A cultura de massa e a indústria cultural. In: Convite à filosofia.13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

FISCHER, Erika. **The Trans formative Power of Performance**. 2008. Disponível em: https://

10.5281/ZENODO.15721925

dr2014theatretheory.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/fischer-lichte-c1-c2.pdf. Acesso em: 26 jul. 2024.

SHIFMAN, L. **Memes in digital culture**. Cambridge: MIT Press, 2024.

VIEIRA, Demóstenes Dantas. **Benjamin versus Adorno e Horkheimer: reflexões sobre a reprodução técnica da obra de arte**. Trilhas Filosóficas. Revista Acadêmica de filosofia. 2013. Caicó-RN, ano VI, n. 2, p. 29-35. jul-dez.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Companhia das Letras. São Paulo: Editora Schwarcz S.A. 2010.

JULYANA ALEIXO FRAGOSO

Designer gráfico, especialista em administração em marketing, mestre e doutoranda do curso de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui experiência em trabalhos de comunicação, publicidade e marketing, atualmente, dedica-se à área de projetos editoriais de livros e aos estudos sobre memes.

10.5281/ZENODO.15721925

PERSPECTIVAS PÓS-ESTRUTURALISTAS E DECOLONIAIS EM METODOLOGIAS DA PESQUISA EM ARTE & DIREITO

POST-STRUCTURALIST AND DECOLONIAL PERSPECTIVES IN RESEARCH METHODOLOGIES IN ART & LAW

Ana Clara Correa Henning
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
anaclaracorreahenning@gmail.com

Eleonora Campos da Motta Santos
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Resumo
O conhecimento moderno, construído por meio de critérios epistemológicos como neutralidade, objetividade e universalidade, exclui saberes criativos e sensíveis, localizados além da linha divisória do que é considerado legítimo. Por sua vez, aportes teóricos, como os estudos decoloniais e os estudos pós-estruturalistas, apontam para o fato de que a modernidade, imersa em relações de poder, esconde sua origem histórica e geopolítica, constatando as marcas imprimidas pela colonialidade na produção de conhecimento acadêmico no Brasil. Esse contexto afeta, diretamente, a produção de saberes nos campos da arte e do direito, uma vez que, por um lado, ambos compartilham a impossibilidade de atender aos critérios de cientificidade das ciências naturais, e, por outro, refletem a perspectiva ocidental de classificação de corpos e subjetividades. A pesquisa na intersecção desses campos pode ser uma estratégia de resistência aos limites da cientificidade moderna, valorizando a criatividade e as perspectivas locais.

Palavras-chave: Conhecimento moderno, colonialidade, estratégia de resistência, pesquisa em arte & direito.

Abstract
Modern knowledge, constructed through epistemological criteria such as neutrality, objectivity, and universality, excludes creative and sensitive knowledges that are located beyond the boundary of what is considered legitimate. In turn, theoretical contributions such as decolonial studies and post-structuralist studies highlight that modernity, im-

mersed in power relations, conceals its historical and geopolitical origins, revealing the marks left by coloniality on academic knowledge production in Brazil. This context directly affects the production of knowledge in the fields of art and law, as both, on one hand, share the impossibility of meeting the scientific criteria of natural sciences, and on the other, reflect the Western perspective of classifying bodies and subjectivities. Research at the intersection of these fields can be a strategy of resistance to the limits of modern scienticity, valuing creativity and local perspectives.

Keywords: modern knowledge, coloniality, strategy of resistance, research in art & law

INTRODUÇÃO

Afirma-se, insistentemente, que nossa maneira de construir conhecimento está, na mais leve das críticas, ultrapassada. Em assertivas mais contundentes, o saber científico aqui construído e aplicado nunca se adequou à formação histórico-social do Brasil ou mesmo da América Latina. Tais narrativas estão imbricadas em embates de saber e de poder que ultrapassam os muros acadêmicos e que perpassam as mais variadas subjetividades e materialidades sociais.

Conforme aqui propomos, na esteira dos estudos decoloniais, os discursos acadêmicos sobre conhecimento científico construídos pela modernidade vinculam-se a uma produção de percepções a respeito da América Latina, propagada, inclusive, pelo aparato burocrático universitário e por instituições culturais diversas. Tal visão de mudo traça uma linha de diferenciação epistemológica entre países do sul e do norte globais, deslegitimando saberes construídos pelos primeiros em benefício dos segundos. Ao realizar essa crítica, entretanto, não pretendemos buscar uma verdade essencial, mais “nossa”, purificada de máculas externas, mas reconhecer que de tais construções também podem decorrer estratégias locais de hibridismo e resistência.

No que diz respeito aos campos de conhecimento tratados aqui - arte e direito -, ambos são tributários da constituição da ciência na modernidade. Daí decorrem algumas semelhanças compartilhadas, bem como consideráveis diferenças. Reconhecendo, porém, que a intersecção entre ambos os campos pode contribuir para a mútua problematização de suas premissas científicas, bem como para o debate acerca das maneiras pelas quais seu conhecimento é produzido, diversos textos acadêmicos, seja no Brasil, seja na América Latina e em outras regiões do mundo, vêm se dedicando a investigar o que hoje se denomina de “arte & direito” ou de “direito & arte”.

O estudo dessa conexão exige a utilização de teorizações e métodos que detenham operatividade para as análises que propomos desenvolver. Dessa maneira, assumi-

10.5281/ZENODO.15723147

mos, por meio de nossas fundamentações teóricas, uma atitude de desobediência epistêmica que possa habitar a fronteira entre arte e direito, campos que, na moldura da ciência moderna, são, em grande medida, mutuamente excludentes. Ao contrário, entendemos que sua aproximação pode resultar em novos traçados metodológicos, contribuindo para outras maneiras de construirmos e entendermos um e outro.

METODOLOGIAS DE PESQUISA NO CAMPO DA ARTE SOB OLHARES PÓS-ESTRUTURALISTAS E DECOLONIAIS

Construímos o mundo em que vivemos a partir de certos pressupostos epistemológicos que transitam da filosofia à arte, do direito à política, alcançando igualmente campos como história, economia e geografia. Dos critérios de produção do conhecimento moderno surgem caminhos a ser trilhados e ferramentas necessárias à nossa jornada cotidiana, garantindo-nos segurança e objetividade em meio aos obstáculos que enfrentamos. Suas classificações e sua linha temporal produzem corpos e subjetividades, traçam a fronteira entre o dizível e o não dizível, adequando-nos à vida em sociedade.

Nesse contexto, ao olharmos para inúmeras metodologias de investigação ainda utilizadas por nossas academias, percebemos o desejo de perfeição, universalidade, neutralidade, ordem e segurança. Ao seguir seus caminhos bem traçados, elas nos prometem salvação e a certeza de que chegaremos, íntegras/os, à resolução de nossas questões de pesquisa. Da mesma forma, conjuram o perigo para longe, além de seus limites, lá onde a civilização não alcança. Territórios proibidos, delimitados por uma linha que separa o legítimo do ilegítimo e cuja ultrapassagem conduz à barbárie e à perdição. É interessante observar que, sob tal perspectiva, esses espaços perigosos são habitados, invariavelmente, por formas de saberes alicerçados na criatividade, sensibilidade e emoção. No que diz respeito à produção artística, para referir à temática aqui tratada, tal perspectiva a localiza para além dessa linha divisória. Isso porque:

> É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência; que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular [...]. Se quiséssemos dizer de uma maneira muito simples, a dimensão teórica implica que a obra possui um sentido além do que vemos (Rey, p. 2002, 128-129).

Entretanto, no entendimento de Silvio Zamboni (2001, p. 21), a arte e a ciência, ainda que diferentes, são percepções complementares do mundo: a primeira, “particular, não passível de grandes generalizações”; a outra, possui “de caráter geral, procu-

10.5281/ZENODO.15723147

rando sempre leis que sirvam para generalizações que possam ser aplicadas para a realidades". Ambas tratando de compreender e constituir, cada qual à sua maneira, materialidades imersas em nosso mundo contemporâneo.

Sandra Rey (2002) ressalta que a pesquisa no campo da arte lida, à sua maneira, com questões postas ao produto artístico e/ou à sua produção. Tais questões, longe de apontar pela verdade ou falsidade dos resultados da investigação, lançam suas raízes em questionamentos de formação híbrida, em uma construção conjunta entre a teoria e a própria obra dele resultante, imbricada em afetos suscitados na pessoa que pesquisa: um diálogo entre a razão e a sensibilidade, ou, em outras palavras, entre o intelecto e a experiência sensorial (Zamboni, 2001). Seguidamente, a investigação abrange mesmo o processo de produção, encontrando-se imersa no fluxo criativo do ou da artista-pesquisadora. Não causa admiração a localização desse tipo de pesquisa no traçado da cientificidade moderna, conforme passamos a apontar.

Os debates acerca de estratégias metodológicas para a construção do conhecimento científico vêm ocupando, desde há muito, um significativo espaço em nossas academias. Desde Descartes (1637), a ciência moderna assumiu a certeza e a verdade como objetivos finais da investigação, conduzida por meio de um método universalmente aplicado que garantiria a neutralidade da produção do conhecimento.

Correlato a essas considerações está o conceito de *hybris* do ponto zero, desenvolvido por Santiago Castro-Gómez (2005): a modernidade constroi um tipo de conhecimento, autodenominado científico, livre de quaisquer ingerências terrenas. Ele é universal, localizado em um não-lugar – por isso a referência ao ponto zero. O autor defende a compreensão de que a ciência moderna possui uma perspectiva que nega ser uma produção local e histórica, lançando-se a um patamar universalista e abstrato, excluindo de seu discurso sua decorrência de embates de poder. Em contrapartida, a modernidade afirma a particularidade do conhecimento não-ocidental, impossibilitado de alcançar, por este motivo, a universalidade científica.

Santiago Castro-Gómez (2005) e Walter Mignolo (2008) ressaltam, entretanto, que aquele que conhece está imbricado tanto corporalmente quanto geopoliticamente com aquilo que conhece, ainda que a modernidade alegue falar de um ponto zero do conhecimento. Situada em uma posição privilegiada de avaliação e definição do que é verdade ou não, abstém-se de ressaltar que ela mesma controla as regras disciplinárias do discurso.

É dizer: o conhecimento também é formado por jogos de saber e de poder; são verdades que irrompem em determinado momento e assim vigoram enquanto aceitáveis.

10.5281/ZENODO.15723147

Na esteira de Foucault e dos estudos decoloniais, buscamos questionar como a modernidade nos atravessa - e a nossas academias - nos permitindo justificar certezas mesmo que para isso rotule-se o “outro” e o “um”, o “não científico” e o “científico”, o “bárbaro” e o “civilizado”. Tais afirmações desestabilizam a noção de verdade, categoria imprescindível para a ciência moderna em sua busca pela resposta correta e quantitativamente aferível. Nesse sentido:

> As questões a colocar são: que tipo de saber vocês querem desqualificar no momento em que vocês dizem “é uma ciência?” Que sujeito falante, que sujeito de experiência ou de saber vocês querem “menorizar” quando dizem “Eu que formulo esse discurso, enuncio um discurso científico e sou um cientista”? Qual vanguarda teórico-política vocês querem entronizar para separá-la de todas as numerosas circulantes e descontínuas formas de saber? [aspas no original] (Foucault, 2014, p. 269).

A análise discursiva, nessa linha, leva em conta como e quem produz o discurso, de qual lugar tal pessoa fala. Da mesma forma, perguntamos sobre as instituições que incitam, armazenam e difundem certos discursos - tal como a universidade -, procurando perceber ali qual a “vontade de saber que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento” (Foucault, 2014, p. 17). Teorias, fatos históricos, produções artísticas: ao escutar suas histórias, podemos não somente ouvi-las e visualizá-las, mas igualmente observarmos como e por quem são descritas, onde são elaborados tais discursos e para quem são direcionados (Wolkmer; Henning, 2017). Isso também conduz à percepção de que nem tudo pode ser dito a qualquer momento e em qualquer lugar, de que certos sujeitos possuem o privilégio da fala legitimada: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (Foucault, 1996, p. 09).

Salas de aula, congressos acadêmicos, espaços de pesquisa: há toda uma economia no sentido de quem e sobre o que se fala. O saber científico, construtor e construído em torno de verdades, não se sobressai pelo livre acesso que dá a todas as vozes. Seu discurso deve ser referendado pela objetividade de seu conteúdo e pela autoridade de seus sujeitos. Sob tal perspectiva, saberes que não cumprem com os requisitos modernos de cientificidade não possuem legitimidade discursiva.

Percebemos, com tais considerações, a potência dos estudos decoloniais. Eles vêm propondo uma leitura muito própria da modernidade, por meio de experiências aqui localizadas, destacando vozes deslegitimadas pela centralidade europeia. Por decolonialidade:

> Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; ou seja, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse

10.5281/ZENODO.15723147

> possível que seus padrões e rastros deixassem de existir. A intenção, ao contrário, é ressaltar e provocar um posicionamento – uma postura e atitude contínua – de transgredir, de intervir, in-surgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo (WALSH, 2009, p. 15-16).

As investigações que refletem a respeito do debate sobre as relações de poder e saber entre metrópoles e colônias, ressaltando as questões epistemológicas – e não somente econômicas e políticas – que daí decorrem, tomaram força no final do século XX. As narrativas construídas pelos estudos decoloniais enfocam outros sujeitos, em sua maioria subalternizados a partir do embate entre colonizadores e colonizados, ocorrido, para os estudos decoloniais, no século XVI, com a chegada dos europeus à América. Considerando tais premissas, a construção de conhecimentos terá diferentes aspectos se compreendida por meio da história construída pela Europa e sua colonialidade do poder ou pelas cosmologias asiáticas, africanas ou americanas antes do contato com os conquistadores. Da mesma forma, a ascendência europeia de um argentino acarretará vivências diferenciadas de um *aymara*, cuja ascendência é nativa, ainda que compartilhem da mesma nacionalidade. E, no entanto, ambos experimentam o sentimento de "estar entre lugares", de atuar em um jogo cujas regras circulam em espaços modernos de presença/ausência (Mignolo, 2008, p. 304).

É a partir dessas premissas que vem se propondo uma discussão do lugar ocupado por nossas universidades no contexto latinoamericano e brasileiro, constituídas pela *hybris del punto cero* de que nos fala Castro-Gómez (2005). Aqui, fazemos referência aos debates decoloniais sobre a percepção, ensino e pesquisa da arte no Brasil. Dentre as questões propostas, estão: quem é legitimado/a para a produção de arte? Para quem ela é dirigida? Quais são as suas abordagens? Quem diz o que é arte produzida no Brasil? Sob esse entendimento teórico, a visualidade também pode ser denúncia da divisão norte/sul do mapa múndi - uma cisão não somente geográfica mas, sobretudo, epistemológica. Nos indagamos sobre as inúmeras e os inúmeros artistas ausentes de pesquisas, de salas de aula, de museus e espetáculos. Cujas obras são deslegitimadas, suas histórias não contadas ou categorizadas como incivilizadas. Assim:

> [...] lançamos olhares sobre as Artes Visuais da América Latina, conhecendo e mapeando produtores e produtoras de Arte que (ainda que não estejam imunes aos processos de colonialidade na Arte), por meio de suas expressões visuais, dão visibilidade aos problemas da América Latina e da Arte latino-americana, contribuem para reflexões denunciando os silenciamentos e os epistemicídios, questionando e reclamando um lugar para a Arte latino-americana nas universidades, nos cursos de formação docente, nos currículos de formação, nos repertórios docentes, nas escolas de Educação Básica e nas aulas de Arte (Moura, 2022, p. 66).

10.5281/ZENODO.15723147

É possível indicar algumas das iniciativas brasileiras de decolonização nas artes, sejam elas organizações de mostras ou agenciamentos ativistas, muitas delas com participação de pesquisadoras e pesquisadores em arte: a criação do Museu Afro Brasil; intervenções urbanas que denunciam racismo, como a Vozes Contra o Racismo, na cidade de São Paulo, em 2020; exposições sobre arte indígena contemporânea, como a Moquém_Surarî, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2021. Todavia, as instituições culturais brasileiras, de maneira geral, ainda não decolonizaram a lógica eurocêntrica que lhes construiu (Paula; Marques, 2024). É de se ressaltar, neste sentido, que "a Pinacoteca de São Paulo incorporou ao seu acervo obras de arte produzidas por indígenas apenas em 2019" (Paiva, 2022, p. 31). As percepções eurocentradas de arte e estética, construtoras de nossas instituições, permanecem íntegras.

ARTE & DIREITO: RELAÇÕES METODOLÓGICAS POSSÍVEIS

O direito brasileiro também não está isento dessas relações de poder e de saber, erigido em meio à normalização jurídica europeia, trazida pelos conquistadores. Daí adveio a deslegitimação dos direitos e tradições locais e a centralidade da legislação estatal e escrita, dentre outras consequências (Henning; Leite, 2015). Também decorre, igualmente, a organização das faculdades de direito sob um viés positivista-jurídico, e seu desejo de cientificidade moderna, refletido em seus currículos onde prevalecem autores homens europeus, na imperativa neutralidade e certeza da ciência do direito e no hermetismo de sua linguagem (Henning; Leite, 2015).

A partir dos aportes teóricos aqui trazidos, torna-se possível ressaltar algumas semelhanças compartilhadas entre os campos da arte e do direito, como sua impossibilidade em cumprir critérios de cientificidade próprios das ciências da natureza, tais como a exatidão e neutralidade. Da mesma forma, ambos são herdeiros de uma visão ocidental de mundo que classifica corpos e subjetividades de acordo com sua localização geográfica e/ou epistemológica. Apesar dessas aproximações, a visualidade da arte contrasta com o ato discursivo pelo qual nasce o direito estatal, ainda que sua compreensão passe pela linguagem verbal ou escrita (Cattani, 2002; Rey, 2002). Torna-se, ainda, interessante pensar a mútua interação desses saberes, uma vez que a pesquisa em arte efetua:

> [...] a articulação da prática com o campo teórico, traça caminhos extremamente complexos, por tratar-se da construção de um conhecimento que intersecciona diversos campos. Desde os procedimentos técnicos lançados na criação da obra, até a intrincada rede de conceitos estabelecidos a partir deste fazer, a trajetória indica que muitas vezes precisamos fazer incursões em campos interdisciplinares. A filosofia, semiologia, a psicanálise, a literatura e mesmo a ciência contemporânea podem nos fornecer excelentes conceitos

10.5281/ZENODO.15723147

> para pensarmos nossa prática - se soubermos utilizá-los operacionalmente - isto é, tendo o cuidado e a capacidade de entender esses conceitos em profundidade em seu contexto; e ao transpô-los para nossa prática estabelecer sim, as aproximações, mas também os distanciamentos (Rey, 1996, p. 85).

Acrescentamos a tais articulações a conexão entre arte e direito. Essa associação, somada a reflexões sobre narrativas de poder, vem tomando força no início deste século (Henning; Leite, 2015; Franca Filho; Leite; Pamplona Filho, 2016; Leite; Henning; Dias, 2018). A arte, tal como o direito, é produto de escolhas: do que pode ser visto e, ainda, do que não pode ser visto. Percebe-se, então, a dimensão epistêmica da produção artística e da jurídica, na sua ação de fornecer informações sobre lugares, pessoas, sociedade, seja ela uma fotografia, uma pintura, uma coreografia, uma decisão de um tribunal ou uma legislação. O que Martine Joly (2012) afirma a respeito das imagens também cabe a ambos os campos do conhecimento: eles não são uma reprodução da realidade, mas o resultado de um embate de forças, um processo de eleições e correções, de decisões tomadas em um certo contexto social e cultural, de acordo com objetivos traçados pelo seu ou sua autora. Os artefatos daí provenientes não são inocentes, traduzindo valores, escolhas e embates de seus produtores, sejam artistas, sejam juristas.

Dessa intersecção, nasceu o movimento direito & literatura (*Law and Literature*), nos Estados Unidos da América do Norte, no começo do século XX. Na América Latina e no Brasil, esses estudos tomaram fôlego na década de 1990 (Trindade; Bernsts, 2017). Hoje, há vários enfoques temáticos em direito & arte, como é denominado pela literatura jurídica, abrangendo vários espaços de criação, dentre eles música, arquitetura, teatro, cinema, cultura pop e artes visuais. O quadro teórico proposto por esse campo é geralmente classificado em: a) direito na arte; b) direito da arte; c) direito como arte e d) direito à arte, sob inspiração da *Law and Literature* (Franca Filho; Leite; Pamplona Filho, 2016). As pesquisas e produções teóricas, assim, versam sobre: (a) como a arte pode trazer pistas para a compreensão do direito a partir dos temas trazidos por suas obras; (b) quais os regramentos jurídicos que garantem a produção em artes, tais como liberdade de criação e direitos autorais; (c) uma perspectiva que entende o discurso jurídico como obra literária e (d) estudos que buscam em regras constitucionais o direito ao acesso à arte pelos cidadãos e cidadãs brasileiras.

Dessa classificação, a que possui maior produção é o direito na arte, especialmente no que diz com sua potencialidade para a pedagogia jurídica. Seu conjunto de construções de conhecimento é diversificado, podendo abranger pesquisa documental a partir de peças teatrais ou a associação entre direito e samba (Henning; Leite, 2015). Entretanto, apontamos aqui para duas observações: a primeira, é a de que as inves-

10.5281/ZENODO.15723147

tigações que conjugam arte, direito e decolonialidade são escassas (Wolkmer; Henning, 2017). A segunda, é a da necessidade da problematização de metodologias que possam ser utilizadas pelo campo da arte & direito - e fazemos essa expressão iniciar-se com arte e não com direito. Isso porque as pesquisas jurídicas, em sua grande maioria, ainda se pautam por estratégias metodológicas próprias do positivismo jurídico (Henning, 2016). A pesquisa em arte, por sua vez, considera outros horizontes, em uma conjugação de razão e sensibilidade (Rey, 2002), que podem dialogar com algumas das estratégias de investigação qualitativas adotadas neste início de século pelo direito (Henning; Fagundes; Löwenhaupt, 2023).

É nesse contexto que a associação entre arte e direito não deixa de ser uma estratégia de resistência. As artes podem traduzir narrativas de poder que, associadas a significados jurídicos, permitem visões diferenciadas de uma mesma questão. Como artefatos sociais, são construção humana, frutos de escolhas sobre o que é legitimado ou não, sendo testemunhos de normalizações sociais (Henning; Leite, 2015). Nos perguntamos, nesse sentido, o quanto a condição jurídica de incapacidade imposta à Camille Claudel[1], envolvendo primeiro seu gênero e depois sua condição mental, pôde ter influenciado sua atividade como escultora. Da mesma forma, indagamos acerca da percepção do que denominamos de “normalidade” e de sua influência no campo artístico.

Entendemos, junto com os estudos foucaultianos, que o poder não é algo que se possua, que possa ser arrebatado de alguém. Ele é verbo e não substantivo. E deve ser entendido no plural - os poderes circulam, estão por toda a parte. E como não há poderes sem resistências, então essas ali também se encontram (Foucault, 2006). Assim, a potência criativa na produção de pesquisa no campo das artes encontra-se imersa nessas construções e relações de poder. Para melhor compreendê-las, partimos da afirmação de Sandra Rey (2002, p. 133): “o importante é tomarmos consciência de que o lugar do pesquisador induz as posições metodológicas diferenciadas na pesquisa”. Na metáfora oferecida por esta autora, ao comparar a arte com um fluxo, a pessoa que realiza a pesquisa poderá se encontrar na nascente - estando imersa nas inúmeras decisões, reflexões e transformações que compõem o devir da obra -, ou, ao contrário, na desembocadura - investigando a obra acabada. Em ambos os casos, realizam pesquisas a partir de reflexões sobre a cultura, mas suas posições diferenciadas influenciam seus olhares e agenciamentos.

1 Camille Claudel (1864 – 1943) foi uma escultora francesa cuja produção causou escândalo na sociedade da época. Relações de gênero fortemente verticalizadas de poder possibilitaram a seu professor, com quem possuía um relacionamento amoroso e com quem colaborava artisticamente, nunca ter lhe reconhecido créditos, nem mesmo pelas obras produzidas pela própria Claudel. Ela foi internada no sistema manicomial francês em 1913, vindo a falecer apenas em 1943. Pesquisas atuais têm indicado que esse tratamento dispensado à artista decorria das relações desiguais de gênero e da incompreensão a respeito de sua superdotação: sua habilidade acima da média e criatividade foram traduzidas pelo direito como incapacidade jurídica (Souza *et al*, 2022).

10.5281/ZENODO.15723147

Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) indicam algumas possibilidades nas pesquisas aí desenvolvidas: “sobre as artes”, “para as artes” e “em artes”. Pensamos, nessa passada, o quanto essa imbricação entre arte & direito é potente em uma investigação “sobre as artes”, no sentido da compreensão acerca de certas manifestações artísticas como produto final do seu processo de construção (Fortin; Gosselin, 2014; Rey, 1996, 2002) - em história da arte, por exemplo, como estudo de pinturas do oitocentos e suas compreensões sobre corpos e direitos femininos. Da mesma forma, a pesquisa “para as artes”, procurando entender a utilização de dispositivos ou estratégias de criação nas artes (Fortin; Gosselin, 2014) - tal como as conexões entre inteligência artificial e a produção artística, bem como os direitos que daí decorrem.

É possível, ainda, realizar pesquisas “em artes” (Fortin; Gosselin, 2014; Rey, 1996, 2002), efetuadas pelo artista/pesquisador ou pela artista/pesquisadora a partir de indagações sobre o fluxo de sua produção artística e aportes teóricos que deem conta de dar sentido a tais agenciamentos, podendo ter sua prática transformada pelos estudos que lhe dão fundamento teórico. Nesse sentido, a artista ou o artista no espaço do ateliê, pesquisa sua obra entendendo-a como processo, constituindo seu significado (Rey, 1996). Apenas podemos imaginar, voltando ao exemplo de Camille Claudel, a influência de teorizações como o feminismo e o feminismo jurídico podem direcionar o trabalho de uma artista no decorrer de sua produção e de sua pesquisa em arte.

A partir daqui, na esteira de Eleonora Campos da Motta Santos (2013, p. 149), cabe a pergunta: tem a pesquisa em artes uma metodologia própria? A autora faz a reflexão considerando “por um lado, a ação reducionista de transformar o processo artístico apenas em descrição daquela experiência e, por outro, a inadequação de realizar um mimetismo formal para tentar adequar-se aos padrões das ciências”. Esse é um debate que se estabeleceu no Brasil na segunda metade do século XX, especialmente na década de 1980, devido à emergência de doutorados em artes visuais nas universidades brasileiras, tendo se intensificado a partir dos anos 2000 (Godói, 2021).

Nessa discussão, há mais de 20 anos, inseriu-se Silvio Zamboni (2001), constatando a dificuldade em relação à temática e defendendo a aproximação desse campo em relação às ciências. O autor propôs uma metodologia sobre a pesquisa em artes a fim de diferenciá-la daquela feita de maneira preponderantemente intuitiva: em sua análise, nesta última estavam ausentes ou pouco desenvolvidos o problema de pesquisa, a hipótese e o referencial teórico. O que a literatura especializada nesta área aponta é uma produção acadêmica preponderantemente voltada à descrição de processos de produção artística em detrimento da densidade teórica e de uma escolha metodológica consciente (Santos, 2013).

10.5281/ZENODO.15723147

Todavia, Lancri (2002) e Rey (2002) alertam sobre a impossibilidade de uma moldura metodológica demasiadamente rígida para esse tipo de pesquisa tendo em vista a invenção e reinvenção de cada pesquisador ou pesquisadora na singularidade de sua investigação. Já vimos, acima, que o critério de cientificidade moderno de generalização não pode ser estendido às artes. Jean Lancri (2002), nessa passada, afirma que a arte possui uma racionalidade própria, na qual se insere a/o artista que pesquisa, em um entrelaçamento muito diverso do desejo de neutralidade científica próprio das *hard sciences*. Assim:

> A pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte necessitam de parâmetros científicos e metodológicos que as norteiem, sobretudo no âmbito da universidade. Mas esses parâmetros estruturam a reflexão, sem tirar seus componentes básicos de paixão, prazer e criação. Pelo contrário, lidar com o arcabouço metodológico poderá permitir que a invenção e a fruição convivam com a clareza e o rigor necessários à produção e à transmissão de conhecimento (Cattani, 2002, p. 49).

Refletimos, a partir dessa citação, o quanto a aproximação entre arte e direito pode se tornar potente. Ainda que habitando campos diferentes, a imbricação de metodologias pode construir resistências a critérios de cientificidade moderna que não se adequam à nossa realidade latino-americana, mas que valorizem a criatividade e a problematização na construção do conhecimento. Daí, podem surgir maneiras outras de entender o campo da arte & direito, produzindo saberes localmente impactantes, mais próximos de nossas comunidades, mais inteligível pelas pessoas, estando elas inseridas nos espaços acadêmicos ou não. Saberes que assumem sua transitoriedade e suas contradições, por não desejarem coincidir excessivamente consigo mesmos.

CONCLUSÃO

Ao finalizar esta escrita, pudemos observar, em que pese a produção do conhecimento jurídico, com algumas exceções, possuírem um forte viés positivista, o mesmo não pode ser dito do campo das artes, que conta com estratégias de investigação não completamente capturadas pelos critérios de cientificidade modernos, conforme anunciado pela literatura especializada. Dessa maneira, pensamos que a elaboração de estratégias metodológicas nos parâmetros aqui propostos terá por horizonte de elaboração o campo das artes, em um hibridismo de razão e sensibilidade, ainda que com um intenso diálogo com o campo do direito.

Nesse contexto, pensamos que a criatividade, a conjugação entre sensibilidade e razão e a singularidade das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na área de conhecimento da arte podem dialogar com essa nascente procura, pela área do direito, de

10.5281/ZENODO.15723147

metodologias outras. Essa busca, ao reconhecer as relações de poder que perpassam a produção dos saberes acadêmicos, possibilitam percepções mais conectadas com a realidade social latinoamericana e brasileira. Desse diálogo, podem emergir estratégias metodológicas que articulem pesquisas em arte & direito, suscitando problematizações e resistências ao desejo pela cientificidade moderna em nossas academias.

REFERÊNCIAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero**: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. *In*: Brites, Blanca; Tessler, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 35-50.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método** (1637). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IV**: Estratégia, poder-saber. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; LEITE, Geilson Salomão; PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Antimanual de direito & arte. São Paulo: Saraiva, 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 1/1, p. 1-17, jan/jun., 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256/4314. Acesso em: 08 de junho de 2024.

GODÓI, Vagner. Do pioneirismo brasileiro da pesquisa em arte ao fenômeno mundial da “artistic research”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 79, p. 53-68, ago, 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rieb/a/SGm7GtwmSLMfrGk5kYnrThd/?lang=pt&-

format=pdf. Acessado em: 05 de julho de 2024.

HENNING, Ana Clara Correa; LEITE, Maria Cecília Lorea. Imagens do direito: método documentário, resistências e conformidades ao discurso jurídico latino-americano contemporâneo. *In*: VISALLI, Angelita Marques; PELEGRINELI. André Luiz Marcondes; GODOI, Pamela Wanessa (org.). Debates Teóricos. **Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 128-138.

HENNING, Ana Clara Correa; FAGUNDES, Mari Cristina de Freitas; LÖWENHAUPT, Amanda D'Andrea (orgs.). **Pesquisa empírica, direito & arte e entrelaçamento entre graduação e pós-graduação**: investigações sobre questões sociais em introdução ao estudo do direito. Goiânia: Alta Performance, 2023.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-33.

LEITE, Maria Cecília Lorea; HENNING, Ana Clara Correa; DIAS, Renato Duro (org.). **Justiça curricular e suas imagens**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF**, Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008b. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 01 de junho de 2024.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Uma cartografia da decolonialidade nas artes visuais da América Latina para pensar uma Arte/Educação decolonial. **Arteriais**: Revista do PPGArtes, Belém do Pará, v. 08, n. 14, jun., p. 64-75, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/14752. Acesso em: 10 de julho de 2024.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A "virada decolonial" na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **Revista Vis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, v. 21, n. 01, p. 29-50, jan-jul, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/43694. Acesso em: 10 de julho de 2024.

10.5281/ZENODO.15723147

PAULA, Leandro Raphael Nascimento; MARQUES, Jane. Arte Indígena Contemporânea: apontamentos para uma perspectiva não eurocêntrica da História da Arte no Brasil. **ARS**, São Paulo, v. 02, n. 50, p. 01-46, 2024.

Souza, Lívia Maria de; Zamonel, Beatriz de Barros; Reis, Verônica Lima dos; Rondini, Carina Alexandra. Camille Claudel: a superdotação ofuscada pela desigualdade de gênero. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, João Pessoa, v. 08, n. 03, p. 56-71, jul-set., 2022. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/download/42053/27732/202483. Acessado em: 15 de julho de 2024.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 07, n. 13, p. 81-95, nov., 1996. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713. Acesso em: 01 de maio de 2024.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Produção de conhecimento acadêmico em artes cênicas no Brasil**: um exame de teses disponíveis entre 2007-2009. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

TRINDADE, André Karam; BERNSTS, Luísa Giuliani. O estudo do direito e literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão. **Anamorphosis**: Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 3, n. 1, p. 225-257, jan.-jun., 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/88051/54902. Acesso em: 05 de junho de 2024.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre a arte e a ciência. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009.

WOLKMER, Antonio Carlos; HENNING, Ana Clara Correa. Aportes Saidianos para um Direito (Des)Colonial: sobre iconologias de revoluções e odaliscas. **Seqüência**, Florianópolis, n. 77, p. 51-88, nov., 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/seq/a/hv3YtRD45VbtzT8fC787BBd/abstract/?lang=pt. Acesso em: 05 de junho de 2024.

ANA CLARA CORREA HENNING

Doutora em Direito (UFSC), Mestra em Educação (UFPel), Mestra em Direito (PUCRS), Bacharela em Direito (UFPel), professora efetiva da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Direito da mesma instituição. Coordenadora do Grupo de Ensino, Extensão e Pesquisa Inventar: arte e construção do conhecimento jurídico (CNPq).

ELEONORA CAMPOS DA MOTTA SANTOS

Doutora em Artes Cênicas (UFBA), Mestra em Dança (UFBA), Bacharela em Direito (UFPel), professora efetiva Centro de Artes/Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição.

10.5281/ZENODO.15723147

EXU E A ARTE: O CRIATIVO NA IMAGÉTICA AFRODIASPÓRICA

EXU AND ART: CREATIVITY IN AFRO-DIASPORIC IMAGERY

Gab Dias
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
gab99dias@gmail.com

Ana Valéria de Figueiredo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
anavaleriadefigueiredo@gmail.com

Resumo
Exu é um orixá no Candomblé e uma entidade na Umbanda que representa a criatividade dinâmica e desafiadora da lógica ocidental da dualidade e polarização. No que tange às culturas afro-brasileiras, a imagem e arquétipo de Exu é valorizada por sua capacidade de abrir caminhos e combater energias negativas. Propomos neste trabalho apresentar Exu como o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo e ressaltar sua importância para a população afro-brasileira.

Palavras-chave: Exu; afro-brasilidade; arte.

Abstract
Exu is an orixá in Candomblé and an entity in Umbanda that represents the dynamic creativity that challenges the Western logic of duality and polarization. In relation to Afro-Brazilian cultures, the image and archetype of Exu is valued for its ability to open paths and combat negative energies. In this paper, we propose to present Exu as the fundamental dynamic principle of every creative act and highlight its importance for the Afro-Brazilian population.

Keywords: Exu; afro-brazilian; arts.

ABRINDO A PORTEIRA

A história da Umbanda vem do sincretismo; a mistura entre espiritualidade e religião de afrodescendentes, principalmente povos bantos, iorubanos e daomeanos, indígenas, espíritas kardecistas e católicos no Brasil incorporando em suas práticas um pouco de cada um. As contradições, soluções, belezas, encantamentos e dilemas de povos que foram forçados pela colonização a se misturar, deram origem a práticas

religiosas diversas e, no meio dessa gama de pluralidades, está a Umbanda.

Os terreiros não são apenas ambientes religiosos, mas também parte de resistência da cultura afro-brasileira e se afirmam no país como território político-mítico-religioso uma vez que foram construídos principalmente por africanos e indígenas como forma de se reterritorializar na diáspora (Sodré, 2019, p.52).

Para o antropólogo e museólogo Sérgio Ferreti (1999) o sincretismo afro-brasileiro foi uma estratégia de sobrevivência e de adaptação que os africanos trouxeram para o Novo Mundo, e para Simas

> os cruzamentos religiosos entre as várias culturas de origens africanas, ritos ameríndios, tradições europeias, vertentes do catolicismo popular etc. dinamizaram no Brasil vasta gama de práticas religiosas fundamentadas em três aspectos básicos: a possibilidade de interação com ancestrais, encantados e espíritos através dos corpos preparados para recebê-los, um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital, e na modelação de condutas estabelecida pelo conjunto de relatos orais e na transmissão de matrizes simbólicas por palavras, transes e sinais (Simas, 2021, p.78).

Tanto na Umbanda quanto no Candomblé, Exu (também conhecido como Legba ou Elegbara) é o senhor dos inícios e guardião dos caminhos, das ruas, das estradas e encruzilhadas. Ele foi o primeiro filho de Iemanjá e Oxalá. Na tradição Iorubá, é o responsável pela função de mensageiro entre os Orixás e os seres humanos, entre o mundo espiritual e o material. Exu está relacionado com a transformação, dinamismo e movimento. Exu trabalha no caos pra trazer a ordem e na ordem pra trazer o caos. Ele é exemplo de criação de vida nas frestas, de recusa à morte silenciosa e de reivindicação da vida. E é, essencialmente, o princípio ativo de todas as coisas que existem. A primeira pulsão de vida.

> A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado. A ancestralidade como sabedoria pluriversal, ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida (Rufino, 2019, p.15).

E nessa “inventiva construção da vida”, como aponta o autor, estão as produções artísticas, dimensão inerentemente humana que traduz em imagens e objetos o verbo, palavra que se materializa em objetos. Os primeiros missionários que chegaram no continente africano se depararam com estátuas de Exu com um falo ereto (figura 1) e o identificaram como um ser maligno (Prandi, 2001, p.47). No entanto, o falo de

10.5281/ZENODO.15723191

Exu simboliza fertilidade, astúcia, poder, e um caráter sem vergonha. Sua imagem e subversão é tida como imoral para os padrões ocidentais. Para Ortiz (1999, p.134), “um primeiro significado de exu pode ser assim inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional na moderna sociedade brasileira”.



Figura 1: Exu do povo iorubá. Acervo do Museu Afro Brasil (MAB). Fonte: https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/insignia-de-exu/



Figura 2: Legba, guardião das casas em Abomey (Benim). Fonte: Verger, 2012, p.128.

10.5281/ZENODO.15723191

Ao longo do tempo e em razão do processo colonial, a imagem de Exu sofreu diversas modificações, dentre elas, o falo ereto foi substituído pelo tridente e ele foi associado a tudo que é demoníaco, ou seja, a tudo que os europeus consideram distante da pureza católica e das virtudes cristãs. Exu é visto como uma ameaça às visões de mundo eurocêntricas, que tendem a eliminar contradições e a valorizar apenas uma perspectiva unilateral da consciência; opera na simultaneidade das temporalidades entrecruzadas (Facina, 2023) e funda as existências com uma linguagem como um todo, pulsando os mundos e sendo senhor de todas as possibilidades.



Figura 3: Exu. Pintura sobre tela assinada por Con Silva. Fonte: https://www.bemmuito.com.br/obras/pinturas/con-silva/bm557754/

A associação de Exu e dos Orixás com o demônio, bem como a conversão forçada dos africanos ao cristianismo, foram usadas no século XVI para justificar e legitimar a escravidão. No entanto, na teologia africana, Exu não é visto como oposto a Deus, uma vez que não há uma separação rígida entre o sagrado e o profano. Cairo Katrib, no artigo *Nas encruzilhadas do humano: a figura de Exu na Umband*a aborda o papel da da mudança da imagem de Exu:

10.5281/ZENODO.15723191

> a umbanda, num exercício constante de desvinculação da imagem negativa de Exu, desenvolveu uma metodologia específica para lidar com essa ambiguidade. Numa tentativa de torná-lo mais humano e próximo da realidade das pessoas, Exu torna-se jovial, atencioso, protetor. Sua personalidade foi abrandada desvinculando-o das práticas africanas e tornando-o mais civilizado, promovendo a "limpeza" da sua personalidade (Katrib, 2017, p.105).

Atualmente, o tridente de Exu simboliza as encruzilhadas, que são as possibilidades. Exu abre caminhos, combate as forças maléficas e energias negativas. É ele que se encontra nas porteiras dos terreiros, já que é responsável por regular as passagens e proteger as entradas e saídas. Leda Maria Martins, no livro *Afrografias da Memória*, afirma que Èsù Elegbára se encontra no lugar de interseções, sendo o senhor das encruzilhadas e o princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento.

> E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se, e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras (Martins, 2021, p.32).

Ao longo dos estudos acerca das representações visuais nas religiões afro-brasileiras, a maioria das imagens de Exu que encontrei representavam um corpo magro, musculoso, muitas vezes sem camisa. Luiz Rufino (2017, p. 186) questiona: "qual é a cor da carapuça que veste Exu? (Gargalha…) Qualquer uma que ele queira. Exu pode ser o que quiser, manifesta-se como bem entender, é um princípio incontrolável". E também disserta sobre o conceito de encruzilhada:

> a encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos (Rufino, 2019, nota introdutória).

Exu pode ser representado de forma plural e diversa. Sua imagem, sua forma e subjetividade não apenas está em movimento como é movimento, possibilidade e dinamismo. E para Foster (2023, p. 32), "não existe hierarquização entre as faces de Exu. Todas têm importância e se completam na constituição dessa energia". Na Umbanda, a falange de entidades do Povo da Rua contempla Exus, Pombagiras[1] e Malandros.

1 POMBA-GIRA. Nome genérico de várias entidades da umbanda brasileira, espécies de Exus em versão feminina. O nome deriva do quicongo mpumba-a-nzila, em quimbundo pambuanjila, "encruzilhada", através da forma Bombonjira, denominação de Exu (guardião dos caminhos que se cruzam)

10.5281/ZENODO.15723191

Essas entidades oferecem perspectivas e formas de pensar e agir que diferem das normas ocidentais estabelecidas como “corretas”. As contradições, incertezas, encruzilhadas e diversos caminhos que apresentam revelam conhecimentos e possibilidades criativas que desafiam nossas concepções de “sagrado”. Para o Povo da Rua, o que é considerado profano é totalmente sagrado, e o sagrado também possui um aspecto profano. E suas representações visuais em imagens vão fixando suas qualidades.

Os malandros na Umbanda são relacionados ao samba, boemia, dinamismo e renovação. Zé Pelintra é um dos malandros mais conhecidos do Brasil. Para Simas (2021), seu Zé Pelintra é um grande amigo do povo e está em trânsito permanente fazendo uma odisseia de cura, amor, folia, paixão e redenção arrebatada nas ruas brasileiras. Zé Pelintra, com sua malandragem, se adequa em diferentes espaços para criar mecanismos de transgressão, adaptação, movimento. Um bom exemplo disso é uma frase popular sobre Zé Pelintra que diz “malandro usa sapato pra continuar andando descalço.” A malandragem, na sociedade brasileira, é entendida como “a arte de sobreviver nas situações mais difíceis” (DaMatta, 1984, p. 102). O malandro se adapta e se movimenta para continuar sendo ele mesmo.

As Pombagiras, também conhecidas como Exu-mulher, foram mulheres que viveram nas ruas e foram marginalizadas, muitas vezes por questões de raça, classe, e/ou por subverterem as lógicas patriarcais de dominação do homem sobre a mulher. Elas detêm poder sobre o próprio corpo e a própria sexualidade:

> A pombagira é resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam e a trajetória de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras, tiveram grandes amores e expressaram a energia vital através de uma sexualidade aflorada e livre (Simas, 2021, p.78).

Pode-se perceber um ponto em comum entre as entidades do Povo da Rua na Umbanda: é que a maioria delas são inspiradas em histórias de pessoas negras e indígenas do Brasil, sobretudo vivências de uma brasilidade marginalizada, oprimida e considerada “sem pureza”. Citando Cancone (2001), na dissertação de mestrado *Encruzilhadas da cultura: imagens de Exus e Pombagiras na Umbanda*, Tadeu Mourão aborda a ideia de entidades que são inspiradas pela própria brasilidade:

> entes sagrados estes que têm forte referencial na realidade nacional. Aí também notamos outro diferencial da religião umbandista, quando

em candomblés de origem banta. (LOPES, 2004, p.537)

10.5281/ZENODO.15723191

> comparada a outros sistemas religiosos em voga junto à população brasileira: o fato de mergulhar profundamente na realidade local e nela buscar sua fonte de inspiração, transformando em símbolos sacros, figuras do cotidiano popular (Cancone, 2001, *apud* Mourão, 2010, p. 22).

Segundo Munanga (2006, [s.p.]), "a arte negro-africana, assim como todas as formas de arte, não surge isoladamente, mas está profundamente ligada à vida das suas sociedades. Por meio de sua arte, um povo expressa sua visão abrangente sobre a existência." Essa visão permitiu que alguns estudiosos radicais da arte africana tradicional, dentro de uma perspectiva etnológica, afirmassem que "a arte africana só existe na interpretação do observador ocidental, negando a noção de beleza entre os próprios africanos" (id., ib.).

EXU, O NEGRO E A ARTE

Proponho neste trabalho trazer a importância da visualidade e arquétipo de Exu para a população negra, seja nas inúmeras formas de resistência ou nas ações criativas, pois Exu é "o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo" (Rufino; Simas, 2018, p. 20).

Para Muniz Sodré, o Axé é "o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência" (Sodré, 1998, p. 20) e o movimento do Axé só existe por causa de Exu, que é o responsável por potencializá-lo e fazê-lo circular. Para Niegro (2020, [s.p.]) "a dança, o giro, é ao mesmo tempo arte e reza. Arte porque tem o poder de encantar e expressa o sentimento de um povo. É uma reza porque carrega toda a ancestralidade da comunidade".

Falar sobre Exu é falar sobre ancestralidade. Devido ao epistemicídio, a violência e o apagamento sofrido pelas populações negras ao longo dos séculos, grande parte dessas populações não têm conhecimento sobre seus antepassados. Porém, para Carmo e Cordeiro (2021) a ancestralidade está presente em tudo que é vivo em nós e na natureza. Os autores apontam que

> a ancestralidade é, portanto, a força coletiva que nos atravessa, que possui jeito próprio de partilhar saberes. Trata-se de um saber/viver coletivo, que parte do mexer na terra, no barro, que aprende com as águas, com as folhas, com o balançar do vento, com o silêncio e, sobretudo, com o caminhar dos mais velhos (Carmo; Cordeiro, 2021, p.77).

Ao longo da vida enquanto pessoa negra, o que eu mais escutei de relatos familiares sobre os mais velhos da minha família, eram histórias de transgressão e resiliência que posteriormente me relembraram os ensinamentos exusíacos que aprendi nas

10.5281/ZENODO.15723191

religiões afro-brasileiras, e conforme reflete Reis Neto:

> Exu e a encruzilhada também podem ser pensados como uma forma de transgressão da forma secular colonizadora de contar a história do continente africano, por conseguinte a história do Brasil e dos afro-pindorâmicos, suas culturas e suas religiosidades, por se tratar de figuras que são representações das tensões históricas, das múltiplas discussões, dos acordos, divergências, etc. Apresentam-se também como a representação da história conflituosa dos afro-brasileiros desde a diáspora e a resistência marcada por inúmeros conflitos e formas de resistir e (r)existir. A encruzilhada como palco da contradição oferece-nos uma imagem que versa sobre a desmistificação da passividade do povo negro desde a escravidão até a contemporaneidade (Reis Neto, 2019, p.13).

A própria expressão “história da arte” é limitadora e reflete um ponto de vista etnocêntrico, ao sugerir que o conceito de arte pode ser unificado, ignorando o fato de que as manifestações artísticas fazem parte da essência do desenvolvimento humano, independentemente de tempo, espaço, cultura, ou contexto histórico. A arte africana (e a que dela deriva) segue perspectivas distintas da tradição europeia, trazendo consigo uma ampla gama de significados e interpretações variadas.

Nesse contexto, Munanga (2006) destaca que a arte negro-africana foi historicamente excluída da chamada “história da arte universal”, devido a uma visão eurocêntrica que considerava legítimos apenas os cânones artísticos europeus em sua definição de “universal”. Com base na lógica colonial do século XIX, que pregava uma “missão civilizadora”, a arte africana era vista de forma evolucionista, sendo considerada uma “arte infantil” que, com o tempo, poderia “evoluir” para uma arte mais “intelectual, geométrica e abstrata” — estágio no qual se encontrava a Europa “civilizada” (Munanga, 2006, [s.p.]).

De acordo com Foster (2013) Exu é diretamente relacionado com a prática da performance artística e, consequentemente, com atos criativos no contexto da arte. E para Petrovich e Machado (2004), Exu é o que faz o jogo do universo e das pessoas, ele é capaz de encaminhar pedidos e está presente em todas as vidas do mundo. Exu é vivido como um mistério sagrado em instâncias que fluem para todos os lados, representando a mais alta expressão daquilo que foge à ideia do que se chama lógica. Ele se encontra nas fronteiras, nas miudezas e interseções e também pode operar em um *inframince*: “seria como a sutileza do próprio ato criativo, através da compreensão do trabalho de arte como um todo, envolvendo não só o objeto, mas também o seu entorno, suas potencialidades e as suas interrelações” (Pereira, 2013, p. 3.).

O termo *inframince* foi criado pelo artista e pensador francês Marcel Duchamp, por volta de 1937. Embora ele tenha começado a explorar o conceito nos anos 1930.

10.5281/ZENODO.15723191

Esse conceito se refere a diferenças extremamente sutis e quase imperceptíveis entre coisas ou fenômenos. Duchamp não ofereceu uma definição precisa ou formal de inframince, preferindo que o termo permanecesse aberto à interpretação. O inframince propõe uma nova forma de percepção que vai além do óbvio, estimulando uma atenção sensorial mais fina. Alguns exemplos dados por Duchamp para ilustrar o inframince são; a diferença de temperatura entre uma folha de papel que acabou de ser impressa e outra em temperatura ambiente, impressão em vidro – a leve separação que existe entre uma obra de arte pintada sobre vidro e o vidro em si, toque antes do toque – o momento infinitesimal em que dois objetos ou pessoas estão prestes a se tocar, mas ainda não se encontraram.

Para Pereira (2023, p. 5), "o Inframince – é preciso a lacuna/intervalo/ponto de respiro/poros, para que haja a transferência de sentido, habitat da subjetivação. O mínimo atômico". E para Rufino (2019, p. 277) Exu opera "na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem, expande o corpo e suas sapiências como princípio ético/estético". No texto *Inframince e o estado latente da experiência estética através da micropercepção* de Caroliny Pereira (2023), também é apresentada uma reflexão sobre o tempo cronológico (chronos) é colocado como uma ideia deslocada da experiência do tempo enquanto acontecimento (*aion*), que se apresenta como um tempo oblíquo e maleável, perceptível através da instauração do acontecimento existente entre perceptor e o objeto de arte.

Leda Maria Martins, no livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021) também aborda uma ideia de tempo que se assemelha à ideia apresentada por Caroliny Pereira quando aponta o tempo *Chronos*, que está relacionado com a temporalidade-calendário, o tempo que se divide entre agora e antes. E o tempo *Espiral* que não se limita a uma linearidade progressiva e pode se relacionar com as poéticas de um corpo que se movimenta, se expressa, produz conhecimento de forma circular. Martins também aborda as noções de tempo para Exu: que está para além do passado, presente e futuro, como afirma o ditado iorubá "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje" demonstrando que Exu é capaz de inventar o tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kudielka (2002) afirma que nenhum signo possui significado ou representa algo de forma isolada; ele só adquire sentido dentro de uma estrutura complexa de relações. As imagens, quando interpretadas como símbolos, podem ser vistas como reflexos da organização e hierarquia das experiências individuais e sociais dos diferentes grupos em que participamos. Como aponta Chartier (1990, p. 23), são "estratégias que estabelecem posições e relações, atribuindo a cada classe, grupo ou ambiente um

10.5281/ZENODO.15723191

‘ser-aprendido’ que constitui sua identidade”.

Dessa forma, considerar as imagens como símbolos também abre espaço para uma autorreflexão sobre o papel que ocupamos nesse contexto social, o que, em alguns casos, nos permite prever e planejar os próximos passos de comportamento nos grupos a que pertencemos ou desejamos pertencer. Chartier (1990, p. 23) contribui para essa reflexão ao discutir a imagem como símbolo de representação, sugerindo que essa representação, por meio da imagem, articula três formas de relação com o mundo:

- Em primeiro lugar, a imagem como representação permite a classificação e delimitação das diferentes e contraditórias formas de realidade construídas pelos diversos grupos sociais;
- Em segundo lugar, essa representação visual possibilita o reconhecimento de uma identidade social, conferindo um status, uma posição e um modo específico de ser e estar no mundo;
- Por fim, a imagem também atua como uma forma institucionalizada que torna visível a existência de um grupo, classe ou comunidade.

bell hooks[2] afirma que “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019, p. 33). A relação de Exu com atos criativos pode ser interpretada como o seu papel em promover a expansão e variedade de possibilidades no universo e nas pessoas, incluindo a criatividade como uma expressão possível dessas infinitas possibilidades. E conforme reflete Oliveira, no livro Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira

> Ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo é enigma-mistério e revelação profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais (Oliveira, 2007, p. 257).

E para Facina (2023, p. 18), “o encanto de Exu pelo ser criativo se dá porque criatividade é movimento, é invenção de caminho, é possibilidade de arrancar alegria ao cotidiano, é o que sustenta a vida”. Essa criatividade que move a vida, move a arte em suas expressões ético-estéticas, que se consubstanciam em objetos de produção

2 Optamos por respeitar a preferência da autora bell hooks de utilizar a letra minúscula. Ela tomou essa decisão para prestar homenagem à avó e manter um posicionamento político com a intenção de romper as convenções linguísticas e acadêmicas para dar enfoque à substância do seu trabalho e não à sua pessoa. Para ela, nomes e títulos não têm tanto valor quanto as ideias.

10.5281/ZENODO.15723191

artística que permeiam as culturas. As dobras de Exu no tempo contribuem na conexão do negro brasileiro, vítima do epistemicídio, com seus ancestrais e outros modos de vivenciar, perceber e criar o/no mundo. As noções de encruzilhadas, os ensinamentos revolucionários da afro-brasilidade, a diluição de noções binárias de morte/vida, sagrado/profano, passado/futuro contribuem para o desenvolvimento de novas formas de aprendizagens e movimento que não apenas nos ensinam a inventar outras possibilidades, mas também olhar com novos olhos tudo aquilo que já aprendemos.

REFERÊNCIAS

CARMO, Jaqueline Rebouças; CORDEIRO, Karina de Oliveira Santos. MARCAS DE DENDÊ: CAMINHOS ANCESTRAIS POR MEIO DAS BRINCADEIRAS. **Em favor de igualdade racial**, Rio Branco, Acre, v. 4, p. p.72-86, 29 jan. 2021. DOI https://doi.org/10.29327/269579.4.1. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/issue/view/191. Acesso em: 4 set. 2024.

CANCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (Org.) **Encantaria Brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001

CHARTIER, R. **A História Cultural.** Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco. 1984

FACINA, Adriana. Jung na encruzilhada ou lendo Jung a partir de Exu. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v. 41, n. 3, p. 11-24, 2023.

FIGUEIREDO, Ana Valéria. **Odoyá!** Representações de Iemanjá na Trama das Imagens. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2016.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo:** estudos sobre a Casa das Minas. São Paulo: EDUSP; São Luís: FAPEMA, 1995

FOSTER, Matheus. **O Corpo-Encruzilhada na Performance de Exu**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2023.

hooks, bell. Introdução: atitude revolucionária. In: hooks, bell. **Olhares negros:** raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 30-43.

KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. Nas encruzilhadas do humano: A figura de Exu na Umbanda. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 10, n. 28, p. 97-111, maio 2017.

10.5281/ZENODO.15723191

KUDIELKA, Robert. **“Roger Fry e a estética de seu tempo (prefácio à edição brasileira)”**. In: FRY, Roger. Visão e Forma. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

LOPES, Tadeu Mourão dos Santos. **Encruzilhadas da cultura:** imagens de Exus e Pombagiras na Umbanda. 2010. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário do Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MUNANGA, K. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. **USP MAC Notícias,** 07/06/2006. Disponível em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp. Acesso em: 11 fev. 2024.

NIEGRO, Guilherme. Quilombo do Samba: Circularidade - Princípio, Meio Princípio dos Saberes Tradicionais dos Quilombos Escolas de Samba. **Carnavalize**, 01 nov. 2020. Disponível em: https://carnavalize.com/quilombo-do-samba-circularidade-principio-meio-e-principio-dos-saberes-tradicionais-dos-quilombos-escolas-de-samba/. Acesso em: 11 mar. 2023.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Filosofia da ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ORTIZ, Renato. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro:** Umbanda e Sociedade Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEREIRA, Caroliny. Inframince e o estado latente da experiência estética através da micropercepção. In: **Anais do V Seminário de Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia**, 27 a 29 de novembro de 2013, p. 1-8.

PETROVICH, Carlos R.; MACHADO, Vanda. **Irê Ayó:** mitos afro-brasileiros. Salvador: EDUFBA, 2004.

REIS NETO, João Augusto dos. A Pedagogia de Exu: educar para resistir e (r)existir. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 25, 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/27476. Acesso em: 15 jul. 2024.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. Tese (Doutora-

10.5281/ZENODO.15723191

do em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil.** Rio De Janeiro: Civilação Brasileira, 2021

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Terreiro e a Cidade:** a Forma Social Negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

VERGER, Pierre. **Nota sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: EDUSP, 2012.

GAB DIAS

é artista visual e mestranda no PPGartes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na linha de pesquisa Arte, Sujeito e Cidade, sob orientação de Ana Valéria Figueiredo. Graduou-se em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade de Brasília e Design Gráfico no IESB. Desenvolveu o projeto “Cultura Afro-brasileira nas Escolas” como educadora em escolas públicas do Distrito Federal (2020-2021).

ANA VALÉRIA DE FIGUEIREDO

é Drª em Ciências Humanas-Educação. Licenciada em Educação Artística. Estágio pós-doutoral pelo CICS Universidade Nova de Lisboa. PRGArtes e Lic. em Artes Visuais da UERJ. Pesquisadora da Rede Interinstitucional de Ações Coletivas de Universidades do Brasil e América Latina (RIA). Coordena pesquisas sobre a Pedagogia das Visualidades e Estéticas do Lúdico. Líder do PAVIS Pesquisa em Arte e Visualidades (UERJ).

10.5281/ZENODO.15723191

PEDAGOGIAS CULTURAIS E A INVISIBILIZAÇÃO DA DOR FEMININA

CULTURAL PEDAGOGIES AND THE INVISIBILIZATION OF FEMALE PAIN

Anna Beatryz Ribeiro Cardoso
Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil
anberica.24@ufg.br

Resumo
Este artigo pretende apontar algumas situações nas quais a dor feminina é invisibilizada e naturalizada por meio do uso de ferramentas da cultura visual e das pedagogias culturais, assim como oferecer possibilidades de oposição às formas de pensamento hegemônicas que utilizam dessas estratégias para manter todos aqueles que vivenciam essa dor especificamente feminina em posições de submissão, dúvida e instabilidade. Esse trabalho defende que a experiência feminina da dor é culturalmente diferente daquela vivida por aqueles que não participam do universo feminino e que essa diferença é construída por meio de narrativas, discursos, imagens e contextos cujo objetivo é retirar a autonomia e o poder das pessoas que sentem esse tipo de dor, sejam elas mulheres cis, mulheres trans, homens trans, pessoas não-binárias com corpos femininos, homens gays, pessoas de trejeitos femininos ou qualquer um que tenha algum tipo de experiência tida como especificamente feminina. É apontado como a perpetuação de falas estereotipadas em séries de tv, consultórios médicos, academias, escolas, propagandas e demais meios de divulgação de informações tende a invalidar a experiência individual da dor feminina, fazendo com que a pessoa se sinta envergonhada de suas reações “exageradas” e desamparada por um sistema que insiste que sua dor não é tão ruim. Por fim, tenta-se mostrar como, por meio dos trabalhos de artistas como Nazareth Pacheco e Cris Bierrenbach, podem existir formas de oposição à essas pedagogias culturais que invisibilizam e invalidam experiências.

Palavras-chave: dor, feminino, invisibilização, pedagogias culturais

Abstract
This article aims to point out some situations in which female pain is made invisible and naturalized through the use of visual culture tools and cultural pedagogies, as well as offer possibilities of opposition to hegemonic forms of thought that use these strategies to keep all those who experience this specifically feminine pain in positions of submission, doubt and instability. This work argues that the female experience of pain is culturally different from that experienced by those who do not participate in the female universe and that this difference is constructed through narratives, discourses, images and contexts whose objective is to remove the autonomy and

power of people who feel this type of pain, whether they are cis women, trans women, trans men, non-binary people with female bodies, gay men, people with feminine mannerisms or anyone who has some type of experience considered specifically feminine. It is pointed out how the perpetuation of stereotypical speeches in TV series, doctors' offices, gyms, schools, advertisements and other means of disseminating information tends to invalidate the individual experience of female pain, making people feel ashamed of their "exaggerated" reactions and helpless by a system that insists their pain isn't that bad. Finally, the article tries to show how, through the works of artists such as Nazareth Pacheco and Cris Bierrenbach, there can be forms of opposition to these cultural pedagogies which make experiences invisible and invalid.

Keywords: pain, feminine, invisibilization, cultural pedagogies

INTRODUÇÃO

No terceiro episódio da segunda temporada da série britânica *Fleabag*, uma das personagens declara às demais que "[m]ulheres nascem com dor embutida. É nosso destino físico: dores da menstruação, seios inchados, parto, você sabe. Nós a carregamos em nós através da vida, homens não" (Fleabag, temporada 2, episódio 3, 2019, tradução da autora) e esse tipo de elucidação é apenas um exemplo minúsculo das inúmeras afirmações feitas todos os dias a respeito da resistência feminina à dor ou ao fato de sua experiência ser constantemente modificada pela presença desta. A dor feminina é um fato, da mesma forma que a interação com a dor é, inexoravelmente, um fato dado para todos aqueles com um sistema nervoso complexo o suficiente para percebê-la. Todavia, como afirma a citação feita na série, essas relações de normalidade, de presença constante do desconforto e até mesmo previsibilidade deste não são tão facilmente conectadas ao gênero masculino. Por que será?

É necessário, a partir desse momento, esclarecer que, quando a terminologia "dor feminina" aparecer nessa pesquisa, ela não estará relacionada somente com as experiências de mulheres cisgênero, mas também com as vivências de mulheres trans, homens trans, pessoas não-binárias e gênero fluido de corpos femininos, pessoas que se apresentam socialmente com características tipicamente femininas e até mesmo homens gays e heterossexuais que, em alguma situação, demonstraram atitudes associadas à esfera feminina ou foram colocados em posições hegemonicamente tidas como pertencentes à esta. Em uma sociedade patriarcal e machista como a ocidental, por exemplo, toda e qualquer posição de submissão diante de um outro mais forte, mais influente ou mais poderoso será tida como "feminina", enquanto a dominação é diretamente associada ao "masculino".

Em meio a esse binarismo generalizante e simplista, imagens não normativas como

10.5281/ZENODO.15723236

corpos queers de lésbicas masculinas, gays afeminados, pessoas trans e não-binárias acabam rompendo esses conceitos do que seria, de fato “masculino” ou “feminino”. Mas, afinal, como são construídos esses conceitos? Uma mesma pessoa pode, em um determinado momento, se apresentar e agir de maneira “feminina”, mas, numa situação diferente, mostrar características ditas como “masculinas”. Como o binário lida com a existência de pessoas intersexo? Uma pessoa que viveu a vida toda como mulher, recebeu a educação tipicamente dada a mulheres e se considera como mulher na sua forma de compreender e agir no mundo o deixa de ser depois da descoberta de um cromossomo que sempre esteve lá e, ainda assim, não a havia feito menos mulher até aquele momento?

É possível notar que as questões de gênero e os conceitos de “feminino” e “masculino” são muito mais complexos do que as ideias hegemônicas e generalizantes sobre o assunto gostariam que fossem. Assim sendo, ao se tratar da dor feminina, esse artigo pretende rejeitar o simplismo binário da melhor forma possível, contudo compreende que, dado à enorme extensão do conceito, algumas instâncias em que esta dor específica se fez presente não terão sido, nem serão, experienciadas por todos aqueles que se percebem ou perceberam em algum momento como participando ao âmbito do feminino. Esclarecido isso, esta pesquisa pretende mostrar como as representações e formas de se adereçar a dor feminina em diversos meios funcionam como pedagogias culturais e formas de se construir uma ideia abstrata, generalizada e socialmente aceita do que são as experiências femininas da dor. Ao mesmo tempo, deseja-se mostrar como a presença constante de um tipo específico de narrativa do sofrimento feminino na mídia e no senso-comum faz com que, ao invés de dar visibilidade para as dificuldades pelas quais passam bilhões de pessoas no mundo, estas sejam apagadas e dispensadas como desimportantes. Por fim, esse artigo tenta trazer os trabalhos de alguns artistas que tentam dialogar com e desconstruir essas narrativas que invisibilizam a dor feminina, expondo suas próprias experiências e vivências de maneira explícita e impactante.

COMPLEXOS DE VISUALIDADE E PEDAGOGIAS CULTURAIS

Nicholas Mirzoeff, em seu conhecido texto *O Direito a Olhar* (2016) apresenta a ideia de que o oposto do direito a olhar, da liberdade de ver e de pensar a respeito de determinado assunto, não é a censura, mas sim o que ele chama de visualidade. Para o autor, a visualidade nada mais é que uma narrativa que nega todas as demais e se coloca como única possível, hegemônica e inquestionável. Como ele mesmo diz, “[...] a visualidade [é] aquela autoridade que nos manda chispar e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver” (Mirzoeff, 2016, p. 746). Assim sendo, o direito a olhar exprime a autonomia de se ter conhecimento das coisas, de pensar

10.5281/ZENODO.15723236

livremente a respeito delas e de questionar visualidades que desejem impedir a existência dessa autonomia. Segundo o autor, a autoridade que nega o direito a olhar e tenta se estabelecer como normalidade e hegemonia tem que ser reforçada constantemente, pois sempre será questionada e, para se manter, precisa sempre reforçar seus ideais construídos. Como ele afirma: "[a] autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-se assim à autoridade da visualidade. Mas o direito a olhar veio primeiro, e não devemos esquecê-lo" (Mirzoeff, 2016, p. 747).

Pode-se notar, então que a autonomia é anterior à autoridade e não depende desta para existir. Esta última, todavia, existe para impedir a primeira e precisa, como afirma o autor, de estruturas e dispositivos para se sobrepor à sua contraparte. Essas estruturas são o que Mirzoeff chama de *complexos de visualidade* e ele utiliza a analogia de uma *Plantation* para explicar o conceito. Segundo ele, são necessárias três etapas para se construir um complexo de visualidade: 1) caracterização, 2) separação e 3) estetização. A primeira etapa irá estipular quais as qualidades deverão ser aprovadas ou reprovadas quando colocadas sob a lente da visualidade que se quer criar, quais pessoas serão consideradas melhores ou piores, quem terá mais autonomia e quem não terá. A segunda etapa irá garantir que esses dois grupos, devidamente caracterizados, não se misturem e usará de barreiras físicas e mentais para reforçar essa separação.

Por fim, com o tempo e o constante reforço dessas características impostas, acontece a estetização desses conceitos construídos, ou seja, a sua naturalização. Essa é parte mais perigosa de todo complexo de visualidade e aquela que retroativamente o mantém funcionando, pois, no momento em que determinado sistema ou estruturação autoritária se torna natural, as próprias pessoas subjugadas, excluídas e tidas por ele como inferiores o ajudarão a prevalecer. Quando o escravo, após tantos castigos e tantos anos ouvindo que aquele é o seu lugar, aceita essa premissa como verdadeira, a escravidão se estabeleceu totalmente. Por isso a autoridade está constantemente se esforçando para reforçar a si mesma e aos complexos que guarda, pois, enquanto estes não tiverem sido naturalizados, mesmo com as caracterizações e separações, ainda haverá autonomia e ainda haverá formas de questionar a visualidade. De que maneiras, então, uma visualidade se torna natural? Por que meios as características impostas e as separações forçadas de grupos distintos se mantêm automaticamente, sem que ninguém, aparentemente, precise reforçá-las?

Segundo o filósofo Michel Foucault, existem vários níveis de influência que ditam as leis escritas, regras sociais, formas de agir e se pensar numa sociedade e estes se estendem desde os grandes órgãos governamentais até as pessoas mais simples e desprovidas. Em seus livros *Microfísica do Poder (1996)* e *Vigiar e Punir (1999),* o

10.5281/ZENODO.15723236

autor elucida que o poder em sociedade não se comporta somente de maneira linear e descendente, mas sim de maneira fluida e abrangendo todas as camadas da sociedade em teias de relações complexas e flexíveis. Claramente, alguns terão mais poder e autoridade que outros, contudo isso não quer dizer que não possam também ser influenciados por aqueles, aparentemente, menos poderosos ou até mesmo terem os papéis invertidos com o passar do tempo.

Outro conceito foucaultiano muito conhecido é o duplo *saber/poder,* o qual pode ser simplificado na afirmação do próprio autor de que "[…] poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder" (Foucault, 1999, p. 27). Assim sendo, aquele que possui saberes detém também poderes sobre aqueles que não os possuem e é a isso que Mirzoeff se refere quando fala da questão do direito e da autoridade. Esta tenta prevenir que qualquer pessoa exerça seu direito a olhar, pois, se isso acontecer, ela não será a única detentora de poder. Trata-se de uma falácia, pois, como todos têm direito ao conhecimento, ao pensamento livre, todos têm poder, mas a autoridade os quer fazer acreditar que ela é a única poderosa, assim como a única que pode exercer e oferecer ou negar esse poder livremente. É dessa forma que, somente ao aceitar o controle do senhor sobre si como indiscutível e natural, o escravo realmente se torna desprovido de poder. Ao abrir mão do seu direito, do poder que lhe é inato, ele dá direito ao outro de lhe ser autoritário.

Entretanto, como expõe Foucault, se poder e saber vêm sempre juntos e de maneira indissociada, a relação de submissão a uma autoridade ou perda de poder não precisa acontecer de forma violenta, como certamente ocorreu nas *Plantations*. Tudo aquilo que é transmitido de uma pessoa para outra dentro de uma sociedade, por meios diretos ou indiretos, são formas de micropoder que exercem influência no dia-a-dia das pessoas e podem ditar aquilo em que acreditam ou deixam de acreditar. Os conhecimentos recebidos tanto em meios formais, como as escolas e centros de ensino, quanto informais, como o cinema, as propagandas, conversas em família e grupos sociais, irão moldar as formas através das quais uma pessoa irá perceber e agir no mundo. Estes últimos, devido a sua capacidade de também ensinar, mas, ao mesmo tempo, por o fazerem de maneira menos objetiva, em ambientes não especificamente voltados para o aprendizado, podem ser considerados como locais possibilitadores ou transmissores das chamadas *pedagogias culturais*. Esse conceito "[...] se remete à ideia de que a educação ocorre em diversos lugares sociais que incluem a escolarização, mas não se limita a ela. Os lugares pedagógicos são aqueles onde o poder se organiza e se desdobra" (Steinberg; Kincheloe, 2000, p. 17).

10.5281/ZENODO.15723236

Ou seja, as pedagogias culturais existem em todo e qualquer tipo de ambiente no qual o aprendizado se dá em sociedade, de maneira formal ou não. Assim sendo, é possível perceber que a trama de poder da qual falava Foucault é ainda mais complexa e mais presente do que se pode pensar em um primeiro momento, pois, se todo tipo de saber gera algum tipo de poder e praticamente qualquer interação social é pedagógica, o que se tem é uma construção constante de poderes que regem as noções de mundo de cada indivíduo e da sociedade como um todo, alterando e moldando suas percepções, seus gostos e desgostos, seus desejos e expectativas de maneira constante e quase imperceptível.

Quando se trata de dor feminina, também existem inúmeras pedagogias culturais e linhas de poder envolvidas moldando a forma dos indivíduos e da sociedade se relacionarem com o conceito. É extremamente comum, na sociedade brasileira e várias outras, ouvir afirmações de que mulheres têm maior resistência à dor do que homens, que, quando estão doentes, não ficam tão incapazes quanto os homens, que não deixam de cuidar dos filhos ou de irem ao trabalho por causa de dores menstruais ou algum desconforto qualquer. Ao mesmo tempo, ironicamente, elas também são vistas como mais frágeis, mais incapazes, mais submissas que suas contrapartes. Ensinamentos populares advindos de uma sociedade patriarcal e machista terão como premissa a perpetuação desse complexo de visualidade no qual tudo aquilo que é feminino é inferior ao que é masculino e as pedagogias culturais irão servir de ferramentas para manter o complexo funcionando.

Ocorre, então, como mostrou Mirzoeff, a *caracterização* de um grupo como superior e outro como inferior, a *separação* desses grupos por signos e símbolos como o uso de cores, tipos de roupas e padrões de comportamento específicos e, por fim, ocorre a *naturalização* dessas características por meio de pedagogias culturais passadas de geração em geração que as reforçam constantemente. Nesse contexto, a dor feminina pode existir de duas formas possíveis apenas: ou ela é fetichizada e usada como ferramenta para amplificar a característica inferior das pessoas que vivem nesse âmbito ou ela é completamente invisibilizada, apagada e negada como argumento para que as tarefas não sejam feitas no tempo devido. A dor feminina que possibilita ao masculino ser exaltado é evidenciada, mas a dor que impede o masculino de receber algum tipo de serviço ou o força a realizar atividades que lhe são inferiores é ocultada.

Essas narrativas de resistência feminina são tão fortes que, segundo um estudo realizado por Harvard,

> [a]s mulheres com dor têm muito mais probabilidade do que os homens de receberem receitas de sedativos, em vez de analgésicos, para seus desconfor-

10.5281/ZENODO.15723236

> tos. Um estudo até mostrou que as mulheres que foram submetidas à cirurgia de revascularização do miocárdio tinham apenas metade da probabilidade de receberem prescrição de analgésicos, em comparação com os homens que foram submetidos ao mesmo procedimento. Esperamos em média 65 minutos antes de receber um analgésico para dor abdominal aguda no pronto-socorro dos Estados Unidos, enquanto os homens esperam apenas 49 minutos" (Harvard, 2017, tradução da autora)[1]

O mesmo artigo afirma ainda que, em se tratando de dor crônica, 70% das pessoas impactadas são mulheres, porém 80% dos estudos sobre a dor são realizados tendo o como base corpos humanos masculinos ou ratos do sexo masculino. Uma pesquisa feita pela revista Healthy Women (*apud* Vienna, 2022, tradução da autora)[2] mostrou que "[...] 36% das mulheres que sofrem e vivem com dor crônica disseram que não achavam que os seus prestadores de cuidados de saúde levavam a sua dor a sério". No caso de sofrimentos mentais, o quadro não muda, pois, como mostra a Mental Health Foundation (*apud* Vienna, 2022, tradução da autora)[3], "[...] entre 10% e 20% das mulheres desenvolvem problemas de saúde mental durante a gravidez ou um ano após o parto. [...] Cerca de 50% dos problemas de saúde mental perinatais não são tratados ou não são detectados".

Paras as pessoas que não se enquadram na binaridade de homens e mulheres cisgênero, as questões relativas à dor feminina se tornam ainda mais complexas. Homens trans, pessoas não binárias com corpos femininos e pessoas intersexo apesar de não necessariamente se perceberem como mulheres ou como participantes do âmbito feminino, possuem características em seus corpos que, pelos padrões construídos em sociedade, os conectarão a esse meio. Mesmo após todas as cirurgias de reafirmação de gênero terem sido feitas, o corpo de um homem trans ainda terá sido historicamente feminino em algum momento e, apesar de isso de forma alguma negar o seu gênero, fará com que ele não seja capaz de evitar as narrativas e experiências dessa dor tipicamente feminina. Mulheres trans, pelo contrário, ao deixarem a sua cisgeneridade para trás e adentrarem o universo feminino, se tornam também alvo das narrativas impostas a esse gênero e passam a sofrer a inviabilização não somente equivalente à das mulheres cisgênero, mas adicionada às inviabilizações e negações caracteris-

1 […] women in pain are much more likely than men to receive prescriptions for sedatives, rather than pain medication, for their ailments. One study even showed women who received coronary bypass surgery were only half as likely to be prescribed painkillers, as compared to men who had undergone the same procedure. We wait an average of 65 minutes before receiving an analgesic for acute abdominal pain in the ER in the United States, while men wait only 49 minutes. (Harvard, 2017)

2 […] 36% of women who suffer and live with chronic pain said they did not think their health care providers took their pain seriously." (Healthy Women survey 2019 apud Vienna, 2022)

3 […] between 10% and 20% of women develop mental health problems during pregnancy or one year after giving birth. […] About 50% of perinatal mental health problems go untreated or undetected." (Mental Health Foundation apud Vienna, 2022)

10.5281/ZENODO.15723236

ticamente voltadas às pessoas transgênero. Pessoas de gênero fluido e não binárias sofrem apagamentos constantes pelo simples fato de não se enquadrarem dentro da dualidade homem/mulher e, muitas vezes, por meio de uma negação clássica, aquilo que não é evidentemente masculino é diretamente tachado como feminino e, assim sendo, sofre todos os estigmas aos quais a palavra não deveria ter direito.

Sendo socialmente construído e se tratando de um amalgama praticamente infinito de modos de agir, de vestir, características biológicas e relações simbólicas, o conceito do que é feminino irá, surpreendentemente, também abarcar homens gays cisgênero e homens héteros cisgênero. Obviamente, estes não estarão tão fixadamente ligados a esse meio quanto os demais exemplos aqui citados, porém, o fato de se relacionarem com outros homens, o uso que alguns fazem de maquiagem, a prática do drag queen, a submissão diante de outros homens, menor quantidade de testosterona, entre muitas outras características, pode fazer com que mesmo homens cisgênero sofram os estigmas tipicamente utilizados para diminuir e ferir pessoas do gênero feminino. A mais hedionda e, infelizmente, comum dessas práticas, o estupro, é a forma de punição mais temida por homens sentenciados à prisão e uma das piores vergonhas para as vítimas, não importando o gênero, pois estas têm de si retirada toda autonomia, todo poder, toda humanidade e são tornadas objetos.

Obviamente este artigo não pretende trazer todos os casos em que a dor feminina se faz presente nos corpos, pois isso seria impossível. Assim sendo, é necessário novamente reforçar a ideia de que a dor feminina não se trata somente da dor sentida por mulheres cisgênero, mas que este termo enquadra qualquer situação na qual desconforto (físico, mental ou emocional) é causado devido a características biológicas, simbólicas, comportamentais ou pertencentes a qualquer outra categoria que se enquadre na concepção culturalmente construída do que a sociedade brasileira contemporânea a esse artigo considera como pertencendo ao âmbito do feminino.

CRIS BIERRENBACH E NAZARETH PACHECO: EVIDENCIANDO O INVISÍVEL

Como foi mostrado, as pedagogias culturais a respeito da dor feminina, infelizmente, servem para gerar uma concepção de que, para todos aqueles que habitam ou experienciam em algum momento o universo feminino, a dor é algo natural que deve ser aceito sem reclamações e, assim sendo, não precisa causar alarde. Falas como as da série de tv *Fleabag* ajudam a naturalizar e fortalecer o complexo de visualidade criado para manter a dor feminina como algo invisível e facilmente esquecido, dado que, se este é o destino de toda mulher, não vale a pena lutar contra ele. Apesar da série tentar transmitir uma visão mais realista de como a dor feminina é percebida na

10.5281/ZENODO.15723236

sociedade ocidental atual, ao fazê-lo ela acaba também servindo de ferramenta para manter as coisas inalteradas, pois transmite a ideia de complacência e aquiescência por parte das personagens que vivem essa realidade.

Existem, entretanto, formas de realmente lutar contra a invisibilidade e, ao mesmo tempo, não cair no fetichismo da dor exagerada. A artista Cris Bierrenbach, com sua série *Retrato Íntimo* (Figuras 1 e 2), traz um exemplo de como a dor feminina pode ser evidenciada sem ser, ao mesmo tempo, transformada espetáculo.

Por meio do uso de radiografias expandidas, ela mostra diversos objetos cortantes e perfurantes inseridos em sua cavidade pélvica, através do canal vaginal.



Figura 1 - Cris Bierrenbach, Retrato Íntimo – Fórceps, 2003 – ampliação fotográfica digital de radiografia. Fonte: http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/retratointimo/ acesso em acesso em 27 aug. 2024

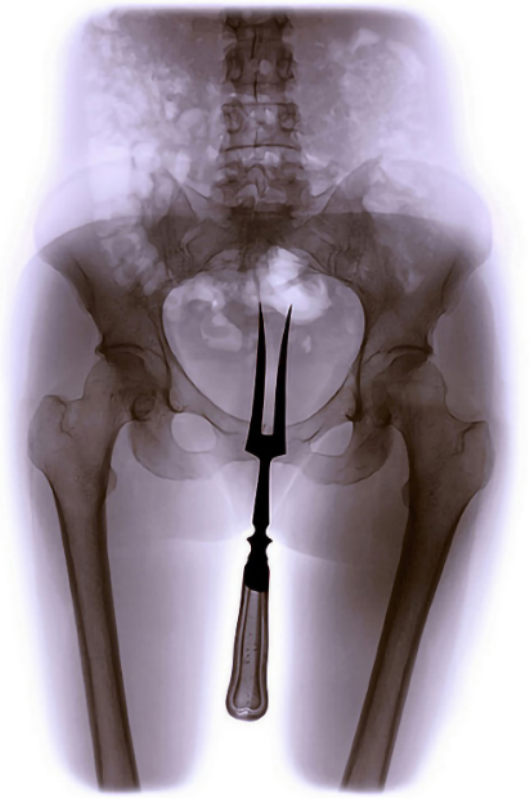


Figura 2 - Cris Bierrenbach, Retrato Íntimo – Bidente, 2003 – ampliação fotográfica digital de radiografia. Fonte: https://payload.cargocollective.com/1/10/350000/5673578/2888807354_cfcdf9dd86_z.jpg acesso em 27 aug. 2024

Sua produção evidencia as dores passadas por ela e diversas outras pessoas em consultórios ginecológicos. O corpo feminino, exposto sobre uma mesa, é mostrado completamente desprotegido diante de um médico de quem não se conhece as morais, mas que se espera ser alguém com ética e boas intenções. E,

10.5281/ZENODO.15723236

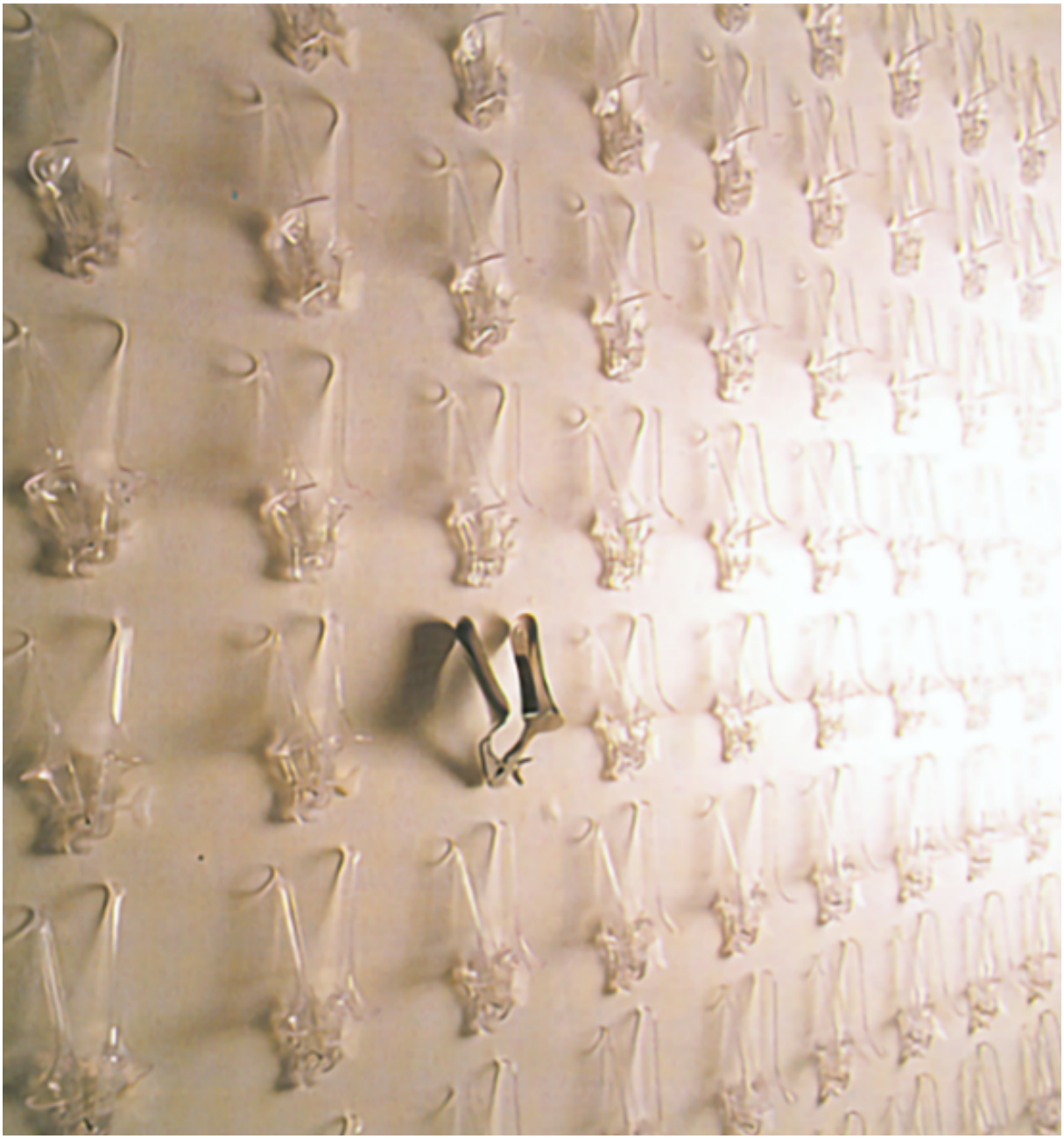
ainda assim, mesmo quando as intenções dos médicos são boas, podem ocorrer situações em que a paciente sente grande desconforto e ainda sofre reprimendas por parte da equipe. Relatos recebidos em primeira mão pela autora deixam evidente como alguns profissionais da saúde deixam muito a desejar no quesito profissionalismo. Uma dessas pessoas conta que, ao fazer um exame de colpocitologia oncoginecológica, comumente conhecido como Papa Nicolau, sentiu tanta dor durante a experiência que começou a chorar em pleno consultório e o médio veio lhe falar que ela deveria ter vergonha de estar chorando por causa de "uma coisinha dessas".

As obras de Bierrenbach vistas acima mostram justamente quão insignificantes são essas "dorezinhas" às quais as mulheres e demais pessoas possuidoras de útero e canal vaginal precisam se submeter. Como afirma Kárita Arcanjo (2014, p.44) "[...] por si só a[s] imagem já [são] perturbadora[s], mas isso se intensifica quando atestamos que aqueles objetos foram realmente introduzidos ali. Apesar de protegidos por uma resina para evitar ferimentos, as imagens causam certo mal-estar". Ao realizar sua produção, a artista usa de sua autonomia sobre o próprio corpo para ilustrar não somente a sua própria dor, como a de várias outras pessoas que são envergonhadas, silenciadas e transformadas em vítimas de um sistema que as oprime e apaga. Como forma de resistência a essa invisibilização, "[...] o corpo da mulher torna-se um local de tantas outras, de forma que a performance, pelo corpo de uma, afeta o corpo de todas – mesmo que, para tanto, o corpo dessa uma se torne cada vez mais insensível à sua própria dor física" (da Silva; Lara, 2023, p. 15).

Outra artista que trata da relação do corpo para com a dor é a brasileira Nazareth Pacheco, cujos trabalhos ficaram conhecidos por utilizar de materiais do âmbito médico para dialogar com seu corpo e as diversas experiências cirúrgicas pelas quais este teve que passar. Abordando especificamente a experiência feminina no consultório ginecológico, ela constrói a obra *Sem Título* (1994) (Figura 3), uma instalação na qual diversos espéculos (instrumentos utilizados para a realização do exame de Papa Nicolau, que detecta câncer de colo de útero) são dispostos em grade. Um único objeto é feito de metal, enquanto os demais são feitos de acrílico transparente e, devido a isso, são quase impossíveis de serem vistos. A escolha desse objeto específico fala, ao mesmo tempo, da experiência individual da artista como também aborda os inúmeros casos de maus-tratos pelas quais as pacientes têm que passar durante consultas ginecológicas.

Figura 3 - Sem Título, 1994. Nazareth Pacheco. Espéculos de acrílico e aço inox. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP). Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9339/sem-titulo

10.5281/ZENODO.15723236



acesso em 12 set. 2024

Sem Título (1994) expõe de forma visualmente impactante a quantidade de casos de violência sexual que ocorrem em consultórios médicos e são invisibilizados, escondidos e naturalizados. De todos os espéculos dispostos, apenas um é realmente visível, deixando evidente que, de todas as situações de abuso, uma porcentagem ínfima é relatada e recebe os devidos tratamentos judiciais. Esse tipo de violência e a dor por ela causada é tida como tão normal que é algo até mesmo esperado pelas vítimas. Nazareth Pacheco, então,

> [...] usando com ironia e espírito subversivo uma receita formal de origem minimalista – um módulo atrás do outro, metaforizando a produção industrial

10.5281/ZENODO.15723236

> de massa, [...] contrapunha à aparente leveza e quase imaterialidade (visual e conceitual) dos espéculos em acrílico a brutalidade ascética do mesmo instrumento em metal. Assim procedendo, parecia perguntar: é possível observar tais aparelhos apenas na beleza fria do design anatômico, sem esquecer a função a que estão destinados, tão próxima de outros instrumentos de tortura? (Chiarelli apud Boti, 2005, s/p).

Ou seja, a aparente leveza do material e do design quase faz com que seja possível esquecer o medo, a apreensão e a dor que este causa. Sem a presença marcante do espéculo de aço, é tão fácil passar os olhos pela imagem e não perceber que existem objetos ali, pois estes são praticamente invisíveis. Da mesma forma, as pedagogias culturais transformam aquilo que é feio, assustador e traumatizante em algo normal e fazem com que seja fácil de esquecer as experiências ruins de bilhões de pessoas. Naturalizar a dor feminina é equivalente a invisibilizá-la, da mesma forma que o trabalho feminino é invisibilizado, apesar de ser realizado de maneira constante. Porém, assim como ocorre com este último, se a dor feminina for evidenciada e tratada da maneira como deveria ser, aqueles que se beneficiam da sua naturalização e invisibilização perderiam privilégios dos quais não podem (não querem) abrir mão. Chnaiderman (2003, s/p) deixa isso evidente quando aponta o seguinte:

> Nazareth Pacheco instala em uma sala espéculos transparentes sendo apenas um de aço. Um único espéculo de aço e gelado. [...] O espéculo no lugar da vagina exposta, somos todos, homens e mulheres penetrados por espéculos, transparentes e/ou de aço. Transparência sugerindo um invisível presente em nosso mundo moldado para ocultar aquilo que permanentemente nos fere.

As pedagogias culturais que diminuem a dor feminina são exemplos desse invisível feito para ocultar algo. Como os espéculos e os instrumentos pontiagudos de Bierrenbach, esses conceitos penetram nos valores, nas formas de viver e perceber o mundo de uma sociedade inteira, moldando, alterando e diminuindo o impacto de certos fatos que não deveriam ser diminuídos ou apagados. Tornar a dor feminina natural é torná-la desimportante, negligenciável e também aqueles que a sentem. Todavia, os espéculos de acrílico não deixam de doer simplesmente por serem feitos de um material visivelmente mais leve e aparentemente menos danoso. Da mesma forma, os ensinamentos transmitidos culturalmente que fazem da dor feminina algo para ser desconsiderado causam tanto dano quanto esses espéculos quase invisíveis, facilmente ignorados.

Em contraste, as tentativas de se evidenciar a realidade das experiências da dor feminina, como as exemplificadas neste artigo por meio das obras de Cris Bierrenbach e Nazareth Pacheco, funcionam como o espéculo de aço inoxidável frio e impossível de ser ignorado em sua constante ameaça de violência. Por meio da sua

10.5281/ZENODO.15723236

presença, os demais objetos se tornam mais visíveis, mais reais e mais ameaçadores. Da mesma forma, evidenciar as dores femininas como situações que geram extremo medo, desconforto e trauma para suas vítimas faz com que as narrativas invizibilizantes se tornem cada vez mais difíceis de serem aceitas sem questionamentos. Obras como as mostradas nessa pesquisa funcionam, então, como ferramentas das chamadas contraculturas, ou seja, das narrativas marginalizadas e não hegemônicas que, apesar de serem tão válidas quanto estas, são facilmente tidas como menos verdadeiras e necessárias de apagamento. É por meio desse tipo de ferramenta que as pedagogias culturais (tanto de maneira geral quando especificamente relacionadas à dor feminina) podem ir sendo, vagarosamente e minimamente, desconstruídas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tentou-se evidenciar como as chamadas pedagogias culturais são capazes de influenciar de maneira sutil, mas extremamente eficaz, os valores e as formas através das quais as pessoas percebem e agem no mundo. Mais especificamente, foi feita uma tentativa de mostrar como essas narrativas construídas afetam o modo através do qual a sociedade percebe a dor feminina (a qual não se reduz apenas às experiências de mulheres cisgênero) tornando-a natural, esperada e invisível. Foi mostrado como os complexos de visualidade fazem com que as pessoas tenham grande dificuldade de perceber a realidade de uma forma diferente daquela que lhes é dada culturalmente e como isso pode gerar benefícios e dar poder àqueles privilegiados por esses sistemas construídos.

Foi apontado como a experiência da dor feminina é tida como algo a ser colocado em segundo plano e até mesmo esquecido completamente, visto que dar a devida atenção a esta faria com que certos serviços não fossem realizados, privilégios não fossem garantidos e outras pessoas tivessem que compensar com seu próprio esforço o trabalho que é esperado das mulheres e demais pessoas acometidas por esse tipo de dor. Por fim, foram trazidas as obras das artistas Cris Bierrenbach e Nazareth Pacheco que expõem vivências dessa dor feminina ocorrida em consultórios ginecológicos por meio de objetos perfurantes, cortantes e visualmente inofensivos, mas igualmente capazes de causar enorme desconforto. Através do impactante trabalho dessas artistas, tentou-se evidenciar como é possível ir na contramão das pedagogias culturais que tentam invisibilizar a dor feminina, deixando-a exposta, mas sem, ao mesmo tempo, transformá-la em algo fetichizado, caricaturizado e igualmente passível de esquecimento.

10.5281/ZENODO.15723236

REFERÊNCIAS

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes/ UNICAMP.

Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=-vtls000385496>. Acesso em: 07 mai. 2012.

CHNAIDERMAN, Miriam. Inventando corpos e/ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: o encantamento dolorido. In: **ESTADOS GERAIS DA PSICANÁLISE: ENCONTRO MUNDIAL**, 2., 2003, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <www.estadosgerais.org/mundial_rj/download/4b_Chnaiderm_121151003_port.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DA SILVA, Aila Regina; LARA, Arthur Hunold. Dor versus Prazer: a sexualidade na performance de mulheres. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 1 - 23, 19 dez. 2023. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/d8VVRNnG3d7mZ6DVchRzP7S/abstract/?lang=pt. Acesso em: 27 ago. 2024.

FLEABAG. Roteiro: Phoebe Waller-Bridge. [S. l.]: BBC Three, 2019. Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Fleabag/0OB9NDUVQKFRSYRSCHT2A784TI. Acesso em: 10 jun. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996. *E- book* (277 p.)

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: História da violência nas prisões. 20. ed. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 1999. *E-book* (348 p.).

HARVARD, 2017. Women and pain: Disparities in experience and treatment. **Harvard Health Publishing,** [S. l.], p. digital, 9 out. 2017. Disponível em: https://www.health.harvard.edu/blog/women-and-pain-disparities-in-experience-and-treatment-2017100912562. Acesso em: 10 jun. 2024.

STEINBERG, S.; KINCHELOE, J. (Comp.). **Cultura infantil y multinacionales**. Madrid: Morata, 2000.

VIENNA, Carmela. I Felt That: An Exhibition On The Gender Pain Gap. **Round Lemon**, [S. l.], p. digital, 8 mar. 2022. Disponível em: https://www.roundlemon.co.uk/zest-archive/i-felt-that. Acesso em: 10 jun. 2024.

10.5281/ZENODO.15723236

ANNA BEATRYZ RIBEIRO CARDOSO

É bacharel em Artes Visuais e mestra em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) e trabalha como técnica administrativa no Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas (Media Lab), vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI) da mesma universidade.

10.5281/ZENODO.15723236

PRECISAMOS DE MAIS TESTOSTERONA?

DO WE NEED MORE TESTOSTERONE?

Lukas Vieira dos Santos
Faculdade de Artes visuais-UFG, Brasil
Lukasvieira@discente.ufg.br

João Dantas dos Anjos Neto
Faculdade de informação e comunicação-UFG, Brasil
Joãodantas@ufg.br

Resumo

Atualmente, o mundo tem presenciado o avanço da extrema-direita e o fortalecimento dos discursos hegemônicos que estes movimentos carregam consigo. O Bolsonarismo no Brasil, o Trumpismo nos Estados Unidos, o Chega em Portugal e inúmeros outros movimentos compartilham entre si uma série de características, e também com outros movimentos de extrema-direita pela história mundial. As imagens que produzem acerca das práticas discursivas que produzem os corpos e os gêneros comungam com os ideais de virilidade que rememoram os movimentos fascistas do século XX. Neste trabalho, analiso as imagens publicadas por agentes do bolsonarismo e como este movimento se utiliza de um discurso masculinista e patriarcalista, que se assemelha a estratégias dos movimentos nazistas e fascistas, para sua chegada ao poder e seu estabelecimento.

Palavras chave: Bolsonarismo, masculinismo, virilidade.

Abstract

Currently, the world has been witnessing the rise of the far-right and the strengthening of the hegemonic discourses that these movements carry with them. Bolsonarism in Brazil, Trumpism in the United States, Chega in Portugal, and countless other movements share a series of characteristics among themselves, and also with other far-right movements throughout world history. The images they produce regarding the discursive practices that shape bodies and genders resonate with ideals of virility that recall the fascist movements of the 20th century. In this work, I analyze the images published by agents of Bolsonarism and how this movement utilizes a masculinist and patriarchal discourse, akin to strategies of Nazi and fascist movements, for its rise to power and establishment.

Keywords: Bolsonarism, Masculinism, virility

INTRODUÇÃO

Historicamente os movimentos de extrema direita, ditatoriais ou não, se apoiam a um grupo de pilares, por exemplo: a nação, a raça, a família, a fé cristã e o homem. O enfoque deste texto é no homem enquanto suporte destes movimentos, mas note que não basta ser homem tem que se ser viril.A virilidade para Pinto, 2017, seria um reforço nas noções e representações que ser homem poderia carregar em si, no sentido que este se oporia não somente ao feminino, mas também se oporia as categorias não viris de masculinidade.

Mesmo enquanto deputado e vereador, 1989-2019, Jair Messias Bolsonaro se manteve sob os ideais do patriarcalismo, tendo inclusive “Deus, pátria e família” como *slogan* de sua campanha presidencial nos anos de 2018 e 2022. E sempre sendo ressaltado, pelo movimento como um todo, a centralidade do homem neste modelo social por eles imposto: um modelo patriarcalista com o homem como pilar da pátria e família.

A indagação que nomeia este texto vem uma fala proferida pelo deputado Nikolas Ferreira, no dia 21 de abril de 2024: “Este país não precisa de mais projetos de lei. Este país não precisa mais de emenda. Este país precisa de homens com testosterona. É isso que esse país precisa. E eu tenho certeza que é o que esses 2 homens [Jair Bolsonaro e Silas Malafaia] representam”. (disponível em: https://www.poder360.com.br/brasil/brasil-precisa-de-homens-com-testosterona-como-bolsonaro-diz-nikolas/)

Esta afirmação reflete um discurso que coloca o homem, viril, como centralidade do poder, da democracia e da vida social. Ao se estabelecer tal característica como uma necessidade social se estabelece quem é necessário e quem é descartável, mas tal discurso não existe isoladamente, ele faz parte de todo um projeto de poder da extrema direita que encontra no masculinismo sua força motriz e nas imagens o palanque político para a circulação de tais ideias.

Este grupo encontra na história modelo para suas ações, que por meio das visualidades constituíam esta propaganda política e a propagação destes ideais. Para Mondzain, 2009, as imagens potencialmente levariam ao crime por ser nelas que os modelos para tal se encontram. E ciente do poder das imagens é necessário refletir acerca do uso político delas.

Sendo dividido em 3 partes este trabalho analisará as construções destas imagens e discursos, e também, a veiculação deste movimento de extrema direita, o bolsonarismo, ao masculinismo, que aqui existe enquanto pilar deste movimento.

10.5281/ZENODO.15723277

OS HOMENS

Para a compreensão deste texto se faz necessário uma breve discussão sobre o sistema sexo-gênero e o significa social deste fato.

Para Teresa de Lauretis, o gênero seria uma "variedade de representações e práticas discursivas que produzem as diferenças sexuais não previamente conhecidas". Neste sentido, o homem somente existe em relação a mulher e a mulher em relação ao homem, necessitando dos dois para estabelecer a diferença, uma assimetria social entre os dois. Este discurso acerca do gênero, que já perdura séculos, encontra no conservadorismo e na crença essencialista, a existência de uma essência masculina e feminina, uma força discursiva.

A assimetria social entre os sexos/gêneros possui registros numerosos na história humana: a ideia da mulher destinada a vivencia doméstica, maternidade e cuidados e do homem a vivencia social, econômica e política.

> "Enfatiza este pensamento, ao reconhecer que as atividades do homem eram dirigidas para o mundo social mais amplo da economia, política e interações sociais, além do âmbito da família, enquanto os de sua mulher eram rigidamente restringidos, limitavam-se ao mundo doméstico da própria família" (SILVA, 1999).

Esta dinâmica de assimetria entre os sexos/gêneros, privilegia o grupo masculino em detrimento do feminino que apartado dos espaços de poder público não tem representação suficiente para legislar e aprovar leis que atendam às suas demandas. Em governos fascistas esta diferença é ressaltada assumindo um contorno mais sinuoso.

> "A mulher somente é e somente existe relativamente aos outros: aos homens, a quem ela serve, e às novas gerações, que ela nutre e educa. É, aliás, por causa disso que, apesar da sua fraqueza e da sua insuficiência, em suma, do seu déficit ontológico, a mulher deve ser "tolerada", tal como lembra um manual escolar do Terceiro Reich" (Chapoutot, 2013, p. 336).

Mas, como dito anteriormente: não basta ser homem é preciso ser viril. A virilidade que seria um reforço a esta diferença entre os sexos e também uma diferença entre o grupo hegemônico e o não hegemônico, como: o estrangeiro, o gay e especificamente neste caso o opositor.

> "Nas casernas e nas fábricas, e nos clubes e nas caçadas, o homem deixava, ou deveria deixar, impressos sua superioridade, ungida pelo apelo do que é viril. Superioridade em relação a quem ou ao que? Ora, ao universo do feminino, ao que remete a ele, e ao colonizado, que em última instancia, tam-

10.5281/ZENODO.15723277

> bém perdia sua virilidade no ato de dominação imperial, ao ceder ao chicote, símbolo fálico colonial[...] ser viril era muito mais do que ser o oposto de ser mulher, feminino. Pode-se ser masculino, biologicamente falando, mas ser viril era algo a mais" (PINTO, 2017 p.125).

Esta masculinidade viril desponta como imagem idealizada em outros momentos históricos como a Alemanha nazista e a Itália fascista (Chapoutot, 2013) e tendo a propaganda como suporte imagético para a propagação deste arquétipo. Para de Lauretis (1987), a construção e representação destas imagens/modelos é "produto e processo da construção do gênero", e estes modelos de representação teriam poder de apresentar, de modo coercitivo, possibilidade limitadas de se ser.

A recusa e o pânico acerca de temas como a liberdade sexual são outros traços desta masculinidade viril e fascista que percebe no outro uma ameaça a sua existência. "Consequentemente, transgêneros e homossexuais, assim como a liberdade e igualdade de gênero, são utilizados para aumentar a ansiedade e o pânico sobre a ameaça aos papeis masculinos tradicionais". (SOARES e FORNER,2024 p.7). Este pânico sobre o corpo do outro também provoca uma exclusão dos espaços de representação política. Segundo o jornal Brasil de fato, apenas 18 dos 513 deputados (disponível em: https://www.brasildefatope.com.br/2023/02/01/veja-quem-sao-as-deputadas-e-deputados-lgbtqia-que-tomam-posse-em-1-de-fevereiro), entre estaduais e federais, são pessoas assumidamente LGBTQIA+, que vê na perda de espaço a perda de direitos como a recente discursão sobre a revogação da união estável entre casais de mesmo sexo.

Para Judith Buttler, 2019, as performances de gênero são baseadas em simulacros, o modelo original é igualmente fictício, sendo assim inalcançáveis. Se inalcançáveis, as expectativas criadas acerca do corpo sexuado apenas são capazes de gerar frustração e sentimento de inadequação. As imagens aqui teriam a capacidade de criar as leis que regem estes simulacros, ou arquétipos, estabelecendo padrões normativos para tais. Então, as ameaças para os papeis tradicionais inalcançáveis são sua própria existência.

A pauta política de extrema direita vê neste medo masculinista/tradicionalista e nas tensões/crises acerca da masculinidade viril uma possibilidade de perpetuação do poder, então se unem a estes discursos e os fortalecem para se fortalecerem em um ciclo entrópico que se retroalimenta: os políticos, direitistas, alimentam o masculinismo e se alimentam do masculinismo.

Para Baubert ,2013, os processos do capitalismo e das imagens publicitarias, assim como a interferência midiática em uma cultura que antes era vernacular, levam essa virilidade para o lugar da identificação, que por meio das pedagogias culturais cons-

10.5281/ZENODO.15723277

troem o imaginário do que é ser viril, e permitem a identificação com personagens ficcionais como: heróis, personagens de videogame e ídolos da música.

Nas eleições de 2022 elegeu-se, reafirmando um histórico de homens na política, em maioria homens brancos. Conforme podemos perceber na matéria do G1 “Perfil médio do deputado federal eleito é homem, branco, casado e com ensino superior”: ” A grande predominância continua sendo do homem (82%) que se declara branco (72%), casado (70%) e com ensino superior completo (83%). ” (Disponível em:https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/eleicao-em-numeros/noticia/2022/10/05/perfil-medio-do-deputado-federal-eleito-e-homem-branco-casado-e-com-ensino-superior.ghtml)

OS HOMENS E AS IMAGENS

Se representar é dar voz, as imagens produzidas por estes grupos, sejam elas artísticas ou publicitarias, dão voz e materializam estes modelos de masculinidade. Este fenômeno das representações de masculinidades viris foi anteriormente estudado por Yvone Tasker em dumb movies for dumb people 1992 e espetacular bodies 1993 onde ela discute sobre a representação e o início destas masculinidades viris no cinema de ação hollywoodiano e o reflexo disso nas práticas discursivas e nos corpos. Mas em um estado democrático de direito é impossível se dominar completamente a circulação e consumo de imagens. Sendo assim, por mais que se produza com um intuito, outras imagens e outros significados surgem:

> A Imagem Publica se constitui numa síntese e quem detiver poder financeiro, político e midiático poderá controlar a sua formação em grande parte, mas nunca na totalidade que só é possível em situações de controle absoluto e censura. A sua construção e proporcional a sua desconstrução é definida pelo cidadão, receptor, consumidor, em seu grupo ou individualmente. Neste sentido, a Imagem Pública será o resultado de disputas simbólicas exibidas ao imaginário coletivo em busca de respostas. (WEBER, 2009 p.12)

Estas imagens construídas perante o público, que aqui toma o lugar de audiência, são imagens posadas, midiatizadas e simuladas para criar uma imagem pública rentável, e no caso elegível. (Weber, 2009).

A imagem do político enquanto pessoa pública assume o lugar de marca, branding, e elenca o eleitor como consumidor desta marca (Ferreira e Lemos 2021) cujo produto é uma ideologia política. Estes políticos se utilizam do aparato estatal e do poder público para exterminar os grupos que ele elenca como inimigos da ordem pública. Segundo Mbembe, na configuração de estado necropolítico, é somente o soberano, que no estado democrático é representado pelo poder público enquanto entidade composta pelos 3

10.5281/ZENODO.15723277

poderes, que possui o poder de decidir sobre o direito à vida e a condenação à morte. A condenação à morte não é colocada apenas na efetiva condenação penal por algum crime, mas a exclusão que é consistentemente articulada por tais membros do poder público que configura uma lógica necropolitica que rege nossa vida e nossa morte.

As mídias sociais assumem importante papel na democracia contemporânea e na propagação destas imagens: em 2018 “De acordo com os dados, 81% dos eleitores de Bolsonaro possuíam conta em redes sociais e 6 em cada 10 eleitores se informavam sobre o candidato através do aplicativo de mensagens WhatsApp”. (Ferreira e Lemos 2021 p.4). Sendo conhecido que grande parte destas informações veiculadas pelo *whatsapp* é falsa, esta rede de comunicação se torna um grande difusor de *fakenews*.

A política, enquanto estado e poder de agencia sobre os corpos, utiliza-se das imagens para a perpetuação de seu discurso criando e elencando inimigos da ordem pública. Este sistema, que foca no controle dos corpos, elenca heróis e vilões em nome da defesa de um sistema que efetivamente só é ameaçado pela sua própria existência, precisa da propaganda para suporte de tal argumento: as referidas imagens publicadas por tais agentes, essas imagens encontram na ampla circulação promovidas pelas mídias a capacidade de reverberar esse discurso. Para Mondzain: “existem visibilidades que personificam um discurso, que é sempre o discurso do senhor. Consequentemente, o visível doutrina e incorpora o espectador na visibilidade do corpo personificante, que não é senão o corpo do discurso que o sustém” (Mondzain, 2009, P.48)

Para Kellner, 2001, o espetáculo midiático, as visualidades, tem a capacidade de definir quem possui poder, quem pode matar, e exercer a violência legitimada e os que existem sob o julgo dos que tomam para si tais direitos, e não menos importante, essas imagens também constroem nossos desejos e modificam nossas percepções sobre os fatos.

O uso das mídias sociais é tão importante na construção da persona política, para a política que no curso “caixa preta” o deputado federal Nikolas Ferreira tem um modulo, o 7°, apenas sobre o uso correto das redes sociais para a eleição: “Sim, no módulo 7 eu te ensino como usas (usar) a suas redes sociais de forma estratégica e inteligente”. (Disponível em: https://nikolasferreira.com/caixa-preta/ acesso em 02/07/2024). O supracitado Nikolas ferreira, que reclama para si o título de deputado mais votado do Brasil e da história de Minas Gerais[1], possui em seu Instagram a soma de mais de 11,2 milhões de seguidores,

1 Segundo o portal de notícias: “Hoje em dia” ele foi o terceiro da história: O candidato a deputado federal que teve a maior votação nesta eleição foi o vereador de Belo Horizonte, Nikolas Ferreira (PL). Com apenas 26 anos, ele conquistou mais de 1,47 milhão de votos. É o terceiro deputado mais votado da história da Câmara, atrás dos deputados Eduardo Bolsonaro (PL-SP), com 1,84 milhão de votos, em 2018, e Enéas Carneiro, que em 2002 conquistou 1,57 milhão de votos. (Disponível em: https://www.hojeemdia.com.br/politica/nikolas-ferreira-e-o-

10.5281/ZENODO.15723277

assim como outros políticos-celebridades por exemplo Bolsonaro com 22.5 milhões. Estas redes são usadas para propagar ideias políticos e promover sua imagem política.

Então quais imagens e discursos que elegem estas pessoas, os ressaltam enquanto viris e garantem a falta de acesso dos outros grupos ao estado e subsequentemente a uma representação política digna?

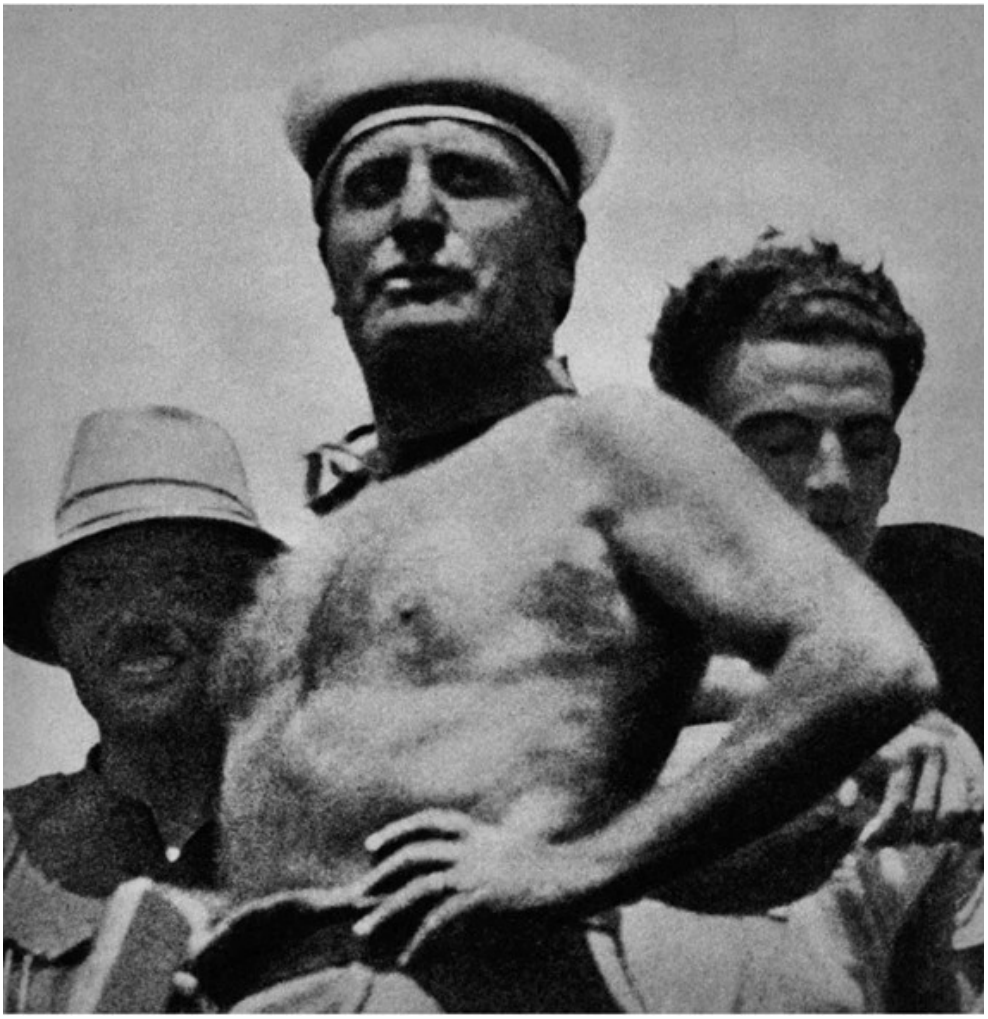


Imagem 1 Mussolini com torso despido em aparição pública. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/abs/iconic-body-mussolini-unclothed/73CF26CA0A8943650B2D8FC4B8BCCAFF

Durante as duas candidaturas à presidência, 2018 e 2022, Jair Bolsonaro reclama para si o título de capitão, mesmo sendo mais amplamente conhecido por sua atuação como deputado. O uso deste título tem duas funções: se apoiar na credibilidade pública do exército brasileiro e se afirmar enquanto militar, homem e bem-sucedido dentro do exército e

-terceiro-deputado-federal-mais-votado-na-historia-do-brasil-1.924508) o título por ele reclamado é dubio pois não esclarece a temporalidade: o mais bem votada na eleição de 2022.

10.5281/ZENODO.15723277

por isso capaz de comandar e de ser o norte moral dentro de uma política desgastada e desacreditada. O uso político de títulos e também do aparato militar não é uma exclusividade ou uma novidade, é uma das características mais marcantes de regimes ditatoriais.

O histórico de atleta por ele reclamado também converge com as identidades viris fascistas descritas por Chapoutot. Benito Mussolini aparecia frequentemente com o torso despido, imagem 1, ressaltando uma imagem atlética e masculinista: um homem forte e viril, logo apto a comandar. Na Alemanha nazista a educação esportiva também fazia parte desta imagem militarizada de jovens. Para Chapoutot, 2013, nas escolas diminui-se o tempo de estudos acadêmicos e para dar mais espaço a pratica desportiva, uma escola de fortalecimento do espirito e desenvolvimento do corpo, trabalha-se noções sociais coletivistas e a sensação de obrigação, novamente aqui, com a nação, a raça e o líder.

> No meu caso particular, pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar, nada sentiria, ou seria, quando muito, acometido de uma gripezinha […]". O excerto apresentado foi proferido pelo Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, no dia 24 de março de 2020, em pronunciamento oficial em rede nacional de rádio e TV, em resposta à pandemia mundial (PRATA ET ALL, 2020)

O uso das cores verde e amarelo, cores da bandeira do Brasil, ressaltam o compromisso com a pátria (nação) enquanto sustentáculo desta campanha política, este nacionalismo aparece também como ponto importante na construção da imagem do partido nazista dentro da Alemanha, e era ressaltado sempre o compromisso com a raça e a nação. A cruz de ferro, por exemplo, já era um símbolo nacional antes da ascensão de Hitler ao poder.

As aparições públicas e publicadas de Bolsonaro, eram igualmente pensadas acerca desta imagem de masculinidade: suas roupas frequentemente propositalmente desalinhadas e sua esposa, Michele Bolsonaro, sempre alinhada, o oposto. Mais uma vez ressaltando em sua imagem o homem, viril, em oposição a imagem feminina. Segundo Kalifah, 2013, a beleza em homens poderia ser entendida como delicadeza ou até mesmo homossexualidade então a mulher e o feminino são subjulgados e desprezados, e o universo das ofensas tomam caráter feminino a tom de desqualificação. Aqui para os masculinistas se aproximar em qualquer aspecto de uma "desmasculinização" é uma ofensa.

O vínculo com o armamentismo, imagem 2, também se vincula com a construção de virilidades. Em Virilidades criminosas (ano), Kalifa ressalta como no último século a arma de fogo se torna símbolo de masculinidade e aqui também assume o lugar de um protecionismo para com a nação.

10.5281/ZENODO.15723277

Em grande maioria estas imagens e discursos são veiculados em suas mídias sociais, como por exemplo seu Instagram com 22,5 Milhões de espectadores. É inegável o alcance de tais imagens/ mensagens e o como elas formulam um discurso sobre sua imagem enquanto político e quais pautas são norteadoras para seu projeto de poder.

O HOMEM, AS IMAGENS E MINHAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se em uma democracia representativa escolhemos pessoas para nos representar perante o estado, como uma população que é composta por uma maioria negra e de mulheres elege em suma homens brancos? Esta parcela, homens e brancos, representa apenas 48,5% e 43,5% da população brasileira segundo o senso do IBGE de 2022. (Disponível em https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/ acessado em 04/07/2024)

A visão essencialista do homem e da mulher como unidade negam as especificidades de cada indivíduo dentro do grupo: as diferenças entre os homens e entre as mulheres. Que são grupos constituídos por indivíduos e não massas amorfas que compartilham os mesmos desejos e necessidades.



Imagem 2, Bolsonaro empunhando armas de fogo junto a crianças. Disponível em: https://pcdob.org.br/2023/02/bolsonaro-sera-investigado-por-usar-criancas-com-armas-em-campanha/

10.5281/ZENODO.15723277

> É sempre possível hipostasiar “o povo” em identidade ou em generalidade: mas o primeiro é fabricado, condenado à exaltação por parte de todos os tipos de populismos; enquanto o segundo não é encontrável, constituindo uma aporia central para todas as “ciências políticas” ou históricas. (Didi-huberman 2021, p 28.)

Outro texto que converge com este mesmo pensamento é o seguinte trecho do texto “as tecnologias de gênero” de Teresa de Lauretis: “a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada”.

A super-representação destes ideais, corpos e a celebridade política, podem ser uma resposta para esta movimentação. Assim como também influência da mídia no campo político é uma questão a ser analisada e discutida:

> Meyer alega que a “democracia midiática” faz com que atores políticos adaptem suas ações para apresentá-las à mídia, seguindo o código adotado por ela. Nessa lógica, o que mais importa é a forma de divulgação feita pela mídia sobre determinado assunto. Isso transforma o processo político, fazendo com que os políticos se destaquem não pelo trabalho, mas sim pela maneira como mobilizam a mídia a seu favor. (Kamradt, 2019)

E com as mídias sócias despontando como principal meio de comunicação, supracitado nos exemplos do WhatsApp e do Instagram, controlar a circulação de tais discursos sobre gênero corpo e masculinidades é uma tarefa que carece de um esforço maior por parte da legislação.

Esta identidade de masculinidade viril exclui mulheres e homens da dinâmica social, por ser um padrão inalcançável ela só produz frustração e violência. E como resultado de tal processo tem sido visto aumento dos indicies de violência.

Então retomando os dados sobre os resultados da última eleição e as ideias trabalhadas neste texto retorno a pergunta título, que foi efetivamente uma afirmação feita pelo deputado Nikolas Ferreira. Será que o que precisamos é mais testosterona? Como efetivamente ela substituiria um projeto de poder que inclua os povos subalternizados? Como a perpetuação de um modelo poderia ser capaz de produzir novos resultados para os grupos que historicamente são excluídos da dinâmica do poder.

REFERÊNCIAS

Buttler, J. **Corpos que Importam**, 2019, Crocodilo edições, 1° edição, São Paulo

DE LAURETIS T. **tecnologias de gênero**, TENDÊNCIA E IMPASSES org. Heloisa Buarque

10.5281/ZENODO.15723277

de Holanda 1994, editora Rocco 1° edição, sine loco FERREIRA, M. T.; LEMOS A. B.; **Corrida Eleitoral Online: uso de plataformas digitais no contexto brasileiro**, Anais do simpósio de Discursividades Midiáticas v.4 2021, Disponível em: http://simposio.labdim.com.br/index.php/anais/article/view/32

KAMRADT, j.; **Celebridades políticas e políticos celebridades**; BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais V.88, são Paulo, 2019; Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/471

DIDI HUBERMAN; **Tornar sensível, Imagens da resistência dimensões estéticas e politicas** Org. Leando

KELLNER, Douglas- **A cultura da mídia**; 2001; EDUSC; Bauru-spR. Lage, 2021, UFBA, salvador

MONDZAIN, Marie-José; **A imagem pode matar?**; 2009; Lisboa; A fabrica das letras.

WEBER M.H., **O estatuto da Imagem Pública na disputa política**, ECO-Pós, v.12, n.3, 2009; disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/929

SILVA, G.S**., Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos**, psicologia: ciência e profissão XX, 2000X, SINE LOCO; Disponível em: https://www.scielo.br/j/pcp/a/7ftQZzgJTGcvJmzWDv7gD5d/

PRATA, H. SILVA E., ALVES JUNIOR, E.; **Pelo meu histórico de atleta [...]": a análise de discurso e a linearidade esporte-saúde**, Movimento 26 2020, SINE LOCO; Disponivel em: https://www.scielo.br/j/mov/a/7qZTxxMvshMLdXGDBNTKhvy/#

TASKER, Y.; **SPETACULAR BODIES**, 1993, Routledge; Londres-UK

TASKER, Y.; **DUMB MOVIES FOR DUMB PEOPLE**, 1992, Routledge, Londres-UK

PINTO, R.; Uranismo em Cilurnum? Apanhados e conjecturas de homossexualidades masculinas na Inglaterra vitoriana; Veredas da história V.10 N.1 2010, UFBA Disponível em: **https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47959**

NIKOLAS FERREIRA CAIXA PRETA, Destra cursos LTDA. Disponível EM: https://nikolasferreira.com/caixa-preta/, ASCESSADO EM 08/07/2024

G1, Perfil médio do deputado federal eleito é homem, branco, casado e com ensino superior,

10.5281/ZENODO.15723277

05/10/2022, SINE LOCO; Disponível em: **https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/eleicao-em-numeros/noticia/2022/10/05/perfil-medio-do-deputado-federal-eleito-e-homem-branco-casado-e-com-ensino-superior.ghtml**

Brasil de fato pe, **Veja quem são as deputadas e deputados lbgtqia que tomam posse em 1 de fevereiro** disponível em: https://www.brasildefatope.com.br/2023/02/01/veja-quem-sao-as-deputadas-e-deputados-lgbtqia-que-tomam-posse-em-1-de-fevereiro

PANORAMA IBGE; Disponível em https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/ acessado em 04/07/2024

LUKAS VIEIRA DOS SANTOS

Graduado em design de moda pela FAV-UFG e Mestrando em Artes e cultura visual pela mesma instituição. Membro permanente do grupo de pesquisa Corpo, Cultura e consumo.

JOAO DANTAS DOS ANJOS NETO

Possui Doutorado em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP e Doutorado Sanduíche pela Universidade do Porto - UPORTO (Bolsas CAPES e CNPq). Mestrando em Antropologia pela Universidade de Brasília - UNB e Mestre em Administração. Atualmente é Professor na Universidade Federal de Goiás - UFG e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV - UFG/Campus Goiânia).

10.5281/ZENODO.15723277

ODISSEU (IN)VISIBILIZA AS SIRENAS: A APORIA DAS IMAGENS

ODYSSEUS MAKES THE SIRENS (IN)VISIBLE: THE APORIA OF IMAGES

Brayan Lucas Arantes da Rocha Caires
UFG, Brasil
brayanarantes@discente.ufg.br

Resumo
O artigo pretende expandir sobre as visibilidades e as invisibilidades que permeiam as imagens, de modo que não as colocam em contraposição dialética de exclusão de uma ou outra, mas, pelo contrário, tenciona construir essa análise por intermédio de uma dialética abrangente, que considera a potencialidade do entrelaçamento entre o que se mostra e o que se esconde. Para tanto utilizamos das interpretações antropomórficas das imagens, pautados nas ramificações teóricas dos estudos culturais de modo a ampliar as imbricações e os paradoxos que essas nos causam, movimentam-nos, coíbem-nos, bloqueiam-nos. Como movimento de distanciamento e aproximação concomitantes, encontramos na imagem-narrativa de Odisseu ao escutar o canto das Sirenas e amarrar-se ao mastro da nau um espelhamento das aporias imagéticas que nos oferecem ao mesmo tempo uma miríade de visualidades, visibilizando algumas coisas enquanto invisibiliza outras.

Palavras-chave: Imagens; Cultura Visual; Visibilidades; Odisseu.

Abstract
The article aims to expand on the visibilities and invisibilities that permeate images, in such a way that they are not placed in a dialectical opposition of mutual exclusion, but rather, it seeks to construct this analysis through a comprehensive dialectic, which considers the potential of the intertwining between what is shown and what is hidden. For this purpose, we use anthropomorphic interpretations of images, based on the theoretical branches of cultural studies, in order to expand the interconnections and paradoxes they cause in us, move us, restrain us, and block us. As a movement of simultaneous distancing and approach, we find in the narrative image of Odysseus listening to the Sirens' song and tying himself to the ship's mast a reflection of the imagetic aporias that offer us, at the same time, a myriad of visualities, making some things visible while rendering others invisible.

Keywords: Images; Visual Culture Studies; Visibilities; Odysseus.

A (IN)VISIBILIDADE DAS IMAGENS

As imagens nos apresentam contradições insuperáveis pois essas dialéticas fundamentam, constituem, tornam possível, em suma, formulam e mantêm existentes o devir[1] imagético.

É próprio da imanência das imagens o engendramento paradoxal: as imagens mostram tanto quanto escondem. Visibilizar implica – automaticamente – em invisibilizar, de modo que aquilo que aparece (no/da/pela) imagem ocupa um espaço visual excluindo o que não é mostrado.

Essa afirmação nos leva a mais uma aporia da vida e sobrevida (*Nachleben*) das imagens, aquilo que não se mostra, que foi, portanto, excluído da representação visual ganha mais força e vitalidade por sua ausência; omitida ela se livra das organizações materiais e visuais que sofrem as produções imagéticas, subtraindo-se do corpo (aparência) exponencia seu espírito (*Geist*/essência).

Essa sobrevida, termo difundido por Aby Warburg, para a análise da história da arte, principalmente nas reverberações da antiguidade na produção imagética italiana do século XVI (*Nachleben der Antike*), diz respeito a permanência das imagens que não se restringem a si mesmas, mas extrapolam seu limite físico/espacial/conceitual/temporal e esparramam-se indeterminadamente.

> Uma imagem, toda imagem resultam dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34, grifos do autor).

Desse modo, corre-se o risco (risco sempre eminente) de antropomorfizar as imagens, atribuindo-lhes sentimentos, padronizações e comportamentos humanos.

Quando dizemos que uma imagem significa algo, representa aquilo, enuncia deter-

1 (fr. devenir, do lat. devenire: chegar) 1. O problema do devir é colocado claramente por Platão: tudo se passa como se o filósofo, cuja tarefa é a de construir a sophia, graças a esse poder que é o logos, tivesse que conhecer duas posições extremas a fim de ultrapassá-las: a) a de Heráclito, para quem tudo o que existe é conduzido pelo fluxo do devir: nada é, tudo flui, o devir universal é a lei do universo — tudo o que é nasce, se transforma e se dissolve, de tal forma que todo juízo, desde que pronunciado, torna-se caduco e não remete mais a nada; b) a posição antagônica de Parmênides: o Ser não comporta nem nascimento nem morte, o devir só pode ser uma ilusão, o Seré imutável ou não é o Ser — se o Ser é assim, nada podemos dizer dele, a não ser que ele é: todo discurso se reduz a isso: o Ser é, o não-Ser não é. Nos dois casos, nenhum saber é possível. (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2001, p ?)

10.5281/ZENODO.15723310

minado conteúdo estamos, invariavelmente a lhes acrescentar de sentidos, ações e posturas humanizadas, portanto, a antropomorfização das imagens ocorre todas as vezes que estamos a explorá-las[2].

Os estudos de cultura visual, orientados pela virada etnográfica no final do século XX, demonstra a rede de significados, significações, mobilizações, entrecruzamentos, imbricações, confluências e dissensos entre a cultura e os "artefatos visuais" produzidos por esta.

Nas discussões instauradas por esse campo o desvencilhamento antropomórfico complica-se uma vez que, embora as imagens sejam representações visuais, objetos inanimados por excelência, ao analisá-las no contexto contemporâneo percebemos que estão sendo cooptadas ainda mais pelos poderes econômicos, colocadas em posições específicas para a ampliação de seu alcance e sedução, tem-se *humanizado,* mas de uma humanidade comercial, capitalista, monetária. Portanto:

> a dimensão cultural, em grande medida, nos predispõe a focar nossas atenções para algumas coisas, eventos ou pessoas e não para outras. A percepção seletiva é construída de maneira tácita, a partir de rotinas, de preferências e de práticas de olhar que se estruturam e ganham organicidade interna sem que nos demos conta. Ela se desenvolve de maneira inconsciente, influenciada por práticas culturais, por estímulos externos e/ou internos sobre os quais não temos controle. (SÉRVIO, 2014, p. 199).

Diante do atravessamento cultural, as imagens fundamentam uma nova maneira de fetichização[3], o modo de despertar, pela aproximação do desejo que afloram como aqueles que acobertam.

Dizer que as imagens são dotadas de capacidades enunciadoras, sentidos (encobertos ou explícitos), desejos e anseios ou, opostamente, que elas são inertes e impassíveis, imorredouras e estáticas e que suas orientações são imbuídas pelas pessoas não resvalando em si mesmas nada do conteúdo a elas externo, são duas posições teóricas mais similares que distantes, no cerne, ambas repousam sobre o mesmo arcabouço conceitual e chegam a mesma conclusão, embora operem por caminhos distintos. Ambas afirmam a reverberação de discursos e políticas por intermédio da imagem, sejam esses intrínsecos ou complementares.

---

2 Ver: SCHMIDT, K. Lawrence. **Hermenêutica**. Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

3 "Marx nos diz que, na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como se lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo, e sua forma elementar é o fetichismo da MERCADORIA enquanto repositório ou portadora do VALOR. A analogia é com a religião, na qual as pessoas conferem a alguma entidade um poder imaginário." (BOTTOMORE, 1998, p. 242).

10.5281/ZENODO.15723310

Os defensores das imagens antropomorfizadas destacam a visualidade como ponto de referência interpretativo. Embora todos os elementos que se nos aparecem aos olhos e são lidos, fenomenologicamente, como uma pintura, uma escultura, um desenho, são, na realidade um aglomerado de campos de cores sobrepostos, uma massa esculpida ou aglutinada de matéria, somas de marcações e hachuras de grafite.

Os opositores evidenciam a inação, e, portanto, a objetualidade passiva das imagens. Focando em sua matéria em detrimento da interação espectador-imagem, quando na realidade, imbuída em sua própria materialidade está (implícita ou explicitamente) as atribuições simbólicas, políticas e ideológicas que guiaram sua feitura, seu propósito. Ou seja, sua existência só é possível mediante algum grau de deliberação humana, do mesmo modo que sua inserção e tráfego na sociedade.

As imagens são e não são antropomórficas *ao mesmo tempo*. “As formas só existem *impuras*, isto é, emaranhadas (...) as ‘matérias’, os ‘conteúdos’, os ‘sentidos’, as ‘expressões’, as ‘funções’ ...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 355, grifos do autor). São antropomorfas pois nascem e circulam na cultura humana, e carregam desde seu nascimento, retorno e desaparecimento os vestígios de sua criação e reverberação, e não são antropomorfas pois esse mesmo conteúdo que lhe possibilitou existir e encontra-se latente não pode, ele mesmo, construir algo, de modo que depende dos humanos para fazê-lo.

A IMAGEM DO SILÊNCIO E DO CANTO: ODISSEU (IN)VISIBILIZA AS SIRENAS

Figuras mitológicas amparam o universo da antiguidade greco-romana, em específico as histórias das Sirenas tornam-se importantes pois culminam em conflitos imagéticos. Para Ovídio (43 a.d – 17/18 d.c) essas figuras tinham sido agraciadas com penugens e asas pelos deuses ao procurarem por Perséfone raptada, mas de modo a manter a graciosidade de seus cantos foi-se permitido que mantivessem os rostos humanos “Mas, para que aquele canto, criado para o deleite dos ouvidos,/ e tão grande dote vocal não perdessem o uso da língua,/ ficou-vos a face de donzelas e a voz humana.” (OVÍDIO, 20, p. 307, livro V).

Em Odisseia, foco de nossa investigação, essas figuras já estão assentadas sobre o contexto de periculosidade, engodo e sedução, com o propósito de atrair marinheiros para a morte:

> Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som
> Das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais
> irão aparecer nem rejubilar com seu retorno a casa,
> pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam,

10.5281/ZENODO.15723310

> sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos
> ossos de varões e suas peles ressequidas.
> Passa ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros
> com amolecida cera melosa, para que nenhum
> outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve
> após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz,
> reto no mastro, e nele se amarrem os cabos,
> para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
> (HOMERO, 2018, p. 354-355, canto XII)

Kafka no conto “O Silêncio das Sereias” apresenta uma força ainda maior que o belo canto das Serenas de Odisseia “As sereias, contudo, possuem uma arma ainda mais terrível que seu canto: seu silêncio. É certo que nunca aconteceu, mas seria talvez concebível que alguém tivesse se salvado de seu canto; de sua mudez, jamais” (1917/2018, p. 617).

O silêncio das Sirenas, inescapável segundo o autor, constitui a invisibilidade da força atrativa desses monstros mitológicos, difundidos pela antiguidade clássica, os navegadores formularam métodos de fuga do canto irresistível, uma vez que ouvidos guiá-los-iam ao afogamento no mar.

O silêncio e o canto, elementos narrativos no texto apresentados, assumem a função simbólica de uma imagem constituída pelos dois componentes interconectados e cingidos. Imagetificam-se pela enunciação visual das polaridades descritas (ausentes e presentes) no imaginário mitológico, nos ecos culturais da contemporaneidade, nas representações artísticas (Figura 1), na configuração de arquétipos, e, no caso de Odisseu; na ambivalência do desejo (ouvir, mas não ceder à tentação da fuga que geraria a morte).

O desejo de Odisseu é, portanto, necessariamente imagético. Embora a narrativa em Odisseia não nos explicite se o herói, de fato, viu-as (com os olhos), o aviso profético de Circe instiga, mentalmente, a composição visual: ela descreve os corpos putrefatos dos navegadores levados à morte, a existência de duas Sirenas, a amarração ao mastro, a cera protegendo o ouvido de seus companheiros.

A visualidade/imageticidade aqui vai além da descrição (embora nasça dela), desenrola-se por um jogo de oposições que permite a realização do desejo, de modo a arquitetar a própria paradoxalidade dos afetos desejantes[4].

4 “Na concepção dinâmica freudiana, um dos pólos do conflito defensivo. O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo, segundo as leis do processo primário, os sinais ligados às primei-

10.5281/ZENODO.15723310

Odisseu amarrado ao mastro *versus* seus companheiros remando a nau (inércia *versus* ação), Odisseu a escutar o canto trágico *versus* as orelhas tapadas com cera dos remadores (som *versus* silêncio), Odisseu como herói solitário o único a ter acesso ao som belíssimo *versus* os outros homens, menos importantes, com o silêncio abafado (herói *versus* homens comuns).

Compõe-se uma cena desejante que se estrutura pelo conflito da imagem e do desejo, indissociáveis, no sentindo em que as visibilidades e invisibilidades em ambos os aspectos não se excluem, mas, pelo contrário, fundamentam uma à outra. Têm-se, portanto, não *uma* imagem do silêncio dos remadores e *outra* imagem do canto ouvido por Odisseu, *uma* imagem das Sirenas que observam ao longe a nau e a *outra* imagem dos homens, *uma* imagem hierarquizada do herói avisado por Circe e *outra* dos guerreiros braçais e subalternos.



Figura 1 – Ulisses resistindo às Sirenas. Mosaico romano, 3,80m x 1,30m, 260 a.c, Duga – Tunísia, Musée national du Bardo. Fonte: http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=148%3Aulysse-et-les-sirenes&catid=43%3Alatine-romaine-&Itemid=74&lang=fr. Acesso em: 10/08/2024.

"É certo que nunca aconteceu, mas seria talvez concebível que alguém tivesse se salvado de seu canto; de sua mudez, jamais." (KAFKA, 1917/2018, p. 617). Kafka nos demonstra perspicazmente que as vítimas das Sirenas (sejam esses sacrificados imaginários ou verídicos uma vez que a proibição de ouvir o som encantador do mito,

ras vivências de satisfação. A psicanálise mostrou, no modelo do sonho, como o desejo se encontra nos sintomas sob a forma de compromisso." (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 113).

10.5281/ZENODO.15723310

pressupõe a existência daqueles que padeceram sob a música) tiveram sempre acesso duplo e indissociável ao som e ao silêncio.

Aqueles que nunca ouviram seus cantos e deliciaram-se com o som interdito, foram permeados pelas visualidades do terror, das bocas abertas em esgares terríveis, enfim, dos corpos híbridos dos monstros femininos silenciados. Silenciados seja por artimanhas como as ceras moles de abelha a tapar os ouvidos, ou pelas mudanças de percurso.

Esse silenciamento compõe imagens que apagam ao mesmo tempo que constroem o silêncio e canto das Sirenas, pois um não pode persistir sem o outro, e é na dicotomia das duas potencialidades que reiteramos a afirmação Kafkaniana de que nenhum escapou de seu silêncio. Afirmamos além: de que nenhum escapou de seu silêncio *nem de* seu som.

As Sirenas: como são duas, como operam pela condução do desejo (quase sempre masculino) ou pelo bloqueio das capacidades auditivas de outrem, como são um dos dois caminhos possíveis da travessia, a duplicidade imagética é recorrente e reverbera-se (mas não se limita) nas (in)visibilidades paradoxais, entre dissensos e consensos, aproximações e distanciamentos, itens visíveis e invisíveis.

Diante das Sirenas em cena conjunta com Odisseu e seus soldados vemos o seguinte:

1- De um lado há aqueles que cederam ao desejo da escuta e afogados juntaram-se à pilha de ossos. Esses visualizaram o encantamento, tornando-o sensação, emocionando-se pelos sentimentos irradiados das gargantas lustrosas das sereias e pagaram o preço com a morte de seus corpos sensibilizados.

2- Do outro lado, mas não tão distantes, há aqueles que para sobreviverem ao perigo da escuta, excluíram o sentido da audição e passaram ilesos ao outro lado, mas não tiverem acesso a narrativa visual e sonora, rebaixando-se para a tarefa maquinal dos remos, cumpriram uma tarefa mecânica em detrimento da sensibilidade estética.

Para os primeiros o que se visibilizou foi o som das Sirenas tornado corpo e imagem, percebido fenomenologicamente por um deslumbramento além do prazer estético e corporizado inteiramente, de modo a desfazer a racionalidade em prol do impacto afetivo. Mas essa visibilização implica em uma invisibilidade ativada, como na música há o espaço entre as notas, esse desprezo pelo silêncio (negar-se ao isolamento acústico) rebaixa-o à inexistência, embora o silêncio que se escutava era de uma natureza diferente, era imperceptível como música, invisível, contudo, presente.

10.5281/ZENODO.15723310

Para os segundos, por sua vez, preenchidos de material abafador, visibilizaram o silêncio tornando-o realidade ampliada da percepção, e por conseguinte, invisibilizaram o canto. Mas esse silêncio da ausência do coro famoso das Sirenas tem como pano de fundo a imaginação inquieta perante a exuberância da música não ouvida, é, portanto, um silêncio tingido pelo pacto conservador da obediência.

Isto posto, percebemos que não são atitudes simples de um *ou* o outro, de escolha entre uma imagem *ou* outra, mas de uma miríade inesgotável de possibilidades que não se negam completamente nem se complementam de todo, de maneira que a duplicidade da invisibilidade de da visibilidade servem-nos para indicar uma fissura na própria problemática dualista que apaga os entremeios em prol de duas posturas equidistantes e maniqueístas.

As reverberações contrastantes abrem-se para uma multitude de imagens, de modo a gerar um caleidoscópio de visualidades, mostrando para alguns aquilo que esconde para outros, alimentando determinadas crenças e mantendo padrões hierarquizados.

O que o ato de Odisseu nos demonstra é que as imagens estão mais distantes dos paradoxos simplistas que as constringem em leituras e hermenêuticas do que costumamos lhes creditar. Impulsionado pelo desejo de ter as duas visualidades ao mesmo tempo (ouvir e sobreviver), Odisseu apresenta-nos o estilhaçamento das imagens em fragmentos intermináveis, indissociáveis, interpenetrados: ele explicita-nos que há nas imagens também algo de seu oposto, ou melhor nas visibilidades da imagem há também algo de suas invisibilidades.

Ao querer escutar o canto ele inevitavelmente também experenciou o silêncio, mas não o mesmo dos seus colegas, o silêncio entre as notas, o silêncio manchado pelo ruído do mar antes do início do canto e após a travessia da morada das Sirenas. A imagem do canto e a imagem do silêncio mesclaram-se.

As imagens são inexatas pois se acumulam uma das outras, são interpretadas de modos distintos e diferenciam-se, destroem-se, entram em conflitos com suas semelhantes e suas opositoras, são encobertas e enterradas para depois ressurgirem como espectros de suas tumbas, são fragmentadas, dispostas em infinitudes de posições, são veladas pelas sobreposições de seus corpos e seus espíritos, são exploradas à exaustão e descartadas, são recicladas em propósitos muito divergentes da sua criação original, empoeiram-se das pátinas do tempo, para séculos depois serem polidas e brilharem na contemporaneidade, são mortas mas nunca para sempre. Por serem inexatas são inconclusivas; logo, nossas relações com as imagens não possuem fim.

10.5281/ZENODO.15723310

A APORIA DAS IMAGENS

Aporias são impasses que se deparam aqueles que investigam racionalmente algum tipo de pensamento e/ou teoria acerca de qualquer assunto, pois elas demonstram a limitação da reflexão humana sobre o mundo. Presente desde o início da inquirição filosófica ocidental (o discurso Socrático com sua impossibilidade de respostas finais[5]) o contexto contemporâneo continua a adentrar as possibilidades do "caminho bloqueado", da "encruzilhada" da racionalidade.

Um dos exemplos dessa ação é o ensaio de Derrida sobre a verdade, a morte e as aporias, nosso limite em conhecê-los, ou melhor, nossa capacidade em ir além das bordas do "verdadeiro" em prol de um paradoxo que se concentra na própria incognoscibilidade do pensamento, ou seja, na aceitação das aporias como potencialidade.

Quando o autor enuncia: "que a verdade é um limite ou tem limites, os seus próprios, e supondo que ela conhece alguns limites, como diz a expressão, a verdade seria uma certa relação com o que a termina ou a determina [6]" (DERRIDA, 1993, p. 2), ele movimenta as tensões aporíticas do próprio conhecimento, complexando-o do mesmo modo como nós defendemos a impulsão das imagens, e sua abundância afetiva.

Diante das imagens exercemos o mesmo desejo de Odisseu: queremos vê-las, sentir seu impacto estético/discursivo, mas não queremos ser levados por elas. Não há canto das Sirenas sem o seu silêncio, da mesma forma, não há visualidade imagética sem alguma entrega, mesmo que contra nossa vontade, ou, mais perigosamente ainda, sem que saibamos que estamos nos entregando a elas.

As imagens não precisam, necessariamente, de um corpo material (fotografia, pintura, desenho, escultura) para que se configurem como tal, a evocação textual, sonora, tátil, é capaz de tecer estímulos cerebrais para que neste se desenvolva uma visualidade[7]

5 Ver: PLATÃO. **Apologia de Sócrates e Outros Diálogos**. São Paulo: Editora Lafonte, 2024.

6 As soon as truth is a limit or has limits, its own, and assuming that it knows some limits, as the expression goes, truth would be a certain relation to what terminates or determines it. (DERRIDA, 1993, p. 2)

7 Se o termo *visão* pressupõe uma leitura biológica do mundo, o termo *visualidade* indica uma orientação cultural dos elementos visuais percebidos pelos órgãos do sentido ou construídos pelos discursos sociais/políticos/estéticos. Para um maior aprofundamento das questões de visão e visualidade ver: FOSTER, Hal. **Vision and Visuality**: Discussions in Contemporary Culture. Foster (org.). Seattle: Bay Press, 1988 e SÉRVIO, P. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 196–215, 2014. DOI: 10.5902/1983734812393. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/12393.

10.5281/ZENODO.15723310

Mas as imagens não são seres dotados de influência inequívoca, como as Sirenas elas nos implicam escolhas e modos de adentramento, tracejados de rotas de acesso ou fuga, obrigam-nos a posicionarmos a colocarmo-nos ativamente diante de sua aparição ou sumiço, força-nos a escutarmos seus cantos majestosos ou optar por seus silêncios, ou ainda, com a astúcia de Odisseu compreender seus abismos e seus ecos sonoros, sem afogamos no mar tumultuoso transformando-nos nas pilhas de ossos.

Os sentidos das imagens vêm de todos os lados, todas as frontes, e são ampliados, reduzidos, enunciados, ocultos também pelos observadores, pela posição ética, estética e política que possuem. Não é viável que pensemos puramente em uma relação dicotômica daquele que olha e a imagem que é olhada, pois esse olhar do observador já foi mediado incontáveis vezes por outras imagens e a imagem diante desse também foi construída a partir de milhares de outras, portanto nem o espectador nem a imagem são dois pontos zeros e iniciais, estáveis e puros, mas referências marcadas dentro de uma história (anacrônica) de imagens e vivências. Lidar com imagens (e com o próprio ato perceptivo das/sobre as imagens) é partir de escolhas arbitrárias de relações, numa refração heterogênea de imbricações inelocalizáveis, mas ecoante de seus epicentros descentralizados. Como não lembrar de Husserl (1913/2020) quando este postula famosamente “toda consciência é consciência de alguma coisa”. A fenomenologia, em sua síntese original Husserliana, caracteriza-se como o método de retorno “às coisas mesmas” aos fenômenos percebidos pela consciência, explicitando-se o lugar ilógico e relacional do indivíduo que observa.

Não esquecer, porém, como Aby Warburg fundamentou durante sua incursão historiográfica das imagens, da *Nachleben* (a sobrevida), persistência fantasmática (DIDI-HUBERMAN, 2011) que considera o retorno daquilo que passou nisto que se encontra aqui agora, anacroniza as imagens por perceber nessas sobrevivências de tropos, de elementos, de aspectos visuais e conceituais, técnicas, narrativas e pensamentos, que as imagens se constituem como tal mediante uma rememoração das produções anteriores e uma imbricação de mudanças novíssimas. Desse modo as imagens abrem-se em leituras diversas a depender de fatores não quantificáveis,

Embora distanciado temporalmente por mais de dois milênios o capítulo XII da Odisseia abordado até aqui, pavimenta-nos algumas circunstâncias das (in)visibilidades das imagens que são relevantes na contemporaneidade.

Se no contexto da Grécia dos séculos IX a VII a.c. as imagens eram fabricadas, principalmente pela declamação oral de textos ou de poemas ou de peças teatrais, pe-

10.5281/ZENODO.15723310

las pinturas em murais, afrescos e outros utensílios funcionais[8] (como vasos, alforjes etc.), na atualidade, principalmente desde o avanço tecnológico das máquinas de reprodução de imagens (prensa de Gutenberg, posteriormente a invenção da fotografia) e, no século XXI o desenvolvimento e disseminação da inteligência artificial, a composição das imagens tem crescido estratosfericamente.

Não obstante, as questões acerca da visibilidade e invisibilidade imagética permanecem irresolutas. Do mesmo modo que denominamos as imagens do encontro com as Sirenas de "cena desejante" por serem postas em conflitos e consensos as cenas desejantes atuais também se estabelecem pelo multifacetamento de pontos de vista, de indivíduos, comunidades, culturas, materialidade e imaterialidades, virtualizações cibernéticas entre outros.

Odisseu (in)visibiliza as Sirenas na contraposição simultânea de perceber o canto e o silêncio, mas o silêncio que ele nota é diferenciado do silêncio dos marinheiros, da mesma maneira que o canto que o primeiro escuta (evidencia) não é o mesmo do canto imaginado pelos outros. Na contemporaneidade presentifica-se outras maneiras de (in)visibilização, exemplificada na fala autora

> ao promover a visualidade, a produção excessiva, ininterrupta e indiscriminada de imagens dotadas de materialidade e/ou externalidade visual, nossas sociedades midiáticas engendram um paradoxo: quanto maior e mais extensiva a profusão de visualidades, menor e menos intensiva é a possibilidade de visibilidade. O que muito se mostra pouco se dá a ver. A visualidade excessiva é uma estratégia de invisibilidade. (ROCHA, 2006, p. 7-8).

Se as imagens são capazes de dar vazão aos nossos desejos e revigorar nossas autenticidades elas também podem ser colocadas em circulação e cooptadas pelos sistemas homogeneizantes dentro do maquinário esquizofrênico neoliberal, convertendo-se em instrumentos de dor e coerção.

Atualmente, mais que nunca, as táticas de visibilidades e invisibilidades das imagens atingem obstáculos turvos de destrinchamento. Nas vanguardas do mercado capitalista, o obscurecimento da diferenciação entre o que se mostra e o que se esconde imbui-se de perversidades econômicas, de modo que, quanto mais velada e menos distinta, a eficácia de venda e manipulação pelas visualidades substanciam-se.

Contudo, não são apenas imagens de consumo que o capitalismo nos bombardeia, mas, no estágio contemporâneo da evolução técnica, todo um arcabouço imagético se desenha

8 MARQUES, Marcelo Pimenta (org.). **Teorias da imagem na antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012.

10.5281/ZENODO.15723310

> Nas redes sociais, as imagens aparecem atreladas ao lugar e à hora em que são produzidas, e são contextualizadas pelos seus algoritmos, em relação a determinado grupo e segundo padrões internos dos arquivos digitais. É nesse ponto que a cultura do compartilhamento se cruza com a cultura do da vigilância. (BEIGUELMAN, 2021, p.55).

Os memes, as imagens de inteligência artificial, os gifs, os tweets, os reels do Instagram, os virais do TikTok, as *fake news*, os aliciamentos das indústria cultural de filmes, novelas, séries de televisão, programas, reality shows são alguns dos tipos de monopólio visual do sistema econômico da desigualdade.

Até que ponto essas imagens disseminam discursos críticos à monetização da vida e/ou elevação das pautas identitárias como os feminismo, LGBTQIA+, com a finalidade de progressos nas vivências desses sujeitos e até que ponto essas funcionam como meras engrenagens no movimento concêntrico da monetização de todos?

> Enfim, em termos mais gerais, a nova cena publicitária é inseparável da ampla difusão da nova cultura individualista (hedonismo, contracultura, neofeminismo, liberdade sexual, autonomia dos sujeitos) que trabalhou para privilegiar a originalidade, o divertimento, o humor, mas também as atmosferas emocionais que dão aos espectadores a sensação de não serem comandados de fora, de serem capazes de decifrar os códigos, de compreender sugestões e piscar de olhos, de serem livres e adultos. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 272).

A resposta desses questionamentos repousa sobre a aporia das próprias imagens: do mesmo modo que essas são entrecruzadas de pontos de visibilidades e de invisibilidades, violências e sublimações, encantamentos e engodos, os avanços recentes dos discursos de gênero, sexualidade e das minorias raciais e religiosas impulsionados pela lógica do capital apresentam *ao mesmo tempo* progressos e retrocessos, materializações e desmaterializações, vivências e mortes. Não há reposta decisiva da mesma maneira que não há imagens inequívocas.

Em vista disso, precisamos adotar a postura de Odisseu guiado por Circe (e Atena), com a qual podemos realizar nossos desejos pela visibilização de caminhos impensáveis, ampliando nossa percepção acerca das imagens e reconhecendo suas periculosidades e seus prazeres, sem que sejamos sugados pelas sombras marítimas que são carregadas juntamente ao deslumbramento. Recusaremos tornarmos mais um cadáver na pilha de corpos putrefatos daqueles que cederam ao desejo sem astúcia, escutaram o canto, mas foram dilacerados pelo mesmo orifício que os emitiu tão belamente.

10.5281/ZENODO.15723310

REFERÊNCIAS

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

BOTTOMORE, TOM. **Dicionário do pensamento marxista**. Tradução: Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Aporias**: Dying - awaiting (one another at) the “limits of truth”. Tradução: Thomas Dutoit. California: Stanford University Press. 2024.

DIDI-HUBERMAN. Georges **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Editora Contraponto: Rio de Janeiro, 2013.

FOSTER, Hal. **Vision and Visuality**: Discussions in Contemporary Culture. Foster (org.). Seattle: Bay Press, 1988.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Ubu; Sesi, 2018, 640 p.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica** (Ideen zu einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie). Editora: Ideias e Letras, São Paulo, 2020.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

KAFKA, Franz. O Silêncio das Sereias. In: HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Sergio Telarolli. São Paulo: Ubu; Sesi, 2018. p. 617-618.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O capitalismo artista**: a estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Marcelo Pimenta (org.). **Teorias da imagem na antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012.

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. **Revista do Instituto de Estudos**

10.5281/ZENODO.15723310

Brasileiros, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingo Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates e Outros Diálogos**. São Paulo: Editora Lafonte, 2024.

ROCHA, R. de M. Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade. **E-Compós**, [S. l.], v. 7, 2006. DOI: 10.30962/ec.115. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/115. Acesso em: 24 ago. 2024.

SCHMIDT, K. Lawrence. **Hermenêutica**. Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

SÉRVIO, P. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 196–215, 2014. DOI: 10.5902/1983734812393. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/12393. Acesso em: 24 ago. 2024.

BRAYAN ARANTES

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (2022). Graduado em Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Federal de Uberlândia (2017). Participa do Núcleo de Pintura e Ensino (NUPPE). Doutorando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação.

10.5281/ZENODO.15723310

SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E A PERFORMATIZAÇÃO DO ATO ICONOCLASTA

SPECTACLE SOCIETY AND THE PERFORMATIZATION OF THE ICONOCLASTIC ACT

Elizabeth Sariedine
Universidade Federal de Goiás, Brasil
elizabeth.sariedine@gmail.com

Resumo
Na sociedade do espetáculo de Guy Debord nem mesmo o gesto iconoclasta escapou de tornar-se imagem. O ritmo atual da devoração imaginal, amplificado pelas redes sociais, a demonização das imagens do Outro, o alastramento dos discursos de ódio na dadosfera, o perfilamento do usuário, agenda setting e data mining, todos esses fatores contaminaram o fazer iconoclasta de forma que seu gesto é orientado para a câmera e as fotos em carrossel no feed, o frame do vídeo para um reels ou uma live, o olhar do espectador agora é o olhar do user. Os iconoclastas contemporâneos foram consumidos pela espetacularização da vida, é por esse motivo que seus atos de destruição imaginal são tão furiosos, tão desproporcionais, calculadamente teatralizados e repletos de dramaturgia — não por acaso possuem uma alta carga cinematográfica —, pois ao destruírem imagens, ao insurgirem contra elas, os iconoclastas contemporâneos assimilaram o poder daquilo que buscam obliterar, e sabem que, no final das contas, uma imagem vale mais que mil palavras. Este artigo, portanto, traça relações entre os mais recentes eventos terroristas — da destruição da cidade histórica de Palmira (2016), aos budas de Bamiyan (2001)) e as Torres Gêmeas (2001), e antidemocráticos — como a invasão ao capitólio (2021) em Washington (USA), e a do Congresso Nacional (2023) em Brasília (BR)—; relacionando os episódios à noção de espetacularização de Debord (2005) mediada pelos escritos de Klein(2021) e Zacarias (2018), sua propagação na infocracia de Han (2022), e a inevitabilidade da cristalização em imagem do gesto iconoclasta.

Palavras-chave: sociedade do espetáculo; iconoclastia; performance; imagem.

Abstract
In Guy Debord's society of spectacle, not even the iconoclastic gesture escaped becoming an image. The current pace of imaginal devouring, amplified by social networks, the demonization of images of the Other, the spread of hate speech in the datasphe-

re, user profiling, agenda setting and data mining, all these factors have contaminated iconoclastic activity in such a way that its gesture is oriented towards the camera and the carousel photos in the feed, the video frame for a reel or a live stream, the viewer's gaze is now the user's gaze. Contemporary iconoclasts were consumed by the spectacularization of life, which is why their acts of imaginal destruction are so furious, so disproportionate, calculatedly theatricalized and full of dramaturgy — it is no coincidence that they have a high cinematic charge —, because by destroying images, at the same time rebel against them, contemporary iconoclasts have assimilated the power of what they seek to obliterate, and know that, in the end, a picture is worth a thousand words. This article, therefore, traces relations between the most recent terrorist events — from the destruction of the historic city of Palmyra (2016), to the Buddhas of Bamiyan (2001)) and the Twin Towers (2001), and antidemocratic ones — such as the invasion of the capitol (2021) in Washington (USA), and the National Congress (2023) in Brasília (BR)—; relating the episodes to Debord's (2005) notion of spectacularization mediated by the writings of Klein (2021) and Zacarias (2018), its propagation in Han's infocracy (2022), and the inevitability of the crystallization into an image of the iconoclastic gesture.

Keywords: spectacle society; iconoclasm; performance; image.

A contaminação das narrativas midiáticas ganhou novas dimensões com o advento da internet, na infocracia (HAN, 2022), a proliferação de fake news, desinformação, deep fakes e notícias especialmente sensacionalistas, representa a faceta atual da propaganda política. Mas tudo só é possível pela modulação nas redes sociais; graças ao data mining e a agenda setting, hoje, em virtude da qualidade do perfilamento comportamental com base nas informações dos usuários, os algoritmos das redes sociais são capazes de nos conhecer melhor que nós mesmos, "o regime de informação se apodera dos indivíduos, à medida que lhes elabora seus perfis de comportamento." (HAN, 2022, p.22). Na infocracia, o que é fundamental para a obtenção de poder e manutenção do status quo é a detenção de informações. Como nos informa Han (2022, p.24), "não é a propaganda em mídia de massa, mas as informações que garantem a dominação." Na sociedade da exposição, o ter do capitalismo tardio é trocado pelo ser, aparente, pois o sujeito é impelido pela abstratificação do mundo em tornar-se, também, simulacro. É na imagem que ele se realiza, uma vez que a sociedade da transparência, da informação, da exposição é também a do espetáculo.

> A manifestação sensível da dominação econômica fez-se visível no plano suprassensível da imagem: uma 'realidade substituída por abstrações' não apenas nos cálculos econômicos da esfera produtiva, mas também na crescente 'acumulação de espetáculos' que passaram a ocupar e organizar o tempo livre. [...] pois o espetáculo revela uma tendência totalitária de impor o suprassensível da imagem ao sensível da experiência, ao preço da destruição do real. (ZACARIAS, 2018, p. 14 e 15)

10.5281/ZENODO.15723343

Se a imanência só pode ser dada — ou, ao menos, assim é comercializada —, pela imagem, é natural que o ato terrorista module suas performances, de forma a torná-las ainda mais teatrais e dramáticas, para galgar seu lugar no palco do espetáculo. Isto é, deve fazer-se visto, apreciado, consumido. Para tanto, há de fazer-se imagem. O terrorismo contemporâneo só pode ser entendido como um sintoma da atual fase do capitalismo. O movimento terrorista, tradicionalmente entendido como exógeno, uma vez que "a violência pertence ao Outro, dizem, é exterior à nossa cultura, se opõe a ela." (ZACARIAS, 2018, p.19); quando ele, é, na verdade, orientado para dentro. Na tentativa de se legitimar enquanto manifestação violenta válida, o terrorismo busca se inserir na cultura que insistentemente o empurra para as margens, para os extremos:

> É claro que os fatores geopolíticos conservam sua importância na explicação de tais acontecimentos [terroristas], bem como os interesses econômicos, as motivações religiosas e as diferenças culturais. Mas a insistência exclusiva sobre essas explicações é sintoma de uma degeneração: frente ao caráter traumático dos eventos, acontecidos aqui, queremos acreditar que eles não nos pertencem, que são, na verdade, de outro lugar. Como escreveu Robert Kurz à época do ataque às torres gêmeas, recusamos a mirar o 'espelho que o terror nos oferece'. (ZACARIAS, 2018, p.21)

Daí, seu gesto possuir uma carga tão excessiva, sua violência parece ferir vulgarmente, sendo insuportável de ser observada. É preciso, então, que sua performance seja intensa e desproporcional, cujos riscos são friamente calculados, para que suas dimensões atinjam valores cinematográficos. Quanto mais as figuras de poder, Estado, políticos, líderes ou ditadores, recusam-se a aceitar o ato terrorista, tanto maior será a violência de seu gesto.

O pretenso "choque de culturas" é, em realidade, uma reação à brutalidade da dominação sem sujeito do capital, à sufocante mão invisível que observa a tudo e a todos através do Big Data, sendo ela a responsável pela abstratificação da vida, em que se busca, sobretudo, desrealizar para monetizar. Ao ser constantemente afastado para as margens, o terrorismo insurge, em movimento contrário, rumo aos extremos do poder. A retomada da glória perdida é dada na forma de gestos exagerados, que operam tanto como happenings quanto figuras de discurso, verdadeiros *statements*:

> Mas poderíamos propor também que a abstratificação do mundo faz do espetáculo — ou seja, da representação autonomizada —, o lugar privilegiado de (pseudo) reconhecimento do sujeito, de uma subjetividade que só se reconhece na abstração da imagem. Compreendida no quadro de uma subjetividade que se concebe como imagem e que não pode reconhecer o outro, a disposição ao aniquilamento alheio e à autodestruição física perde parte de sua estranheza. Além disso, a busca da autorrealização se dá pela mediação de uma glória igualmente abstrata, um puro aparecer sem qualidades. Fazer

10.5281/ZENODO.15723343

> parte desse mundo suprassensível é a compensação sonhada para a pobreza da experiência real. (ZACARIAS, 2018, p.52)

Faz sentido, então, que o gesto terrorista venha das margens para o centro, em um movimento de invisibilidade para que se faça ver, há de tornar-se imagem, mas não qualquer imagem, uma imagem espetacular. E essa, é claro, deve ser feita nos moldes da propaganda política, como também hollywoodiana: suas performances são orientadas para a câmera, seja a fotografia ou o vídeo. Cada ação é notoriamente calculada, há a redação de um acurado script e toda a performance deve ser perfeitamente enquadrada no frame do vídeo.

Para entender melhor as nuances do terrorismo contemporâneo, é válido usar como exemplo o recente evento iconoclasta performado pelo Estado islâmico na cidade de Palmira. O ato performado na cidade histórica funcionou tanto como a construção de uma visualidade de um grupo insurgente baseado na força da Jihad, e que, consequentemente, recorreu ao vídeo-tape como ferramenta midiática, com fins publicitários de recrutamento, e enquanto consolidação do discurso. Afinal de contas, mesmos os iconoclastas sabem que mais vale uma imagem a mil palavras.

Ao destruírem alguns ícones patrimoniais históricos de Palmira (fig. 1), os terroristas lançaram mão de alguns artifícios: 1) para além da provocação ao Ocidente e sua ideia de arte, patrimônio e arqueologia, a destruição de Palmira serviu como monetização, uma vez que alguns itens foram comercializados no mercado negro; 2) horror como demonstração de força, essa prática advém de uma das várias noções que norteiam o terrorismo contemporâneo e serve tanto como statement, como ferramenta de articulação política; 3) ao recorrerem à iconoclastia, em uma tentativa de combater antigos vínculos com o multiculturalismo da cidade histórica (Palmira operou na Antiguidade como um grande e vasto centro comercial e cultural), uma forma insistente de manifestação do ocidentalismo e do culto exacerbado às imagens — vale lembrar que o islamismo é tradicionalmente contrário as imagens, e sua doutrina é diretamente pautada na palavra, verbólatras por natureza—, foram, no entanto, contaminados pela visualidade que buscavam destruir e dela se aproveitaram; 4) ao tornarem o ato iconoclasta imagem, se nutriram dela e gozaram das possibilidades midiáticas que dela adiram, publicizando-o tanto para aterrorizar, como para recrutamento na dadosfera.

O exemplo de Palmira nos serve muito bem para entender como se dá a iconoclastia deslocada da Antiguidade, e até mesmo da modernidade da Reforma Protestante. Hoje, grupos que foram tradicionalmente iconoclastas não mais conseguem se debater contra as imagens, ao irem em direção a elas se contaminam; ao passo que

10.5281/ZENODO.15723343

consomem, são igualmente consumidos. A devoração imaginal[1] que ocorre se dá ao mesmo tempo que as imagens avançam na internet, na publicidade, nas relações de trabalho, na política, enfim, na vida. O terror visual só foi possível de ser atingido com tamanho êxito, o choque do Ocidente, a midiatização e o comércio no mercado negro, em virtude dos dois iconoclastas que o antecederam: a destruição dos Budas de Bamiyan em 2000, pelo Talibã, e a queda das Torres Gêmeas, pela Al Qaeda, em 2001.



Figura 1. Terrorista do Estado Islâmico destrói estátua em Nínive. Foto: AF. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/07/internacional/1425752332_532230.html . Acesso em: 11 nov. 2023.

1 SELLIGMAN, Márcio. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p.66-102, dez. 2021.

10.5281/ZENODO.15723343



Figura 2. Trabalhadores tentam restaurar Budas de Bamiyan | Crédito: Getty Images. Disponível: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/unesco-implora-pela-preservacao-do-patrimonio-historico-do-afeganistao.phtml> Acesso em: 15 nov. 2023.

A destruição dos Budas (fig.2), no sítio arqueológico mais importante do Afeganistão, Bamiyan, é um dos mais importantes casos de iconoclasmo na contemporaneidade. Assim como Palmira, o bombardeio dos Budas serviu como statement, mas, funcionou, sobretudo, como uma dupla violência: ao tomar a cidade afegã em 1999, o Talibã manteve como prisioneiras cerca de 25 pessoas, as quais foram forçadas posteriormente, em 2001, a posicionar os explosivos que dariam cabo às estátuas. O aniquilamento das estátuas destrói a cultura milenar da cidade, e opera como

10.5281/ZENODO.15723343

apagamento histórico. É importante recapitular a posição do islamismo acerca das imagens. Tradicional e fundamentalmente, há condenação ao culto, veneração, idolatria a imagens. Proíbe-se, inclusive, a feitura de imagens de Alá, que por ser irrepresentável, não pode ser contido em simples figuração. Com isso em mente, o ato iconoclasta performado pelo Talibã pode não fazer sentido entre as alas do próprio grupo extremista, ainda que suas razões e motivações estejam envoltas em névoa, a destruição dos Budas só pode ser apreendida através da perspectiva histórica e, muito certamente, pela política das imagens, uma vez que o líder do Talibã, afirmou, às luzes do acontecimento na época, ser um "destruidor de ídolos". Isto por si só já principia esclarecimento sobre um dos porquês de destruir-se o mais importante sítio arqueológico do país a ser conquistado.

O ano de 2001 abrigou outro evento importante na trajetória da iconoclastia contemporânea, e assim como os dois casos anteriores, nota-se a mescla entre terrorismo e a destruição de imagens. Em 11 de setembro de 2001 (fig. 3), dois aviões kamikazes foram de encontro aos dois ícones da visualidade estadunidense. A destruição das Torres Gêmeas pela al-Qaeda consolidou a relação entre o fazer terrorista e o gesto iconoclasta na querela das imagens contemporâneas, de forma que os eventos narrados até aqui fazem parte do quarto ciclo iconoclasta (MACHADO, 2001).

O ataque às Twin Towers é, portanto, um ato iconoclasta por excelência, configurando para muito além de uma "agressão simbólica" (BAUDRILLARD, 2002, p.35). Trata-se de um gesto dirigido não apenas ao Ocidente, mas à nação autointitulada dirigente do mundo, em que se buscou atacar o léxico de visualidades, a iconografia nacional, reconhecendo-se a força dos símbolos, dos ícones. A destruição das Torres é, em si mesma, uma imagem. O gesto iconoclasta também foi orquestrado para ser performado para o frame do vídeo, para caber na moldura televisiva, na lente da câmera. O descer dos aviões kamikazes foi hipnótico, e sempre ficamos presos no loop quando as reportagens de 11 de setembro trazem o declínio das aeronaves. As imagens produzidas durante e após o ataque cristalizaram a violência do ato.

> A espetacularidade do gesto é por si mesma uma imagem. Mais do que isso, uma imagem que deve ser, segundo as intenções do iconoclasta, amplamente irradiada. Fazem parte desse conjunto de gestos a derrubada das Torres Gêmeas, em 2001, e no mesmo ano, a explosão das estátuas dos budas no Afeganistão pelo Talibã. Em ambos os casos, a intenção era gerar a maior repercussão possível. Imputa-se castigo às imagens pelo que elas representam. A questão fundamentalmente econômica trazida por Belting é que a destruição de seu suporte não acarreta a destruição da imagem. Simbolicamente, as torres gêmeas assimilaram um poder que, quando ainda em pé, não possuíam. Soma-se a esta possibilidade ainda o fato de que são os próprios iconoclastas que reiteram, legitimam e justificam o poder

10.5281/ZENODO.15723343

> da imagem. E por conta deste poder que se sentem impelidos a responder. Registrar toda a cena, tornar midiaticamente visível seu gesto, imortaliza o objeto destruído além de abrir um looping de constante rememoração de imagens em efígie. (KLEIN, 2021, p.113)

De Palmira à Bamiyan, o World Trade Center foi o mais violento dos iconoclasmos narrados até aqui, e certamente o qual mais produziu lucro, seja para a política nacional armamentista, o fundo de arrecadação da máquina de guerra, ou ainda a máquina eleitoral estadunidense.

Os atos em que o iconoclasmo e o terrorismo se fundiram não se restringem tão somente ao "terrorismo árabe". Em 06 de janeiro de 2021, em Washington, e em 08 de janeiro de 2023, Estado Unidos e Brasil experimentaram ataques terroristas, antidemocráticos e iconoclastas dirigidos pela extrema-direita de ambas as nações aos seus maiores símbolos cíveis e pátrios, para além de democráticos.

Em 06 de janeiro de 2021, o Capitólio foi "surpreendido" por uma onda invasora que bradava por um ídolo. Do grito dos terroristas pôde se distinguir duas coisas: a primeira, as eleições estadunidenses foram fraudadas, o candidato vitorioso, Joe Biden, era corrupto e havia manipulado o sistema eleitoral para obter vantagem; a segunda, a solução tinha nome e, por mera coincidência, havia sido o candidato perdedor, Donald Trump. Mas o principal era que o salvador da pátria era Trump, apenas através dele a América seria grande novamente. Sua glória perdida seria restaurada por Ele, como um escolhido por Deus, pela Pátria e pela Família, Trump traria de volta a idade de ouro ao US. Os invasores, chamados pela grande mídia em tom amenizado de 'manifestantes', portavam armas brancas e de fogo, fizeram uso de violência, e utilizaram como armamento mastros que ostentavam a bandeira norte-americana. Não ironicamente, eram as mesmas pessoas que trajavam camisas com a bandeira do país, entoavam o hino da nação como canção de guerra. A quem perguntasse, eram patriotas. Os defensores da nação, então, atacaram a polícia do Capitólio, invadiram o edifício, ameaçaram os congressistas que estavam em sessão, vandalizaram obras de arte e destruíram patrimônio histórico. O que pareceria uma antítese, na verdade era estratégia política: os patriotas destruíram símbolos pátrios do país. Esses mesmos patriotas também recorreram à extrema e deliberada violência, o que configura, pela clássica definição, como terrorismo.

O ataque ao Capitólio não pode ser entendido como um ato em separado e fruto do acaso. Os dias que o antecederam foram cheios de posts virulentos e irascíveis nas redes sociais, orientados pelos líderes dos principais grupos de extrema-direita do país, no que funcionou como uma "convocação", ou cooptação, de "manifestantes" —

10.5281/ZENODO.15723343

e não terroristas—, além de reportagens e programas de tv, como a Fox News, que canalizavam a ira da população. Além, é óbvio, do envio massivo de fake news, deep fakes, atuação de bots e modulação-perfilamento do eleitorado através da internet. Novamente, discursos de animosidade foram amplificados na dadosfera.

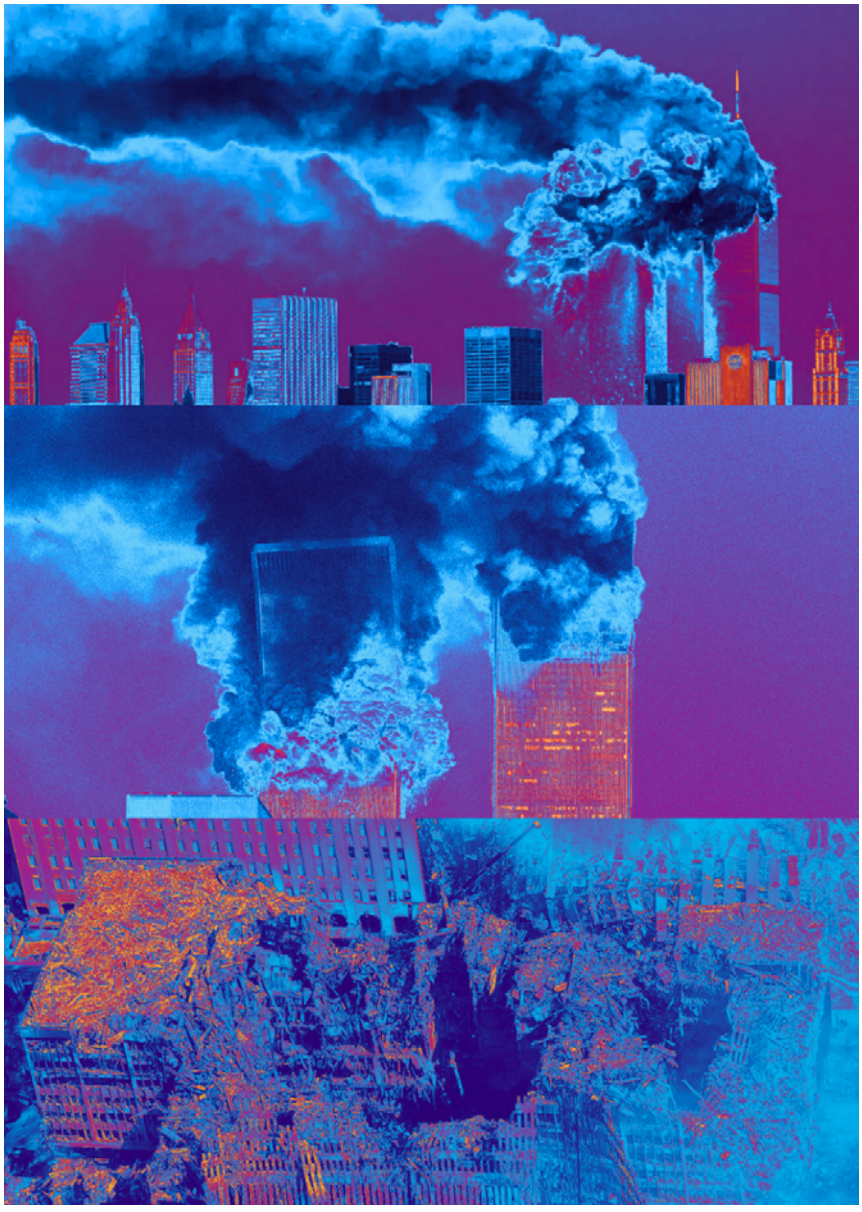


Figura 3. Momento após a colisão do Boeing 767-222 do voo 175 da United Airlines na torre sul do World Trade Center, durante o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York (Robert Clark/Aurora/AP/VEJA). Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/senado-dos-euaaprova-lei-que-permite-processar-arabia-saudita-por-atentados-de-11-de-setembro> Acesso em: 21 nov. 2023.

Assim como os eventos terroristas feitos pelo Talibã, Al-Qaeda e Estado Islâmico, em que as performances dos envolvidos foram diretamente orientadas para a câmera, o frame de vídeo, enfim, feitas para serem encaixadas no formato de streaming, o ataque ao Capitólio também ocorreu pelas câmeras e para elas. Melhor dizendo, para a

10.5281/ZENODO.15723343

mídia, aqui entendida em sua totalidade, com foco especial na difusão de imagens e informações na dadosfera. Cada gesto dos terroristas foi calculado para aparecer na foto. Os movimentos cadenciados dos invasores parecia quase ensaiado, os golpes deferidos nos policiais e forças de segurança, a destruição do patrimônio público, o

vandalismo das obras históricas e artísticas do acervo do órgão, tudo foi feito para ser espetacular. As atuações foram nada menos do que teatrais.

Do que se sobressai sobre a invasão são as visualidades construídas durante a tentativa de insurreição. Um primeiro olhar das imagens do evento trará uma sensação de reconhecimento, de "já vi isso em algum lugar". Qualquer semelhança com as pinturas históricas de movimentos republicanos, de bravos atos de luta política não são mera coincidência. O caráter medíocre da generalidade de tais imagens advém justamente da capacidade de serem facilmente reconhecíveis, portanto, assimiladas, não apenas pelo olhar de quem as observa, mas também por seu inconsciente. As imagens geradas durante a invasão ao Capitólio adquiriram uma camada de verniz para fornecer um ar democrático que pudesse providenciar qualquer tipo de legitimidade ao ato golpista. Aparecem, então, como manifestantes, e não terroristas, como defensores da democracia ao passo que atacam o regime democrático. Provavelmente em detrimento disso, foi tão árduo para a grande mídia, não apenas estadunidense, reconhecer que os atos de 6/1 foram terroristas. Por isso, e por um forte e pungente orientalismo[2] que faz com que os países ocidentais não enxerguem suas manifestações de uso calculado da violência enquanto terrorismo. Daí o tom midiático ser amenizado, em uma tentativa de eufemizar o teor animoso do acontecimento.

O caso estadunidense é excelente para delinearmos como se dá o atual ciclo iconoclasta: a imanência só pode ser atingida pela imagem. O iconoclasta somente se realiza ao torna-se ele, também, uma imagem. A cristalização do momento em que atua com extrema violência, em que performa, é ao mesmo tempo registro de sua transgressão, bem como meio de realização, de transcendência. No instante em que difere a violência contra as imagens, passa a estar preso ao mesmo ciclo imaginal de que tenta, debilmente, escapar, de forma a ser igualmente devorado pela visualidade que busca aniquilar. Quanto mais tenta se debater contra ela, obliterá-la, apagá-la, mais joga luz, em contrapartida.

Ao vandalizarem obras de arte que faziam parte da história da democracia norte-americana, ao destruírem ícones pátrios, ao danificarem patrimônio público de natureza

2 SAID, E. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

10.5281/ZENODO.15723343

histórico-cultural, os invasores do Capitólio conseguiram fabricar uma série de narrativas visuais, as quais podem parecer, a princípio, paradoxais. As cores da bandeira estadunidense saltam aos olhos, o vermelho e o branco contrastam aos motivos originais de sua confecção, em que a cor rubra da bandeira se une a violência dos atos, e o branco parece representar muito bem a chancela da população norte-americana que participou dos protestos. As próprias figuras que protagonizam as imagens, vestidas com as cores da bandeira ou ostentando-a como vestimenta, utilizaram um dos mais importantes símbolos da pátria para atacar a própria pátria. O espanto vem da consternação visual, do evento improvável de patriotas investirem contra a própria pátria. Um dos aspectos mais chamativos das visualidades geradas durante a insurreição é a gestualidade dos manifestantes. As posturas dos invasores foram especialmente confeccionadas para o formato espetacular: na grande maioria das imagens da invasão é possível ver como suas performances foram adaptadas para a câmera, em cada registro, os manifestantes aparecem com gestos exagerados e dramáticos, com caras e bocas, tudo feito para ser visto — e fotografado. Para além das figuras dos invasores, quem mais aparece nos registros do acontecimento é a bandeira do país. Para onde quer que olhemos, a bandeira estadunidense a aparece nas fotografias, sozinha ou em coletivo, em sua totalidade ou parcialidade, o maior símbolo da iconografia da invasão é, sem sombra de dúvidas, a bandeira. Seja nas mãos dos manifestantes, como vestimenta, ondulando em mastros, ou como pintura facial, ela é a principal personagem dos atos antidemocráticos.

O caso estado-unidense abriu precedentes para outras insurreições contra a democracia. Pouco depois do 6 de janeiro de 2021, o Brasil teve sua própria insurreição. Após as eleições brasileiras de 2022, o candidato da extrema-direita do país, o qual tentou se reeleger utilizando discursos muito análogos aos de Trump, perdeu a corrida presidencial. Assim como na insurreição estado-unidense, a incitação se deu no território virtual: Facebook, WhatsApp, Telegram e o antigo Twitter viraram o palco das performances irascíveis e dos discursos de ódio. Pois, nas palavras de Han (2022), “decisivo para o ganho de poder é, então, a posse de informações. Não é a propaganda em mídias de massa, mas as informações que garantem a dominação.” (HAN, 2022, p. 24).

Assim como no caso do Capitólio, os atos de 8 de janeiro de 2023 foram mais tratados pela mídia e pela justiça, como vandalismo. Aqui, são entendidos como terrorismo, uma vez que houve uso da violência foi calculado, incitação política, financiamento, planejamento e treinamento paramilitar para a invasão. Os ataques do dia 8 ocorreram numa escala de organização que retira qualquer ar de ocasionalidade, inocência ou vandalismo. O que aqui não se enquadra, posto que houve organização, financiamento, divulgação e cooptação. Dentre os grupos de invasores, como pôde se

10.5281/ZENODO.15723343

confirmar pelo relatório da CPMI, havia pessoas comuns, junto a elas membros de milícias, treinados para uso de violência, com posse de arma ou que portavam com eles porretes, e outras armas brancas.

Do ponto de vista das imagens, o aliciamento e a cooptação que culminaram nos atos terroristas de 8/1 começaram com a apropriação de ícones da visualidade nacional, sendo esses a bandeira do Brasil, as cores verde e amarelo associadas a ideia de patriotismo, camisas da seleção brasileira de futebol para expressar amor a nação, e a clara retomada da prerrogativa da ditadura “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Como informado pela CPMI[3] e pelos relatos dos policiais da força de segurança do Congresso, houve um sem-número de invasores que após serem tomados pelo ódio, destruírem obras de arte, símbolos nacionais, patrimônio público em uma tentativa golpista, se ajoelhavam e começavam a entoar preces de agradecimento para o Deus do “povo eleito”. Em quase todas as imagens do 8/1, é possível ver uma vastidão de pessoas com celulares em suas mãos, gravando ou fotografando, posando para selfies ou transmitindo ao vivo as cenas de destruição. Da mesma forma que sua convocação ocorreu nos palcos virtuais, igualmente se deu sua visibilidade: os variados posts dos invasores nas redes sociais, as lives no Facebook, os vídeos e fotografias que circularam em loop no WhatsApp. Os que não foram coordenados para lutar contra a polícia, ou destruir de forma organizada, atuaram como paparazzis da invasão, em um movimento de consumo voyeurista e tanto narcísico, em que ao mesmo tempo em que produziam as imagens de destruição, as quais eram tanto agentes quanto espectadores, foram concomitantemente consumidores de tais imagens, delas se alimentaram, e por elas foram igualmente devorados, uma vez que “a devoração passa a ser um conceito chave para compreender a produção e o consumo compulsivo de imagens midiáticas. Neste contexto o indivíduo não é apenas consumidor, mas passa a ser objeto de consumo das próprias imagens.”(KLEIN, 2021, p.2). Novamente, a destruição de imagens é acompanhada de sua própria cristalização em imagem. O gesto iconoclasta dos invasores foi direcionado as visualidades do Outro, da democracia, daquilo que foi recalcado. Desta vez, a iconoclastia não foi desperta por temor ou pavor de determinadas imagens, e sim pelo incômodo por elas causado, pelo constante lembrete daquilo que se tentava ocultar ao ser combatido, a náusea da projeção, do mal-estar perante os símbolos de outrem. Se houve medo, talvez tenha sido da própria alteridade, de dividir o espaço ególatra com o que diverge, paúra do plural e do diverso, de tudo que foge do controle. Sendo assim, é muito mais fácil viver sob o império do Eu,

3 Congresso Nacional, Brasil. Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito dos Atos de 8 de janeiro de 2023. Brasília, 2023. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/politica/leia-a-integra-dorelatorio-da-cpmi-que-pediuindiciamento-de-bolsonaro-e-mais-60-pessoas-pelo-8-de-janeiro/ Acesso em: 11 nov. 2023.

10.5281/ZENODO.15723343

do igual, do conhecido e mais do mesmo. Nas palavras de Luís Roberto Barroso, em seu discurso durante o último 8/1, “é muito triste bastar-se a si mesmo” (2024).

A atomização e a narcisização crescente da sociedade nos ensurdecem perante a voz do outro. Levam à perda da empatia. Hoje, cada um presta homenagem ao culto de si mesmo. Cada um performa e se produz. Não é a personalização algorítmica da rede, mas o desaparecimento do outro, a incapacidade de ouvir atentamente, que é responsável pela crise da democracia. (HAN,2022, p.55)

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. Power Inferno. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

BEIGUELMAN, G. Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera. 2ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CHOMSKY, N. Mídia: propaganda política e manipulação. 1ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2013.

DEBORD, G. Sociedade do espetáculo. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.

HAN, B. Infocracia: digitalização e a crise da democracia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2022.

HAN, B. Sociedade da Transparência. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

HAN, B. Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Minas Gerais: Editora Âyiné, 2018.

MACHADO, A. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. 1ª edição. Rio de Janeiro: Marca d’Água Livraria e Editora Ltda, 2001.

KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p.104-119, set. 2021.

SAID, E. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SELLIGMAN, Márcio. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade.

10.5281/ZENODO.15723343

Concinnitas, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p.66-102, dez. 2021.

ZACARIAS, G. No espelho do terror: jihad e espetáculo. 1ª edição. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

ELIZABETH SARIEDINE

Elizabeth Sariedine nasceu e reside em Goiânia (GO), graduada em Artes Visuais Bacharelado, pela Faculdade de Artes Visuais (FAV-UFG). Interessa-se em explorar e dialogar com os interstícios entre fotografia e objeto, imagem e espaço, de modo a tencionar a relação natureza-cidade, desmatamento e conservação, artificial e vegetal. Inquieta-se pelas imagens de espetacular violência e brutalidade, retiradas do ambiente midiático e das redes sociais.

10.5281/ZENODO.15723343

ARTESANATO E TECNOLOGIA: O EQUILÍBRIO ENTRE O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO

CRAFTSMANSHIP AND TECHNOLOGY: THE BALANCE BETWEEN THE TRADITIONAL AND THE CONTEMPORARY

Erik Silva dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
dossantos.erik@gmail.com

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
lffigueiredo2009@gmail.com

Resumo
Este artigo pretende refletir sobre o traspassar da tecnologia no artesanato Amazônico, através da observação da incorporação de técnicas mais industriais e elementos e processos não tradicionais na execução de suas produções. O que ao olhar de alguns pesquisadores como Haesbaert (2003), se configura como uma desterritorialização da dimensão cultural. O mundo vive períodos contraditórios e complexos - com o avanço da tecnologia, da inteligência artificial e da competitividade em base a produtos industriais há uma imposição de novas formas do saber-fazer do artesanato, que busca incorporar novas técnicas através de novos meios que não o tácito e muito menos através de herança cultural. Assim, não há mais a totalidade de transferência do saber artesanal oriundo de gerações antecessoras. Percebe-se assim, uma convivência entre a cultura tradicional e o contemporâneo que impactam diretamente na identidade dos novos produtos amazônicos artesanais.

Palavras-chave: Artesanato; Tecnologia; Cultura; Desterritorialização

Abstract
This article aims to reflect the impact of technology on Amazonian craftsmanship, through the observation of the incorporation of more industrial techniques and non-traditional elements and processes in the execution of their productions. According to some researchers like Haesbaert (2003), this represents a deterritorialization of the cultural dimension. The world is experiencing contradictory and complex periods — with the advancement of technology, artificial intelligence, and competitiveness based on industrial products, there is an imposition of new forms of know-how in craftsmanship, seeking to incorporate new techniques through means that are neither tacit

nor based on cultural heritage. Thus, there is no longer a complete transfer of artisanal knowledge from previous generations. It becomes evident that there is a coexistence between traditional culture and the contemporary, which directly impacts the identity of new Amazonian artisanal products.

Keywords: Craftsmanship; Technology; Culture; Deterritorialization.

INTRODUÇÃO

As grandes cidades contemporâneas e urbanas vem mudando fundamentalmente suas formas de interação e por consequência, seu motor econômico. Em plena era pós-industrial, as cidades precisam se reinventar em busca de se manterem atrativas para que haja investimentos em diversos setores da sociedade, tornando-a autossuficiente do ponto de vista produtivo.

Nesse sentido surgem as cidades criativas, que possuem um ou mais pilares que funcionam como força motriz do motor econômico, propiciando desenvolvimento, oportunidades de emprego, aumento do turismo e qualidade de vida. É nesse contexto que o Artesanato, uma das atividades mais antigas do mundo, se coloca como elemento na fórmula criativa dessas cidades possibilitando uma ampliação da dimensão cultural, da oferta de serviços e capacidade de colaboração em prol da identidade e cultura destas cidades.

A criatividade que caracteriza o povo brasileiro e os artesãos e artistas populares em particular, os materiais utilizados e as técnicas empregadas na confecção dos produtos artesanais, traduzem a sua identidade e a riqueza da sua cultura. Além de materializar a alma da cultura brasileira, o artesanato é um setor da economia cujo crescimento possui alto potencial de geração de trabalho e renda, merecendo uma política de desenvolvimento sustentável, levando à preservação das culturas locais e à formação de uma mentalidade empreendedora, por meio da capacitação das organizações e de seus artesãos para a sociedade de mercado, onde o padrão de qualidade e a capacidade de produção elevariam a aceitação e competitividade do produto.

Com o constante advento de novas tecnologias, a ampliação de utilização das mídias e outros elementos de inovação, artesãos passaram a otimizar seu processo produtivo e até mesmo sua forma de adquirir o conhecimento que fomenta os elementos culturais e criativos de seus artefatos. O uso de ferramentas como impressoras 3D, máquinas para produção em série e até mesmo matéria-prima pré-fabricada tornam os produtos artesanais mais atrativos e ao mesmo tempo trazem agilidade ao processo de confecção - somado a isso, plataformas como o youtube, tiktok e instagram

10.5281/ZENODO.15723373

servem de catalisadores para a divulgação do trabalho de artesãos e também de plataforma para a difusão de suas técnicas, o que torna acessível para qualquer pessoa que tenha acesso ao conteúdo, replicar de forma fácil, o trabalho por eles executados.

As mídias têm interferido e mudado hábitos e comportamentos em sociedade em vários âmbitos do nosso cotidiano. A atividade artesanal apresenta-se como fonte de emprego e renda para mais de 8,5 milhões de pessoas no Brasil, e movimenta cerca de 28 bilhões de reais ou 2,8% do Produto Interno Bruto (PIB) do país. Assim como diversos setores, o Artesanato sofre a interferência da mídia e da tecnologia, através da forma de divulgar os produtos, novos processos de fabricação, novas fontes de matéria-prima e entre outros pontos. Uma das principais características do artesanato está em torno da cultura e a identidade local que pode vir a ser afetada negativamente pelo uso da mídia, então, fazer inferências da contribuição positiva de ambos, pode servir de suporte para novos estudos e direcionamentos de como manter a identidade do artesanato e ainda assim, trazer qualidade no processo produtivo e na visibilidade de quem tem no produto artesanal, a sua fonte de renda.

Nessa vertente, pessoas que buscam no artesanato uma alternativa econômica fazem uso das mídias como forma de aprender técnicas, localizar revendedores e criar conexões. Com base nisso, entende-se que ao absorver técnicas e elementos culturais de outro artesão, acontece uma interferência no tradicionalismo do artesanato que impactam desde o processo criativo e produtivo e que se permeia na identidade cultural do artefato resultante. O objetivo desse artigo é apontar possíveis impactos da mídia e da tecnologia com base nessa acessibilidade diferenciada de conhecimento nos produtos e artefatos produzidos por quem faz uso de ambas.

A importância do método aplicado à pesquisa científica está em atenuar a influência da opinião própria do responsável pelo processo, a fim de maximizar a imparcialidade na experiência desenvolvida. Isso ocorre, devido ao conhecimento empírico, uma vez que o ser humano faz uso das informações com base nas suas experiências, crenças culturais e pessoais. A parcialidade é fator de empecilho, em qualquer situação, pois os resultados obtidos no meio científico servem como base para novas pesquisas e limitam assim, a assertividade. Em termos de procedimentos metodológicos este artigo visa, como seu principal objetivo apontar como se dá as conexões dos artesãos com as novas mídias no processo de criação de um produto artesanal no contexto de um cidadão da economia criativa que não possui em seu dia-a-dia uma herança técnico-cultural que os traga suporte para desenvolver um artefato com identidade e cultura previamente embutidos em seu conceito. Para guiar a investigação, o estudo busca levantar conceitos referentes ao artesanato no Brasil, posteriormente apresentar definições e conceitos da economia cria-

10.5281/ZENODO.15723373

tiva, além de procurar entender a interação desses elementos como um todo.

A COMPOSIÇÃO DO ARTESANATO

O artesanato é uma das manifestações culturais de um povo e sua revitalização tem efeitos que vão muito além da criação de oportunidades econômicas aos membros da comunidade envolvidos com a produção e comercialização de peças artesanais. O desenvolvimento do artesanato local tem efeitos na autoestima de uma sociedade e pode ser usado como complementação do produto turístico das destinações, já que há uma tendência dos turistas valorizarem peças originais e produzidas com técnicas locais. Configura-se como artesanato, toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.

De acordo com a Organização das Nações Unidas (ONU), 54% da população mundial vive em áreas urbanas, uma proporção que pode aumentar para 70% até 2050. Esse rápido e complexo processo de urbanização traz muitas consequências para a sustentabilidade das sociedades nos âmbitos social, econômico, ambiental e cultural. Neste cenário, a criatividade tem ganhado cada vez mais espaço nas discussões sobre desenvolvimento, passando a ser vista como um importante ativo econômico. E, assim, aliada no conceito de cidades que investem em novos caminhos para seus modelos econômicos.

De acordo com Pessoa (2013), as Cidades Criativas são espaços urbanos no qual a articulação eficiente entre atividades sociais e artísticas, indústrias culturais e governo são capazes de produzir uma movimentação cultural que desenvolve, atrai e retém talentos, promove diversidade social, aumenta a oferta de empregos, gera maior conhecimento entre cidadãos, aumenta o potencial criativo de empresas e instituições, atrai turistas e, assim, contribui significativamente para a economia da cidade e a qualidade de vida das pessoas. Para Wittmann (2019), estes espaços incentivam as interações entre seus agentes sociais, culturais e econômicos, viabilizando que os mesmos gerem negócios.

2.1 CIDADES CRIATIVAS BRASILEIRAS

Visando promover a cooperação entre cidades que reconhecem a criatividade como um fator importante no desenvolvimento urbano em aspectos econômicos, sociais, culturais e ambientais, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), no ano de 2004, criou a Rede de Cidades Criativas (Creative Cities Network

10.5281/ZENODO.15723373

– UCCN). Esta Rede reconhece que as cidades podem se inserir nos seguintes campos criativos: Artesanato e Artes Populares; Artes Digitais; Cinema; Design; Gastronomia; Literatura e Música (UNESCO, 2021). Dez municípios brasileiros receberam este título de reconhecimento internacional: Curitiba (PR), Brasília (DF) e Fortaleza (CE), na temática de design; Belém (PA), Florianópolis (SC), Paraty (RJ) e Belo Horizonte (MG), no campo da gastronomia; Salvador (BA), na categoria de música; João Pessoa (PB), no grupo de artesanato e artes populares; e Santos (SP), no tema de cinema.

João Pessoa, por sua vez, também é a única cidade integrante do grupo de artesanato e artes populares. Isso porque é o principal centro regional de comércio de artesanato e apresenta destaque para a produção de diferentes artes.

O ARTESANATO AMAZÔNICO

A cultura indígena da Amazônia é uma rica e antiga rede de tradições que se reflete nas deslumbrantes paisagens naturais, em rituais sagrados e em lendas que atravessam gerações. Com línguas faladas por poucos, essa cultura se expressa de maneira intensa e autêntica no artesanato indígena, que captura a essência da Floresta Amazônica.

Esse artesanato está profundamente entrelaçado com a cultura e a história de mais de 180 povos indígenas que habitam a região Amazônica, estabelecendo laços significativos com a sustentabilidade e a proteção do maior bioma do planeta. O artesanato indígena não é apenas uma forma estética, mas uma autêntica expressão de identidade, resistência e manejo sustentável dos recursos naturais. Ele é vital para a economia local e para a preservação ambiental.

Além de ser uma fonte de renda para muitas comunidades indígenas, esse artesanato promove a valorização e o reconhecimento da cultura indígena, funcionando como um meio de perpetuar as tradições ancestrais. Ademais, eles desempenham um papel essencial na conservação da floresta ao promover um uso sustentável da biodiversidade amazônica, incentivando a manutenção dos territórios indígenas e a preservação dos recursos florestais.

A arte indígena da Amazônia representa um notável patrimônio histórico e cultural, um aspecto fundamental dessa arte é o seu foco na sustentabilidade, que se baseia em um profundo respeito pela natureza e por um modo de vida que evita a exploração excessiva dos recursos. Os materiais utilizados nas criações artísticas são extraídos de forma consciente, assegurando a preservação dos recursos naturais, o que demonstra a consciência ambiental desses povos e a necessidade de promover a sustentabilidade em uma escala global.

10.5281/ZENODO.15723373

As mulheres são maioria no artesanato amazonense. Dos 6.268 artesãos cadastrados no sistema da Carteira Nacional do Artesão, 75% são mulheres, conforme dados da Secretaria Executiva do Trabalho Empreendedorismo (Setemp). O artesanato tem na atividade turística seu maior aliado, sendo conhecido o interesse dos turistas por tais produtos. Essa característica faz com que muitos planejamentos voltados à área do turismo integrem a valorização e o resgate da cultura local através do artesanato. O artesanato é parte importante dos atrativos que uma cidade tem para oferecer aos que a visitam, seja em mercados e casas da cultura ou em exposições combinadas com hoteis e durante a realização de eventos.

De acordo com a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC 2006), realizada pelo IBGE em parceria com o Ministério da Cultura, 64,3% dos municípios brasileiros possuem algum tipo de produção artesanal. Essa produção tem grande importância na geração de ocupação e renda no Brasil, onde milhões de artesãos são responsáveis por um movimento financeiro que comprova a capacidade econômica desse setor.

Todavia, inexistem números precisos do número de artesãos no país. Estimativas do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, relativos a 2002, apontam para a importância do setor na economia brasileira. Segundo o Ministério, o artesanato, além de representar a principal fonte de sobrevivência para 8,5 milhões de pessoas, movimenta cerca de R$ 28 bilhões por ano, o que corresponde a 2,8% do Produto Interno Bruto do Brasil (PIB).

Do ponto de vista do artesão, o artesanato é a vitrine para o mundo através do turismo. Prossi (2023), diz que o artesanato é uma peça primordial no turismo do Amazonas, porque quando o europeu ou o americano, ou de qualquer outra nacionalidade, vem ao Brasil ou ao Amazonas ele quer levar alguma coisa daqui, uma simbologia amazônica, um souvenir.

METODOLOGIA

Segundo Muniz (2009), a abordagem sistêmica cria uma visão holística para interligar todos os stakeholders, objetivos e contextos.

> [...] a utilização de uma abordagem sistêmica do design pode incumbir à atividade a função de atender a complexidade do sistema que envolve a instituição ou situação implicada como um todo, lidando com a inter-relação entre os atores desse arranjo e suas condicionantes.

De Lauro (2014, p. 32) afirma que a Abordagem Sistêmica é um “estudo ou uma

10.5281/ZENODO.15723373

interpretação de algo sob a visão sistêmica, procurando compreender o todo além das partes, as inter-relações além de eventos isolados, olhando para fatos e eventos sob a ótica organicista".

Conforme Silva e Figueiredo (2010, p. 738), a abordagem sistêmica está contribuindo para visualizar um panorama cada vez mais abrangente da gestão de design, entendendo a organização estudada como um sistema aberto, em que as interferências ou problemas detectados podem ser de ordem ambiental, social ou econômica, relativos a interferências e relações internas e externas à organização e ao sistema de gestão de design.

DESIGN SISTÊMICO E MODELOS DE GESTÃO

O design sistêmico torna possível a reconexão de uma perspectiva que transcende a lógica do produtor e do consumidor ou usuário, pois não se limita ao objeto em si, repensado-o como componente de sistemas mais vastos. Rizardi (2022), defende que o designer sistêmico é fundamental na participação das decisões de política da produção, até o momento exclusivas da alta administração, aplicando sua técnica e imaginação na procura de produtos (serviços) mais necessários e inovadores.

A visão sistêmica no design é atualmente uma das principais correntes para a concepção de produtos, serviços, processos e sistemas. E é partindo dessa visão sistêmica que o processo de modelos mentais se baseia, inicialmente criando conexões em relações entre termos de interesse para então explorar de forma concisa os pontos de interação, concordância e congruência.

CONEXÕES MENTAIS SOBRE ARTESANATO

Para VIVANT (2014), as indústrias culturais se inscrevem numa lógica dupla de produção criativa e reprodutibilidade industrial. O processo criativo está no coração da produção e a indústria cultural por sua vez, capta a criatividade para transformá-la em um produto cuja reprodutibilidade permita rentabilizar uma produção e explorar sucesso a um vasto público.

É nesse contexto que o Artesanato vê o espaço de interconexão com a economia criativa. Ao ceder a sua criatividade, conhecimento e técnica, o artesão desenvolve artefatos que possuem teor cultural e de identidade local, pode-se aliar ao processo, a interferência da indústria para agregar ao produto final, tornando-o melhor reprodutivo e fazendo com que o mesmo seja mais atrativo aos olhos do público.

10.5281/ZENODO.15723373

Ao analisar o contexto do artesanato de souvenirs, por exemplo, vê-se que o impulsionamento do turismo em cidades criativas está atrelada ao seu potencial de identidade e cultura. Ao visitar cidades como estas, o turista pretende materializar sua experiência (quando positiva) da melhor forma possível, buscando assim uma lembrança que tenha qualidade, durabilidade e ao mesmo tempo que mostre elementos figurativos e culturais da cidade visitada.

Partindo dessa premissa, realizou-se o desenvolvimento e execução de um mapa conceitual que represente as conexões do artesanato, com a economia criativa e o impacto dessas relações dentro do contexto de uma cidade criativa.

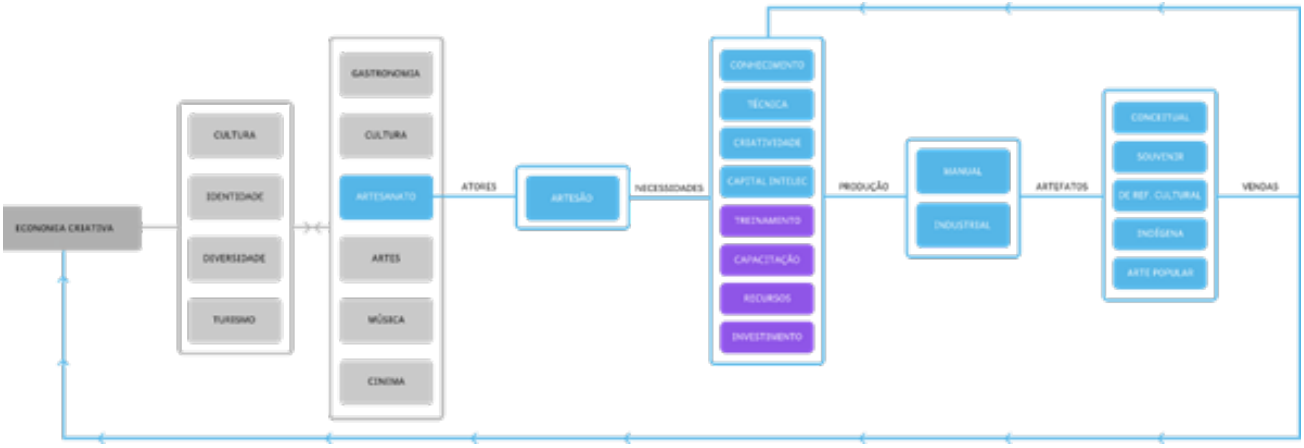


Figura 1 — Artesanato e economia criativa. Fonte: Os Autores, 2023

TECNOLOGIA E INTERVENÇÃO NO ARTESANATO

Para ARANTES (2005), a fusão entre arte e mídia consiste em investigações poéticas que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria cultural, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas estéticas. São ações efêmeras e desmaterializadas, obras em processo, construídas coletivamente, que conseguem, muitas vezes, a árdua tarefa de conciliar o circuito da arte ao ambiente das mídias e das tecnologias informacionais.

São criações que se manifestam no embate direto com o tempo ubíquo do ciberespaço, gerando estratégias que subvertem, recriam, ampliam e desconstroem o sentido muitas vezes previsto pelo contexto.

O fenômeno de reprodução e/ou recriação de elementos fazendo uso da mídia e do ambiente digital pode facilitar a venda do artesanato, uma vez que ao utilizar do meio da mídia como fonte de conhecimento e divulgação pode-se estar totalmente

10.5281/ZENODO.15723373

atrelado a produtos midiáticos, conectados de alguma forma ao provedor de conhecimento e também trazendo uma atenção de público já definida. Foge-se do meio de feiras de artesanato e centro históricos e direciona-se para o meio digital desde o início até na utilização do meio como divulgação (marketing digital).

Segundo a ABES (Associação Brasileira das Empresas de Software), em pesquisa realizada em 2021 pela Hostgator, em relação ao modelo de negócio, 97% das empresas respondentes tem presença no ambiente online, com 65% descrevendo sua atuação como totalmente digital e 32% declarando estar presente tanto fisicamente como de forma online. A pandemia foi a responsável por migrar todo ou parte do negócio para o digital para 28% dos respondentes.

A união do empreendedorismo e a economia criativa também buscam mais espaço com a transformação no âmbito digital. A Economia Criativa envolve os negócios que se apoiam na cultura e no capital intelectual, que sejam baseados na criatividade e que gerem valor econômico e que possuem visibilidade onde todos estão: a internet. Grande parte dos consumidores brasileiros já compram pelo celular, por isso é necessário investir em marketing digital para artesãos.

Através dele, os artefatos podem ser vendidos em quantidades muito maiores do que os métodos tradicionais de venda. Segundo MASCÊNE (2010), o objetivo de se categorizar o artesanato está na facilidade do planejamento, execução e no monitoramento de projetos e ações a partir de indicadores de desempenho. Destacamos algumas definições do artesanato de acordo com origem, uso e destino:

Tabela 2 – Classificação do artesanato quanto ao uso, produto e destino

CATEGORIA	USO, PRODUTO, DESTINO
Artesanato indígena	“Resultado do trabalho produzido no seio de comunidades e etnias indígenas, onde se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade. Os produtos, em sua maioria, são resultantes de trabalhos coletivos,incorporados ao cotidiano da vida tribal.”
Artesanato Contemporâneo conceitual	“Objetos resultantes de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais classificações. Nesta classificação existe uma afirmação sobre estilos de vida e valores.”

10.5281/ZENODO.15723373

Artesanato de Referência cultural	“Sua principal característica é o resgate ou releitura de elementos culturais tradicionais da região onde é produzido. Os produtos, em geral, são resultantes de uma intervenção planejada com o objetivo de diversificar os produtos, dinamizar a produção, agregar valor e otimizar custos, preservando os traços culturais com o objetivo de adaptá-lo às exigências do mercado e necessidades do comprador.Os produtos são concebidos a partir de estudos de tendências e de demandas de mercado, revelando-se como um dos mais competitivos do artesanato brasileiro e favorecendo a ampliação da atividade.” “Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória.”

Fonte: Elaborada pelos autores, adaptada de Base Conceitual do Artesanato (2012).

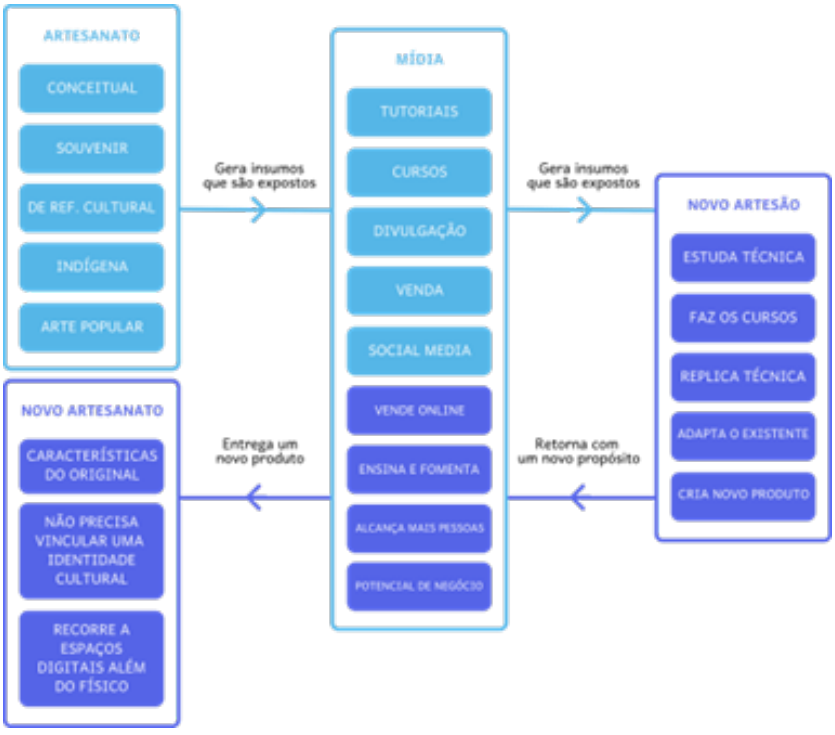


Figura 2 — Artesanato e novo artesanato. Fonte: Os Autores, 2023

10.5281/ZENODO.15723373

Quando sofre interação e interferência da mídia e da tecnologia, se faz necessário entender os impactos quanto a forma de aquisição do conhecimento, entendimento da técnica e reflexo no resultado final. Percebe-se que há uma fusão entre o artesanato indígena e o de referência cultural, no contexto de absorver o dinamismo na produção, estudando o mercado porém respeitando elementos culturais. Pensando nisso e com base na pesquisa de referencial bibliográfico, entende-se a interferência da mídia no artesanato como um novo modelo que provêm alguns insumos importantes para futuras reflexões ilustradas no seguinte modelo mental:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após levantar conceitos e informações acerca de algumas vertentes do artesanato e como este pilar se conecta com a economia criativa das cidades, percebe-se a importância e a relevância de se conectar todos os pilares representativos de cidades criativas a fim de entender melhor quais são os impactos e as necessidades de cada âmbito de uma economia criativa.

A dualidade do artesanato diante de cidades criativas, como as da região Amazônica, está em manter a cultura e a identidade das suas técnicas, processos e ferramentas mas ao mesmo tempo, aliar a visão da indústria para que seus produtos sejam atrativos e ainda assim, reflitam na identidade de uma região. Todo esse processo demanda olhares e ações específicas, seja na promoção de produtos e serviços que viabilizem a aquisição desses produto ou seja na proposição de qualificação e capacitação e/ou investimentos para que artesãos aprimorem seus produtos, entendam como gerir seus negócios e ao mesmo tempo não deixem de apresentar a cultura de um povo através de seus artefatos.

Compreende-se a partir desse estudo que a tecnologia possibilita evoluções e diferentes nuances na forma de aquisição de conhecimento, produção e vendas para artesãos que antes não visavam a mídia, as ferramentas industriais e o ambiente digital como algo alcançável. Agora a opção de aprendizado de técnicas é mais ampla e fácil, passando as mídias a funcionar não somente como hub de conhecimento, como também vitrine de produto online. Além disso, a tecnologia faz com que artesãos empreendam e desenvolvam novas capacidades, como por exemplo, o ensino através de vídeos tutoriais que anteriormente só eram possíveis em oficinas de artesanato presenciais.

A transformação digital traz fontes de rendas múltiplas e desafia o artesão a se adaptar, se atualizar e buscar diferencial dentro dessa nova perspectiva de mercado. Esse estudo se faz relevante uma vez que apresenta um olhar sobre o modelo dessa nova

10.5281/ZENODO.15723373

perspectiva de negócio que atinge o artesanato. As novas tecnologias possibilitam através de ferramentas, plataformas e aplicativos comercializar produtos e difundir conhecimento para todo o país. O mercado de artesanato se amplia com a transformação digital e possibilitam novas oportunidades de gerar renda para pessoas que usam o artesanato como fonte de subsistência.

REFERÊNCIAS

ABES - Associação Brasileira de Empresas de Software. Acesso em: Outubro, 2022. Disponível em: https://abes.com.br/quase-60-dos-negocios-brasileiros-passaram-a-investir-na-presenca-digital-durante-a-pandemia/

ARANTES, Priscila. Arte e Mídia no Brasil: Perspectivas da Estética Digital. Ed. Senac/ FAPESP, 2005.

DEPARTMENT OF COMMUNICATIONS, INFORMATION TECHNOLOGY AND THE ARTS (Austrália). “Creative Nation – Commonwealth Cultural Policy”. 2004. Disponível em: http://www.nla.gov.au/creative.nation/creative.html. Acesso em: Outubro, 2022

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.) Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p.166-205.

MASCÊNE, D. C.; TEDESCHI, M. (Orgs). Termo de Referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010.

MANZINI, E. “Design para a inovação social e sustentabilidade”. Cadernos do Grupo de Altos, 2010

Ministro do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Base Conceitual do Artesanato Brasileiro - Brasília, 2012.

Ministério do Turismo. Cidades criativas do Brasil. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-/publicacoes/copy_of_CidadesCriativas.pdf. Acesso em: Outubro, 2022

NOVAK, J. D. & GOWIN, D. B. Learning how to learn. New York: Cambridge University Press, 1984

PESSOA, Marcus. O que é uma cidade criativa. Marcus Pessoa, 2013. Disponível em: https://marcuspessoa.com.br/o-que-e-uma-cidade-criativa/. Acesso em: Novembro, 2022

10.5281/ZENODO.15723373

PROSSI, Rita. Rita Prossi: depoimento [mar. 2023]. Amazonas: Manaus, 2023. Entrevista concedida a AmazonasTur - Empresa Estadual de Turismo do Amazonas.

RIZARDI, Bruno. Design sistêmico: abraçando a complexidade no setor público / Bruno Rizardi, Daniela Metello. -- Brasília: Enap, Laboratório de Inovação em Governo, 2022. 92 p. : il. -- (Coleção Inovação na Prática)

VIVANT, Elsa. O que é uma cidade criativa?. Tradução: Camila Fialho. Título original: Qu'est-ce que la ville créative? Ed. Senac São Paulo, 2012.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). The Creative Cities Network. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.phpLURL_ID=36746&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: Outubro, 2022

WITTMANN, Tatiana. Cidades criativas: Ativos intangíveis como recurso central de criação de valor. Via Revista, Florianópolis, 6.ed., ano 4, p. 5-10, abril de 2019

ERIK SILVA DOS SANTOS

Possui graduação em Design pela Universidade Federal do Amazonas (2010) e cursa mestrado em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência em Experiência do usuário e trabalha como líder de UX na equipe do Mercado Livre.

LUIZ FERNANDO GONÇALVES DE FIGUEIREDO

Possui graduação em Engenharia Sanitária pela Universidade Federal de Mato Grosso (1998), mestrado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995) e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000). Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal de Santa Catarina e coordena o NASDESIGN - Núcleo de Abordagem Sistêmica do Design.

10.5281/ZENODO.15723373

MOEMA NÃO MORREU DE AMOR: UMA CRIAÇÃO DO (IN)VISÍVEL

MOEMADIDN'TDIEOFABROKENHEART:CREATIONOFTHE(IN)VISIBLE

Fábio Gonçalves Torres
UniversidadeFederal de Goiás (UFG), Brasil
fabiodomtorres7@gmail.com

Gabriela Gomes Miranda
UniversidadeFederal de Goiás (UFG), Brasil
gabrielamiranda.foto@gmail.com

Resumo
A pesquisa explora reflexões sobre cultura visual, processo criativo e a ideia de (in) visível. Analisa duas pinturas da história da cultura visual brasileira: a primeira é Moema (1866), de Victor Meirelles, e a segunda é Iracema (1884), de José Maria de Medeiros. Essas obras são importantes na pesquisa do processo criativo da pintura Moema não morreu de amor (2024), de fabio torres. O objetivo geral deste trabalho é discutir Cultura Visual e suas tensões a partir das obras analisadas e do processo criativo de Torres (2024), orientado por uma percepção de criação artística que busca reflexão sobre tais imagens, seus contextos e uma compreensão da história que possibilite questionar discursos, utilizando como um de seus referenciais teóricos Benjamin (1985). Os objetivos específicos incluem investigar o poder da cultura visual, analisando como ela atua como um mecanismo de poder, questionar essa cultura visual, assim como ampliar a potencialidade crítica e transformadora da cultura visual, desafiando visões unilaterais e promovendo uma visão pluralista da história e da identidade cultural, "[...] escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1985, p. 226). Além disso, a pesquisa utiliza o uso de imagens como potencialidade artística que tensiona (Mossi e Oliveira, 2018), e, ao ser utilizada com textos, possibilita a criação de novos saberes. Logo, é explorada como ferramenta criativa que desafia a neutralidade ideológica, promovendo o diálogo e a pluralidade de discurso por meio da análise crítica das imagens. A pesquisa baseia-se em métodos científicos das chamadas ciências sociais, que têm objeto com consciência histórica, com caráter de provisoriedade, dinamismo e especificidades como a identidade entre sujeito e objeto (Minayo, 2002), com uma abordagem qualitativa focada na compreensão das relações sociais e na pesquisa bibliográfica relacionada às três imagens. Quais potencialidades haveria em um processo criativo de pintura a partir de tais reflexões?

Palavras-chave: Cultura visual,processo criativo,(in)visível,artes visuais.

Abstract
The research explores reflections on visual culture, the creative process, and the idea of (in)visibility. It analyzes two paintings from the history of Brazilian visual culture: the first is Moema (1866) by Victor Meirelles, and the second is Iracema (1884) by José Maria de Medeiros. These works are important in the research on the creative process behind the painting Moema não morreu de amor (2024) by fabio torres. The general objective of this study is to discuss visual culture and its tensions based on the analyzed works and Torres' creative process (2024), guided by a perception of artistic creation that seeks reflection on such images, their contexts, and an understanding of history that enables inquiries into discourse, using Benjamin (1985) as one of its theoretical references. The specific objectives include investigating the power of visual culture, analyzing how it acts as a mechanism of power, questioning this visual culture, as well as expanding its critical and transformative potential. The study challenges unilateral views and promotes a pluralistic perspective on history and cultural identity, "[...] brushing history against the grain" (Benjamin, 1985, p. 226). The research considers images as an artistic potential that creates tension (Mossi & Oliveira, 2018), and when used alongside texts, enables the creation of new knowledge. Therefore, images are explored as a creative tool that challenges ideological neutrality, promoting dialogue and plurality of discourse through the critical analysis of visual elements. This study is based on scientific methods within the social sciences, which engage with historical awareness, provisionality, dynamism, and specificities such as the identity between subject and object (Minayo, 2002). It follows a qualitative approach focused on understanding social relations and bibliographic research related to the three images. What potential would a creative painting process have when grounded in such reflections?

Keywords: Visual culture,creative process,(in) visible,visual arts.

MITO FUNDADOR DO BRASIL: A GUERRA NUNCA ACABOU

A compreensão de uma suposta identidade brasileira encontra uma discussão a respeito de uma característica forte desta nação: a miscigenação. Freyre (2003) trazem seu“ Casa-Grande & Senzala",lançado em1933,um discurso que tenta conciliar as divergências entre portugueses (europeus), indígenas e africanos escravizados em mito de democracia racial através de uma relação de contribuição e colaboraçãomútua. É importante que possamos refletir criticamente sobre tal narrativa, carregada de mitos de uma propaganda ideológica que não considera o processo complexo permeado por contradições e desconsidera muito do caráter violento e excludente de segregação e opressão dessas raças que se perpetua até hoje de forma estrutural na sociedade brasileira. O perigo maior é cairmos em um pensamento dequedominados seriam cúmplices de seu processo de dominação.

O português em Freyre (2003) aparece como herói que possui certa “vocação” para essa colonização, e a partir da obra do autor percebemos a interação dos povos que resulta na miscigenação. Neste sentido, há um perigo em se compreender a obra de Freyre(2003) com dominados que compactuam do processo de dominação,uma vez que se relacionam sexualmente e fazem parte da estrutura que vai se criando de domínio da Casa Grande sobre todos os outros sistemas. Neste cenário é importante que possamos problematizar a naturalização do processo de hierarquização fundante da sociedade brasileira, em que o poder não é apenas central, mas possui características peculiares e passa de pai para filho em uma dinâmica de herança.

O fato dos portugueses não encontrarem ouro no início da colonização foiessencialna caracterização dessas terras como latifúndio e monocultura, e a colonização não se restringiu às terras, mas dos saberes e do poder. As narrativas que descrevem os povos originários à época frequentemente os colocam como passivos, avessos ao trabalho (escravizado) ou “selvagens” - especialmente ao “invadirem as terras de fazendeiros” (aqui as aspas são colocadas como realmente uma expressão digna de muito questionamento). A figura da mulher indígena na obra de Freyre (2003) é associada à sexualidade, exploração e possibilidade de povoar as vastas terras com descendentes dos portugueses.

Percebe-se então a relevância da compreensão dos sujeitos dos diversos grupos étnicos e culturais constituintes do que posteriormente se chamará Brasil. Neste sentido, ao se refletir sobre o Brasil atual e trazer elementosdepinturasdoséculoXIX (Moema e Iracema),éimportantetambémqueoartistapesquisadorpossadebruçar-se sobre essa história analisando-a e interpretando-a também com outros textos eautores, como Schwarcz e Starling (2018), Benjamin (1985), Martins (2012), entre outros.

Aílton Krenak em entrevista à série documental “Guerras do Brasil”,de Luiz Bolognesi (2019) discursa sobre a invenção desse mito fundador do Brasil, ressaltando que as guerras nunca cessaram, assim como a invasão do que hoje chamamos de nação, e que continua a acontecer inclusive neste momento. O pesquisador que analisa tais aspectos e se propõe a refletir sobre imagens como as de Medeiros (1884) e Meirelles (1866) deve partir de uma perspectiva que considere relevância cultural da cultura, os sentidos e significados que os grupos atribuem à sua própria prática. Logo, pesquisar imagens ou refletir sobre o passado não poderia ser a partir de um ponto de vista externo ou fragmentado.

fabio torres (2024) busca compreender o processo de criação e a atividade de pesquisa como parte importante do trabalho artístico, trazendo aspectos relevantes no

10.5281/ZENODO.15723427

seu conteúdo imagético: a influência das outras duas pinturas do século XIX surgem aqui com traços relacionados à arte popular brasileira, as cores e características que associam a um Brasil nas culturas populares, um excesso de tintas e textura que traz uma rugosidade em camadas que pode ser interpretada de diversas formas, como inclusive a sobreposição de camadas históricas uma sobre a outra. torres (2024)buscar refletir sobre o processode criação,as relações entre a subjetividade do artista, a pesquisa historiográfica e o fazer artístico.

Podemos perceber essas questões na pintura Moema não morreu de amor (2024), onde os dois quadros, um ao lado do outro, formam uma imagem única. Nela, há duas mulheres indígenas: uma à esquerda, de pé—dialogando com a obra Iracema (1884), de José Maria de Medeiros—e outra à direita, deitada, que dialoga com a obra Moema (1866), de Victor Meirelles. Entre elas há a imagem de um homem de farda escura—expressão de repressão e poder do Estado—com uma arma em punho direcionada ao lado direito do quadro. O cano da arma atravessa a distância física entre os quadros. A figura feminina que está de pé pode ser interpretada como testemunha que atravessa os tempos, uma representação ficcional de um povo que sempre esteve nessas terras. Já a personagem deitada ao chão pode ser vista como a representação dos povos que sofreram e continuam a sofrer o processo violento que constitui a nação brasileira. À direita, há uma imagem de uma santa, representação da religião que faz parte da construção histórica brasileira e que contribuiu para os processos de violência e dominação desde o início da colonização.

A santa apresentada se aproxima da imagem de uma santa brasileira—uma vertente de Nossa Senhora Aparecida—e carrega contradição, pois, ao mesmo tempo que fez parte dos processos de dominação, também testemunha e sofre a violência dirigida a si. Podemos observar isso em exemplos de representantes religiosos que atualmente se posicionam a favor dos mais necessitados e são perseguidos pelo poder do Estado, como o caso do Padre Júlio Lancellotti, em São Paulo. A santa na pintura de torres (2024) tem seu manto com cores diferentes da representação original de Nossa Senhora Aparecida, e é visível uma certa rugosidade de carne no meio desse manto. A partir do momento em que esse nível de violência avança, o corpo sacralizado desse personagem vai se tornando humano, em um ciclo que envolve todos os sujeitos dessa nação.

O espaço representado na pintura de torres (2024) é um espaço devastado, pode ser uma paisagem ou uma espécie de salão que tem cores como cinza e um chão avermelhado de terra e/ou sangue. O círculo colocado sobre a cabeça da santa - que substitui a coroa - traz referência à atualidade, uma espécie de sol. Como a obra éde 2024, traz referências à atualidade, e a violência se perpetua também ao ambiental,

10.5281/ZENODO.15723427

tons alaranjados, próximos a um cinza que se mistura a uma paisagem que é de fumaça, misturando-se às diversas camadas de tinta e de representação das diversas violências constituintes dessanação.Ascorescontrapõemosdoisquadrosdelracema e Moema, com uma paisagem de Brasil de natureza exuberante: aqui esta foi destruída.

O (IN)VISÍVEL: O OLHO SOMENTE SE VÊ AO OLHAR NO ESPELHO

Para refletir sobre o processo de criação de uma narrativa visual, é essencial abordar questões relacionadas à cultura visual, que desempenham um papel significativo na construção de nossa compreensão histórica e na definição de uma identidade cultural. Essa identidade é permeada pela criação do (in)visível, um conceito que se refere à ideia de que, em uma narrativa visual, há elementos explicitamente mostrados (visíveis) e outros que são ocultados ou não imediatamente aparentes (invisíveis). Esse sentido duplo é importante porque nos lembra que o que vemos é apenas uma parte da história. Sempre há camadas adicionais de significado que podem ser descobertas ao considerar o que não é imediatamente visível. Isso enriquece a compreensão e a interpretação da narrativa visual, permitindo uma análise com potencial dialético, mais profunda e crítica.

Sobre essas (in)visibilidades, a “abordagem arquegenealógica e rizomática” proposta por Sant’Anna (2021) diz respeito a um tipo de olhar para a imagem que pensa como através da imagem e suas visualidades, um tipo de olhar que visa criticidade e reflexão, atentando-se aos detalhes, assim como às relações das imagens e seus contextos, questionando e desconfiando de discursos e dados atribuídos às imagens. A abordagem de Sant’Anna (2021) propõe uma articulação das imagens através de uma análise que se ancora nos Estudos de Cultura Visual, perpassados por discussões de Michel Foucault e Gilles Deleuze (apud Sant’Anna, 2021), para possibilitar pensarmos hipóteses que tornem visíveis sentidos e possibilidades dessas visualidades que não necessariamente estavam perceptíveis a olho nu.

O processo criativo de fábio torres (2024) buscarefletirsobreessaduplicidadevisível/invisível, em uma perspectiva de dualidade: criação do (in)visível. A abordagem proposta por Sant´Anna (2021) é relevante para analisar imagens como dispositivos que constroem imaginários e “verdades” em um contexto de cultura visual como um campo de estudo que analisa imagens em suas múltiplas dimensões, indo além de meros reflexos da realidade, considera os discursos nem sempre aparentes e o poder enredado na elaboração e apresentação de tais visualidades. Neste sentido,considera-se as condições de produção de uma imagem e seus sentidos como algo histórico, e não naturalizado ou colocado como um dado a priori. A proposta arqueogenealógica discutida por Sant’Anna (2021) sugere enxergarmos articulações entre esses diversos po-

10.5281/ZENODO.15723427

deres e fatores, as relações entre práticas discursivas e não discursivas, que moldam a produção de conhecimento - e consequentemente do poder. Seguindo essa ideia, deve-se analisar as imagens do século XIX que influenciam e dialogam na construção final da obra de torres (2024).

O contexto deste século é discutido por Schwarcz e Starling(2018) e mostra um Brasil após a ascensão ao trono de D. Pedro II em 1840, seguido por diversas revoltas populares herdadas do período regencial, que enfraquece a monarquia. No intuito de fortalecer tal poder, o regime no poder adota de estratégias de construção de uma imagem de monarca sábio e protetor das ciências e artes, cercando-se de intelectuais visando a construção de uma ideia de nacionalidade através das artes: literatura,teatro, pintura; mas também através das ciências: botânica, geografia e história, por exemplo. Este esforço foi parte de um projeto contínuo de homogeneização linguística e cultural que exigia a ocultação da escravização do snegros e a idealização dos indígenas. Estes, sistematicamente dizimados nas florestas, eram retratados de forma heroica nos romances, pinturas e no imaginário cívico. Como afirmam Schwarcz e Starling (2018):

> “ [...] a representação do país como indígena (e masculino) combinavaas concepções de um Brasil americano, mas também monárquico e português. Ouseja,umamisturadavelhametrópolecomaidentificação com a América, que nos fazia independentes.” (p. 284).

Na pintura “Moema” (1866), Victor Meirelles aborda o romantismo brasileiro, que valorizava temas nacionalistas e indianistas. A obra retrata Moema, uma personagem do poema épico “Caramuru” de Frei Santa Rita Durão, publicado em 1781, que se afoga após ser rejeitada por seu amado. Essa pintura de Meirelle sexemplifica como a arte daquele período procurava idealizar e enaltecer figuras indígenas, enquanto escondia as realidades violentas da colonização.

Não muito diferente desse ideal, a pintura“Iracema”(1884) deJ osé Maria de Medeiros é uma representação visual do romance homônimo de José de Alencar, publicado em 1865. A obra faz parte do movimento romântico brasileiro, que valorizava temas nacionalistas e indianistas. Medeiros escolheu um trecho do romance para criar sua pintura, que foi apresentada na Exposição Geral de 1884. Iracema é retratada como uma figura idealizada, com características físicas queseguem os princípios românticos da época. A obra destaca a beleza e a sensualidade da personagem, comumcenário natural exuberante ao fundo. A paisagem tropical, com sua vegetação luxuriante e águas cristalinas, é pintada com grande atenção aos detalhes, criando um efeito de realidade que envolve o espectador. Iracema é apresentada como uma heroína trágica, cuja história de amorcom o colonizador Martim Soares Moreno simboliza não apenas

10.5281/ZENODO.15723427

a união entre o indígena e o europeu, mas também a submissão e a objetificação do corpo indígena. Ambas as obras empregam a figura indígena na construção de uma identidadenacional brasileira, exaltando-as como heroínas trágicas. As pinturas seguem os princípios românticos de idealização e sensualidade, enquanto ocultam asviolênciase as realidades brutais da colonização. Tanto Iracema quanto Moema são retratadasem cenáriosnaturaisexuberantes,reforçandoavisãoidealizadaeharmoniosadarelação entre colonizadores e os povos indígenas.

A análise arqueogenealógica revela as práticas discursivas e as relações de poder subjacentes a essas representações. Segundo Sant'Anna (2021) passa por várias etapas que revelam as relações entre práticas discursivas e não discursivas, as quais moldam a produção de conhecimento e poder. Ao analisarmos as obras de Victor Meirelles e José Maria de Medeiros sob tal abordagem, é possível revelarmos as práticas discursivas e relações de poder subjacentes a essas representações. Aanálise rizomática à qual Sant'Anna (2021) cita - inspirada nos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari -busca entender as múltiplas conexões e interações entre elementos, sem seguir uma estrutura linear ou hierárquicae destaca as múltiplas conexões e interações dinâmicas entre os elementos das obras.

O processo criativo de fabio torres (2024) na pintura desloca e cruza personagens da tradição visual brasileira do final do século XIX com referências contemporâneas. Ao fazer isso, ele oferece uma contraposição crítica à ideia do mito fundador brasileiro. fabio (2024) desafia as narrativas românticas e idealizadas das obras clássicas, como "Iracema" e "Moema", ao incorporar elementos contemporâneos e pessoais em sua obra "Moema não morreu de amor" (2024). Essa abordagem não apenas questiona a neutralidade do processo artístico, como também promove um diálogo e uma intervenção na cultura visual, revelando novas possibilidades imagéticas e narrativas que refletem a complexidade e a pluralidade da história e da memória coletiva.A obra de torres (2024) pretende revisitar a memória hegemônica, cruzando narrativas históricas e buscando contribuir com outras narrativas que não foram ditas. A narrativa visual é utilizada como um recurso para criar histórias, sejam elas ficcionais ou não, com o objetivo de revelar outras possibilidades de compreensão da memória brasileira.

A Cultura Visual discutida por Sant'Anna (2021) abrange arte, fatos e imagens não só do tempo presente, mas também do passado, e mantém relação com nossas subjetividades, nossas formas de ver e sermos vistos também: relação entre sujeito e objeto. A coexistência entre passado e presente no mesmo espaço nos remete a Benjamin (1985) em seu Sobre o conceito de história. O autor discute como a nossa relação com esse passado influencia nossa compreensão, assim como nos coloca no arris-

10.5281/ZENODO.15723427

cado perigo de nos entregarmos às classes dominantes como seu instrumento: “[...] também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1985, p. 224 e 225). Articular a história, assim como articular o pensamento sobre as visualidades e Cultura Visual, diz respeito a uma compreensão de que ambos não são um fato dado, algo colocado por si. O movimento de compreensão da história proposto por Benjamin (1985) nos convida a entender que ela não é fixa, e quando não se questiona tal história, acaba-se havendo empatia pelo “vencedor”, e tal empatia beneficia justamente os dominadores. A ação proposta, então, seria materialista e histórica, um “escovar a história a contrapelo” (1985, p. 225).

Benjamin (1985) destaca a importância de se compreender a cultura como algo que não é isento de barbárie, assim como seus processos de transmissão. Se estamos discutindo uma ideia de nação construída—mito—é fundamental que sejam considerados os contextos de quem elabora tais discursos, contrapondo-os a estudos e pesquisas de autores que trazem outras vozes, outras narrativas e formas de compreensão desse Brasil, que vai além do mito do herói europeu e de uma conciliação entre brancos, negros e indígenas. Houve—e continua a haver, segundo o que nos informa Krenak no documentário de Bolognesi (2019)—um confronto entre forças assimétricas que resultou e ainda resulta em extermínio contínuo. Benjamin (1985) discute como todos os bens culturais devem sua existência não somente àqueles que os criaram—considerados grandes gênios—mas também, e inclusive, àqueles que trabalharam de forma escravizada ou explorada e seguem anônimos no discurso da formação da identidade de tal cultura: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin, 1985, p. 225).

É importante pensar sobre a ideia de progresso, pois além de estar na bandeira dessa nação (Ordem e Progresso), esta foi e, em certa medida, continua a ser associada à ação dos europeus, dos brancos e dos detentores de poder sobre os grupos marginalizados, as raças exploradas desde a colonização, e à natureza e bioma deste Brasil, que, apesar de exaltados em hinos e representações discursivas, são destruídos e transformados de acordo com o interesse do mercado—pasto, cidade, lucro. Benjamin (1985) discute como o progresso é considerado uma norma histórica, e nisso podemos pensar sobre a educação formal que nos é oferecida, sobre como os heróis nos são apresentados nessa história, e sobre como esse progresso muitas vezes é visto sem considerar suas contradições, suas violências e sua barbárie. O anjo da história de Benjamin (1985) é testemunha de todo esse processo, empurrado com violência pelo vento desse progresso e forçado a ver toda essa destruição. Nesse sentido, a obra de Torres (2024) dialoga com Benjamin (1985), pois traz um personagem que testemunha a barbárie através dos tempos, empurrado pelo

10.5281/ZENODO.15723427

progresso—a indígena à esquerda do quadro (inspirada em Iracema de José Maria de Medeiros). É nesta personagem que podemos associar os olhos abertos do anjo de Benjamin, ambos testemunhas do processo de violência que se perpetua através dos séculos sob a sombra de um progresso que se apresenta com uma única face: portador dos bens necessários para a civilização.

A personagem à esquerda na obra de Torres (2024) é apresentada de forma ficcional, como uma tentativa de representar a diversidade étnica dos povos originários. Enquanto na pintura Iracema a personagem é retratada de maneira passiva, aqui ela é representada com a cabeça erguida. O artista baseia-se em uma fotografia da doutora em Antropologia Raquel Chaves Tupinambá para compor a pintura, o que explica a presença de elementos do povo tupinambá. Cabe nos questionarmos: é possível uma única imagem dar conta totalmente de uma narrativa?

Na pintura de Torres (2024), há um desejo de se abordar tanto o visível quanto o invisível, destacando a impossibilidade de abarcar a narrativa visual em sua totalidade. Assim, a proposta visual do artista é apresentar pequenas narrativas de sua cosmologia, admitindo sua incapacidade de representar sozinho uma história completa. O que é representado por ele é uma reflexão visual sobre memória, testemunho, a diversidade narrativa para contar história, a criação ficcional como ferramenta para entender o mundo ou, no caso de Torres (2024), para contar uma pequena história diante de tantas outras.

Para percebermos outras faces desse progresso, sua pluridimensionalidade e a complexidade das relações dialéticas da realidade, a compreensão da Cultura Visual como uma “arena aberta de combates” (Martins, 2012) é imprescindível. Nesta perspectiva, os diversos discursos e práticas se confrontam e negociam, revelando dinâmicas de poder e conhecimento. Dessa forma, podemos entender a Cultura Visual como um campo de estudos dedicado à análise das imagens em suas diversas dimensões: histórica, social, cultural, política, econômica, estética e simbólica. As imagens não são simples reflexos da realidade, mas construções que carregam valores, ideologias e poderes, influenciando e sendo influenciadas por essa realidade. Assim, as imagens não são apenas objetos de contemplação e nem dotadas de neutralidade, mas agentes que influenciam e são influenciados pelos sujeitos e pelos contextos em que circulam, onde diferentes interpretações e significados estão em constante disputa. As imagens se tornam agentes ativos na construção de sentidos, carregam valores, ideologias e poderes que podem reforçar ou desafiar normas sociais e culturais vigentes, participando de um processo dinâmico onde múltiplas vozes e perspectivas se confrontam e negociam significados.

10.5281/ZENODO.15723427

POSSIBILITAR NOVOS OLHARES: O PESQUISADOR ARTISTA

O entroncamento entre pesquisa e arte é fundamental para a criação de novas narrativas no processo de criação artística, pois permite que o pesquisador/artista, como Fabio Torres (2024), explore a interseção entre cultura visual, arte e vida cotidiana, reinterpretando narrativas históricas e culturais estabelecidas. Ao incorporar elementos contemporâneos e pessoais em suas obras, ele questiona a neutralidade do processo artístico e promove um diálogo crítico com a cultura visual. Essa abordagem não só enriquece o campo da pesquisa, mas também amplia os horizontes da arte, revelando novas possibilidades imagéticas e narrativas que refletem a complexidade e a pluralidade da história e da memória coletiva. A união entre arte e pesquisa facilita a comunicação de conceitos complexos, promove a inovação e a criatividade, e incentiva uma reflexão crítica sobre a sociedade, contribuindo para uma compreensão mais profunda e acessível dos fenômenos estudados. A postura de artista pesquisador, neste caso, se faz essencial para a realização de tal possibilidade. Em um caminho em que a produção artística dialogue com outras imagens das Artes Plásticas, como no caso de Torres (2024) e as obras Moema (1866), de Victor Meirelles, e Iracema (1884), de José Maria de Medeiros, mas que o diálogo seja perpassado também por aspectos históricos, culturais e um olhar reflexivo que considere também o contexto do artista que cria agora. Assim, pensar sobre cultura visual e suas influências na nossa formação e subjetividades é parte do processo de criação, como discutido por Martins(2012):

> Talvez uma importante contribuição da cultura visual esteja na explicitação desse cenário, no reconhecimento dos conflitos em curso, sobretudo entre discursos e práticas, entre textos e contextos, entre as noções legitimadas de arte e as experiências de natureza estética com visualidades mais amplas e complexas, por parte de estudantes e professores, no ambiente escolar, na construção do ato de ver, tanto na apropriação do que se veja, quanto na produção de imagens e artefatos. (Martins, 2012, p. 12)

O processo de produção artística realizado por torres (2024) na obra Moema não morreu de amor tem potencial para questionar o status quo da produção da própria arte visual, em que o artista coloca questões e altera a poética visual já referenciada nas duas obras do século XIX, em um contexto de novas configurações e possibilidades. Martins (2012) destaca a complexidade dos terrenos nos quais se podem traçar caminhos possíveis, a relação entre crenças e dúvidas, em que não há como se defender de forma ingênua posicionamentos ou circunstâncias. Há a necessidade de considerar também sua inserção no contexto social e histórico, nas dinâmicas de mercado, produção, circulação e consumo, e como essas visualidades constituem referências de identidade para os sujeitos dessa sociedade.

10.5281/ZENODO.15723427

ANEXOS



Figura 1: Moema (1866) de Victor Meirelles.Disponível em:https://masp.org.br/acervo/obra/moema



Figura 2: Iracema (1884) de José Maria de Medeiros.Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3043/iracema

10.5281/ZENODO.15723427



Figura 3: Moema não morreu de amor (2024) de fábio torres. Acervo pessoal do artista.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN,Walter.**TesessobreoConceitodeHistória**.*In*.MagiaeTécnica,Artee Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BOLOGNESI, Luis. **Guerras do Brasil.doc.** 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y1rx3_PEDqU&t=51sAcessoem14set.2024.

FREYRE,Gilberto.**Casa-Grande&Senzala-formaçãodafamíliabrasileirasobo regime da economia patriarcal**. 48ª edição: Recife - Pernambuco, Global editora, 2003.

MARTINS, Alice Fátima. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual-anotaçõesparaumaaulademetodologiadepesquisa.In:RaimundoMartins; Irene Tourinho. (Org.). **Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. (org.). Ciência, Técnica e Arte: O desafio da PesquisaSocial.In:**PesquisaSocial:teoria,métodoecriatividade**.Petrópolis:Ed. Vozes, 21ª Edição, 2002, p. 07-29.

MOSSI, Cristian Poletti; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Variações em torno das pesquisa-

10.5281/ZENODO.15723427

semeducaçãoeartecomimagens.In.**Leitura:Teoria&Prática**.Campinas, São Paulo, v.36, n.72, p.115-131, 2018.

SANT'ANNA, Thiago F. Uma abordagem arqueogenealógica e rizomática das imagens na "arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual". Vale Tudo?. In: SANT'ANNA,T.F.(org.).**Imagem,CulturaVisualePoder:incursõesfoucaultianase deleuzeanas.** Vol. 02. Goiânia: Ed. da UFG, 2021.

SCHWARCZ,LíliaM.;STARLING,HeloisaM.**Brasil:umabiografia**.SãoPaulo: Companhia das Letras, 2018.

FÁBIO GONÇALVES TORRES

fabio torres (São Paulo - SP, 1980) é um artista visual que reside no estado de Goiás. Possui graduação em Filosofia (UMESP) e especialização em Ensino de Artes Visuais (FAV/UFG). Sua produção artística utiliza meios como vídeo, fotografia, pintura e outras formas, investigando a cultura visual e a memória coletiva como espaço de disputa. Propõe reflexões estéticas, históricas e simbólicas sobre o imaginário social como campo de disputa.

GABRIELA GOMES MIRANDA

Gabriela Miranda (Goiânia - GO, 1991) é fotógrafa e educadora, pedagoga de formação (FE/UFG) e possui especialização em Ensino de Artes Visuais (FAV/UFG), mestranda em Educação na linha de Cultura e Educação (FE/UFG). Possui produções na áreadeeducação, prática docente, formação humana e cultura, e identidade.

10.5281/ZENODO.15723427

SÓ(CORRO), QUEM PODE AJUDAR? ARTICULAÇÕES VERBO-VISUAIS EM YASHIRA

SÓ(CORRO), QUEM PODE AJUDAR? VERB-VISUAL ARTICULATIONS IN YASHIRA

Henrique Moreira Oliveira
Universidade Federal de Goiás, Brasil
henriquemoreira@ufg.br

Ana Lúcia Beck
Universidade Federal de Goiás, Brasil
anabeck@ufg.br

Resumo
Este artigo analisa a relação entre a linguagem verbal e a linguagem visual na obra Só(corro), quem pode ajudar? (2008), da artista goiana Yashira. A imagem, utilizada em peças publicitárias, curadoria e processos de comunicação museológica na exposição A Presença das Mulheres no Acervo do MAG (Museu de Arte de Goiânia, 2021), teve sua linguagem verbal suprimida e revelada apenas no contexto da expografia. Metodologicamente, este estudo dialoga com autores que abordam a Cultura Visual, a Museologia, além de discursos feministas e decoloniais no contexto museal e na História da Arte. A palavra, inserida na imagem plástico-visual, requer que a consideremos como elemento propositivo, recusando-se a naturalização da recusa de sua leitura em proveito de sua plasticidade. O resultado deste estudo é uma proposta de interpretação verbo-visual simultânea, auxiliada por relatos pessoais da artista. Nesse contexto, as visualidades podem ser acessadas e comparadas livremente, sem as restrições de tempo, espaço ou política, gerando novas conexões e compreensões culturais, enfatizando o direito ao olhar e ao posicionamento crítico do espectador.

Palavras-chave: Relações Verbo-visuais. Cultura Visual. Leitura de imagem. Direito a olhar.

Abstract
This article analyzes the relationship between verbal and visual languages in the piece *Só(corro), quem pode ajudar?* (2008), by Yashira. The image, used in advertising materials, curatorial work, and museum communication processes of the exhibition *The*

Presence of Women in the MAG' Collection, (Art Museum of Goiânia, 2021), had its verbal element suppressed, being revealed only within the context of the exhibition design. Methodologically, this study engages with authors who discuss Visual Culture, Museology, as well as feminist and decolonial discourses in art museums and in Art History. The word, embedded in the image, requires to be considered as a propositional element, rejecting therefore the naturalization of readings centered in its plasticity that avoid the reading of verbal elements. The result of this study is a proposal for simultaneous verb-visual interpretation, aided by personal reports of the artist. In this context, the visualisations can be accessed and compared freely, without time, space or political constraints, generating new connections and cultural understandings, emphasizing the right to look and the critical positioning of the viewer.

Keywords: Verbal and Visual Relations. Visual Culture. Image reading. Right to look.

INTRODUÇÃO

Em outubro de 2021, o Museu de Arte de Goiânia (MAG) apresentou a exposição A presença das mulheres no acervo do MAG com temática inédita na instituição e curadoria assinada por Antonio da Mata, Enauro de Castro e Yara Pina. No contexto de divulgação da exposição, cartazes, postagens digitais e catálogo institucional foram ilustrados pela imagem de uma senhora de costas, com os braços abertos rente a uma parede envelhecida (Figura 1).



Figura 1 – Arte Divulgação da exposição *A presença das mulheres no acervo do MAG*.
Fonte: Reprodução Instagram Museu de Arte de Goiânia, 2021.

10.5281/ZENODO.15723479

Todavia, ao se visitar a exposição e dialogar com o acervo, o espectador percebe que essa mulher sai de um recorte para situar-se em outro. Na exposição, percebe-se que a imagem do cartaz se trata do registro de uma performance. Aqui, a imagem apresenta-se emoldurada com o registro original completo: percebe-se não somente o lado direito do corpo da mulher, mas todo o seu torso e ambos os braços, assim, como pequenas folhas de papel com dizeres escritos fixadas na parede acima de sua pessoa. Na ficha técnica da obra, identifica-se a artista goiana Yashira (Raimunda Luci de Sousa)[1], em fotografia de autoria desconhecida, datada de 2008. Na imagem em que aparece com os braços completamente abertos, a artista sugere a intenção de entregar-se aos limites físicos da velha construção ou a proteger o que esta abriga.

Na inteireza da composição original, de leitura limitada pela janela da peça publicitária, saltam aos olhos feito aparição três cartazes escritos à mão. Nestes, é possível ler o conteúdo verbal utilizado também como título da imagem. Trata-se das expressões “quem pode ajudar?”, repetida à esquerda e à direita, e “(só)corro”; utilizamos aqui os parênteses para evidenciar o uso de diferentes cores – preto e vermelho – na grafia de “sócorro” [sic]. (Figura 2).



Figura 2 – *Só(corro), quem pode ajudar?* Yashira, 2008, Fotografia Digital.
Fonte: Acervo Museu de Arte de Goiânia.

1 Yashira, nascida em Caldas Novas/GO em 1935, formou-se em Artes Visuais pelo antigo Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (UFG), atual Faculdade de Artes Visuais, em 1974. É reconhecida por suas assemblagens, criadas desde a década de 1970 até hoje, utilizando materiais orgânicos e recicláveis, além de suas performances voltadas à defesa do meio ambiente e da espiritualidade.

10.5281/ZENODO.15723479

Ao atentarmos para essa dimensão do verbal, considerado também o jogo de leitura e significados que institui, percebe-se que Yashira insere a palavra na imagem sem lhe dotar de maior expressividade plástica – as palavras estão mais escritas do que desenhadas – mas, ainda assim sua leitura reivindica maior problematização da relação instituída entre as dimensões verbal e visual, relação nada inocentes no contexto da reflexão sobre este trabalho da artista.

Ao realizamos a leitura de uma obra de arte, independentemente da existência ou não de relações intersemióticas, o espectador pode apresentar três posturas ao desvelar o invisível da imagem, conforme considera Briony Fer (1998, p.15-21) ao reconhecer as relações entre as dimensões visual e verbal, na constituição do sentido das produções visuais. A primeira postura seria a passagem desapercebida pelo observador cuja leitura, ou tentativa de desvendar o enigma por trás do apresentado, constitui-se tão somente enquanto leitura contemplativa ou registro de visualidade.

A segunda postura de leitura seria a tentativa de interpretar o que o sistema da arte pressupunha até determinado momento histórico, ou seja, realizar uma leitura descritiva induzida por discursos de poder.[2] Mas, haveria ainda uma terceira postura, de fato questionadora, que articularia o que se vê, o que se percebe e o que se reflete – a partir do senso comum – sobre as imagens.

As duas primeiras posturas de inobservância da totalidade compositiva das imagens artísticas são recorrentes e envolvem com primazia dois campos de estudo: a Museologia do espaço expositivo e as vicissitudes na constituição da Cultura Visual dos sujeitos espectadores. Constata-se que a prática museal de isolar elementos questionadores de uma imagem, insiste em uma hegemonia de delegar poder às experiências estéticas consideradas enquanto “deleite para o olhar” que, ao apaziguarem o discurso político dos curadores, contribuem para a formação da sociedade a partir da noção das verdades únicas. Nas palavras de Fer:

> Examinar maneiras diferentes de interpretar a arte [...] pode mostrar-nos que a interpretação, embora esteja sempre em ação, sempre será problemática – ainda mais em face da complexidade de se fazer e olhar a arte, na medida em que essas atividades têm lugar no mundo. Está na natureza da arte levantar problemas de interpretação e esses problemas sempre serão objeto de controvérsia (Fer, 1998, p. 21).

2 Cumpre notar que o texto de Fer aqui referido apresenta a introdução aos demais capítulos de “Modernidade e Modernismo – a pintura francesa no século XIX” nos quais a relação entre o ver/o olhar, a representação e as relações de poder no contexto das discussões de gênero serão trabalhadas, por exemplo, por Tamar Garb.

10.5281/ZENODO.15723479

Apesar do ineditismo curatorial da exposição em questão, o Museu de Arte de Goiânia já apresentava discussões públicas sobre a temática da presença das artistas mulheres no circuito artístico. Cinco meses antes da realização da exposição em questão, o museu participou de uma mesa redonda homônima, dentro do escopo do evento *Mulheres artistas? Mulheres artistas!*.[3] Idealizado pelo Núcleo de Investigação em Histórias da Arte (NIHA/UFG), em comemoração ao cinquentenário da publicação do texto de Linda Nochlin, "Por que não houve grandes mulheres artistas?", no qual participamos como ouvinte e organizadores.

Naquele momento, representando a curadoria do MAG, somente um dos responsáveis discutiu por algum tempo a alegada presença de mulheres artistas no acervo da instituição, bem como os desafios enfrentados por estas frente à dificuldade do sistema das artes em incluir a produção de mulheres, dentre as quais a artista Yashira.[4] Percebeu-se nestas considerações indícios do que viria a conformar exposição na qual a obra que estamos debatendo foi incluída. O tom da fala era de consternada admiração e ciência sobre a importância da presença desta artista no acervo do MAG.

O DIREITO A OLHAR AS IMAGENS

Passados alguns meses, inaugurando-se a exposição *A presença das mulheres no acervo do MAG*, em nosso entendimento, caberia à equipe museal envolver consigo os agentes de comunicação publicitária e os curadores na discussão das peças publicitárias, garantindo assim o "direito a olhar" dos futuros visitantes.

Claramente, considerando-se a narrativa intersemiótica da fotografia original de Yashira, a elaboração da peça publicitária constituiu um silenciamento indireto da obra e da trajetória da artista, ao promover uma leitura parcial da composição, leitura acrítica, visto que os conteúdos plásticos parciais foram promovidos em detrimento da da presença da dimensão verbal, bem das relações que esta promove na composição. Ainda que não tendo sido consciente ou intencional, tal decisão publicitária contribui ativamente para a naturalização do olhar acrítico. Afinal, por

3 O evento ocorreu em cinco encontros online, entre 31 de março e 26 de maio de 2021, reunindo diversas vozes para evidenciar a amplitude das pesquisas sobre mulheres artistas. Foi organizado pela Dra. Ana Lúcia Beck, Dra. Patrícia Bueno Godoy e Dr. Paulo Henrique Duarte-Feitoza, membros do Núcleo de Investigação em Histórias da Arte (NIHA/UFG). A íntegra dos encontros está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3RShfVbwyGc&list=PLVsC0In46Ddjfq0aYZctontjN69rmNlFE>.

4 O curador Enauro de Castro (MAG), apresenta a artista Yashira como resistência. Apontando que o museu, ao adquirir seu acervo por doação, supriria uma dívida social para com ela, haja visto que ninguém havia estudado a mesma e seu processo de criação durante seu tempo de atuação, estando sempre em posição solitária no cenário artístico goiano. Enauro de Castro - "Mulheres artistas no acervo do MAG" <https://www.youtube.com/watch?v=StMyN25Jang>.

10.5281/ZENODO.15723479

que a artista estaria pedindo socorro e por qual razão a informação que identifica tal pedido poderia ter sido suprimida?

O direito a olhar, expressão traduzida de “the right to look”, é definido por Nicholas Mirzoeff (2016) como o ato do sujeito ao reivindicar sua presença, bem como ao reconhecimento de sua participação e posicionamento frente aos discursos das imagens. Desafiando estruturas de poder que controlam o que pode ser visto, como e por quem na sociedade. Aspirando assim à promoção do senso de justiça e visibilidade para grupos menorizados. Desde tal prerrogativa, nega-se às duas primeiras inobservâncias da leitura de imagens (Fer, 2018), a passagem desapercebida devido somente a apreciação, e a leitura descritiva do discurso de poder, sem questionar a imagem e suas visualidades.

Em muitos casos, a visualidade elabora uma articulação entre poder e autoridade, uma aliança que naturaliza um olhar apaziguador às imagens. Neste sentido, a visualidade nada mais seria do que o produto de um conjunto de práticas de visualização que tornam a realidade legível e perceptível em sua totalidade somente quanto reportam à autoridade (Luna, 2012, p. 24). Autoridade que, na modernidade, se cristaliza na figura do homem/masculino, branco, autocrático, detentor das mudanças históricas, sociais e culturais, advindas de um contexto ocidental, comprometido com uma reação conservadora aos conteúdos emancipatórios e igualitários (Luna, 2012, p. 27).

Posta essa realidade histórica, o *direito a olhar* estabeleceria certo consentimento para que contra-narrativas possam reivindicar protagonismos de uma história que escapa e ultrapassa o visível, burlando a lógica do que pode ou não ser dito, que destaca efetivamente a subjetividade autônoma de interpretação (Mirzoeff, 2011; Luna, 2012, p. 25). Como afirma este último autor:

> Pero hay una contrahistoria de la visualidad que opone a la alianza de esta con la autoridad, el “derecho a mirar” (Mirzoeff, 2011). Frente al reparto policial de las capacidades- cada uno en su sitio y cada uno a lo suyo-, frente a la distribución normativa y naturalizada de lo visible y lo decible, el derecho a mirar expone una subjetividad autónoma capaz de trastocar este reparto, de mirar allí donde se nos dice que no hay nada que ver, y acaso encontrar allí una reciprocidad de la mirada. El derecho a mirar no es entonces sólo ver, sino mirar a los ojos del otro para expresar amistad, comunalidad o amor. (Luna, 2012, p. 25).

Em um contexto em que os imaginários são moldados, em que as imagens estão em um processo de promiscuidade e que identidades são formadas (Luna, 2012, p. 27), há que se considerar que a censura ao discurso das mulheres artistas possui implicações significativas, revelando quiçá a dificuldade de entendimento da proposição de Yashira. Afinal, como e a partir de que critérios ou informações podemos entender a

10.5281/ZENODO.15723479

inserção do verbo na imagem de forma tão despretensiosa, enquanto correlacionada à uma contranarrativa? No recorte oferecido pela peça publicitária, vedou-se a criticidade do sujeito expectador, promovendo-se a leitura superficial da imagem. Esse fato não é algo que tenha ocorrido de forma isolada no museu, mas se revela nas vivências automatizadas frente às vivências naturalizadas em nossa sociedade conforme elabora Hernandez ao afirmar que é necessário:

> [...] inverter a pergunta e passar de “o que você vê na imagem” a “como esta imagem me vê”. Passar de nos perguntarmos “como esta imagem pode ser interpretada” a “como esta imagem interpretava e posicionava quem a fez” [...], aqueles que a viram em sua época e nós mesmos. Trata-se ainda, de revisar os dispositivos discursivos em que o sistema das imagens foi produzido para fixar determinadas formas de saber e de poder, para ver como isto pode afetar cada um de nós (Hernández, 2014 p. 337).

A Museologia e a Cultura Visual são duas dimensões da experiência humana através das quais o sujeito se posiciona e se relaciona com artefatos culturais em ambientes que deveriam, preferencialmente e em apoio ao direito a olhar, promover a amplitude dos sentidos e o estreitamente das similitudes. A Museologia tem como premissa, o fato museal, enquanto a Cultura Visual aborda as imagens e suas visualidades socialmente construídas. O fato museal, neste sentido, demanda uma relação profunda entre pessoas, objetos e espaços (Moraes Wichers, 2018, p. 140), relação que pressupõe percepções, envolvimentos e memórias. Trata-se, portanto de estabelecer-se uma realidade na qual pessoas participam com o poder de exercer ações modificadoras da mesma (Guarnieri, 2010, p. 204).

A Cultura Visual, em semelhança, constitui-se a partir de uma perspectiva que não considera somente o valor estético das imagens, mas que estas se relacionam a um contexto social – tendo um papel na vida e cultura das pessoas, frente a seus ambientes de interação (Freisleben; Hettwer, 2018, p. 553).

Entendemos que, certamente, não foram simplesmente os processos de decisões curatoriais os responsáveis pela supressão da dimensão verbal da composição de Yashira. Possivelmente, os processos de invisibilidade aos quais os discursos curatoriais e museais se submeteram ao longo da história estruturam e perpetuam tais práticas naturalizadas. Desde a criação dos museus no contexto europeu, tais espaços desautorizavam leituras críticas do mundo ao adotarem práticas que não contribuiam para a superação dos cenários hierarquizantes que impedem reflexão crítica (Oliveira, 2020, p. 286).

Em um movimento de contradição ao desenvolvimento da colonialidade do ver, ser e saber nos museus da modernidade, a contemporaneidade tem, nos últimos 30 ou 40

10.5281/ZENODO.15723479

anos, tentado estabelecer diálogos, interações e reflexões sobre as complexidades da vida cotidiana, da política e da criatividade, ainda que pareça que tais iniciativas não encontram guarida nas práticas históricas de exclusão do mundo da arte (Oliveira, 2020, p. 288). Afinal, tais iniciativas se contrapõe a um cenário composto por um grupo dominante empenhado em preservar seus benefícios e exclusões, e é neste que se insere a artista Yashira desde a época de sua formação como artista visual até a atualidade da presença de suas obras nos acervos locais.

Para refletirmos sobre o sentido da exclusão de inserção de mulheres artistas e de seus discursos nestes espaços, é interessante tecer paralelos entre o artigo de Linda Nochlin (1971) com Ernest Grombrich (2000) e as *Guerrila Girls* (2017) para procedermos a uma análise mais aprofundada de *Só(corro), quem pode ajudar?*[5]

Ao questionar por que não haveriam grandes artistas mulheres na história, Nochlin afirma o contrário: elas existiram! Todavia, o que não ocorreu foi sua inclusão no sistema profissional das artes visuais, bem como na maior parte dos registros da História da Arte. Tal supressão é latente também nos processos ortodoxos de muitos museus, com destaque ainda maior para o Brasil e demais países da América Latina (Oliveira, 2020, p.292) que evidenciam e contribuíram historicamente para as práticas da colonialidade europeia, através das histórias e narrativas cominadas pelo homem branco e dirigidas fundamentalmente a si próprios (Oliveira, 2020, p. 292; Carvalho; Cordeiro, 2020, p. 3).

No cenário brasileiro, como muito bem analisado por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), o status das mulheres artistas como amadoras desde os finais do século XIX repercute cenário similar sobre a diferenciação na qualificação e nas possibilidades de atuação das mulheres artistas na sociedade francesa do século XIX, segundo problematizado por Tamar Garb (1998, p. 219-290). Em ambos os casos, observa-se que a supressão da inserção das mulheres artistas no sistema artístico esteve historicamente associado à consideração de que a dedicação de mulheres à produção artística era essencialmente distinta daquela dos homens, os segundos sendo considerados e a eles sendo garantida a formação e atuação enquanto profissionais.

Gombrich em sua celebre obra “A História da Arte” (1950), ao longo de várias edições, contempla majoritariamente a história da arte sob perspectiva masculina, na qual as mulheres surgem para o deleite masculino. Ao ser questionado sobre a carência de mulheres em seu repertório, Gombrich enfatiza que tal supressão deve-se a um con-

5 Esta nomeação da obra não é oficial, sendo atribuída pelos autores em uma estratégia de análise e facilitação de seu reconhecimento, haja visto que a performance da artista também não possui nomenclatura e registro institucionalizado, apenas seus resquícios.

10.5281/ZENODO.15723479

texto mais amplo do que o da redação da história da arte e da escolha (questionável diríamos) dos artistas incluídos nestas. Nas palavras a ele atribuídas por Oakley:

> "There could not have been any great female artists, and there weren't". This would have been dictated by the climate within which women were able to follow artistic pursuits. Theirs was one of submission, and although it would be unfair to consider women as inferior artists, the opportunities for them to reach a wide audience, or practice their art, were limited (Oakley, 1991, p. 1).

Verifica-se que, a passos lentos, algumas ações museais tem se preocupado com a inclusão de mulheres na formação dos acervos, bem como na elaboração dos discursos curatoriais. Uma efervescência tem tomado forma a partir do ano de 2016 no Brasil, enquanto internacionalmente se verificam ações neste sentido desde 2005 (Carvalho; Cordeiro, 2020, p.2).

Um exemplo notável no Brasil foi a exposição das pioneiras Guerrilla Girls, coletivo feminista de artistas anônimas, no MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 2017. Na exposição, seus cartazes com relevante parcela de informações verbais (frases que expressavam questionamentos ou traziam dados baseados em pesquisas em museus e seus acervos) promoviam o posicionamento crítico dos sujeitos frente à falta de representatividade de artistas mulheres e artistas não brancos nos acervos e exposições de arte. Essa exposição instaurou reflexões, novas aquisições de acervo, assim como ativismos curatoriais ao evidenciar as desigualdades de gênero e raça no mundo da arte, expressas em dados e afirmações de Gobbi (2018, apud. Oliveira, 2020, p. 293), segundo as quais o museu passou a contar com 22% de obras assinadas por mulheres sendo sua participação anterior de apenas 6%.

Podemos levantar a hipótese de que o Museu de Arte de Goiânia bebeu dessas fontes ao elaborar sua exposição de 2021: a saber, *Mulheres na Coleção do MAR* (Museu de Arte do Rio, 2018), *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018), e *Histórias das mulheres: artistas até 1900* (MASP, 2019).

Neste contexto, recuperamos nossa indagação primeira: porque Yashira clamava por socorro em um trabalho que articulava as dimensões verbal e visual? E por que a exposição no Museu de Arte de Goiânia tomou a decisão de suprimir tal articulação?

LEITURA VERBO-VISUAL DA IMAGEM

A linguagem verbal, quando inserida no espaço plástico, demanda uma leitura articulada entre estas duas dimensões que concorra, de fato, para a compreensão da

10.5281/ZENODO.15723479

unidade global de qualquer obra. Assim, a leitura articulada (Beck, 2015)[6] estrutura uma abordagem não arbitrária e não hierárquica entre as linguagens que promove a reflexão crítica, concorrendo para o levamento de sentidos que escampam às abordagens unilaterais ou hierarquizadas. A escrita não é apenas um meio de transcrição da fala que refere significados literais e sentidos figurados, mas uma realidade dupla, dotada de uma parcela visual (Veneroso, 2006, p. 148).

Em tal perspectiva, se museus são máquinas narrativas (Lisboa, 2019, p.114) e fomentam os processos de constituição e articulação de discursos sobre as obras de um acervo, é essencial aprimorar o *fato museal*. No caso da supressão de elementos da obra de Yashira, essa ação opera no sentido oposto à leitura articulada, restringindo os significados da obra que escapam ao controle histórico do sistema artístico, especialmente no que diz respeito à existência e produção de artistas mulheres.

No campo da Cultura Visual, apesar das constantes abordagens instigadas pela virada imagética[7] defendida por Mitchell (1994, p. 16) com seus olhares não apaziguadores do status quo com relação às imagens e ao deslocamento da hierarquização histórica entre as linguagens, é impossível negar que a relação entre a linguagem visual e a verbal, ou seja, a dinâmica compositiva e de leitura imbricada entre palavras e imagens constitui-se em gesto interpretativo essencial (Beck, 2016, p. 169).

A visão tradicional da hierarquia entre as linguagens (Beck, 2004) concebe que o verbo tende a explicar o visual num sistema “ilustração-legenda” conforme identificado tanto por Foucault (1989) como Alberto Manguel (2001, p. 20). Ao mesmo tempo, as definições equivocadas de que a leitura das imagens é essencialmente uma operação no espaço e que apenas a leitura verbal demanda uma operação no tempo, são concepções há muito ultrapassadas pela intensa produção artística moderna e contemporânea que opera às margens e em contraponto a elas.

Em hipótese, o MAG instigou uma leitura de senso comum, para a qual a imagem de Yashira, em ação de abraço, está protegendo de forma honrosa o discurso da exposição de valorização da produção de artistas mulheres no contexto do Centro-Oeste.

6 Sobre a necessidade de leitura articulada entre as dimensões verbal e visual (verbo-visual) discorremos mais longamente em “No princípio era o verbo – o contexto interartes em Albrecht Dürer” (Beck, 2015) na análise de uma das obras mais significativas do artista renascentista, Os Quatro Apóstolos, elaborada pelo artista em 1526.

7 Traduzido “pictorial turn”, Mitchell (1994) demonstra que houve uma mudança cultural do foco na escrita para as imagens. Ao final do século XX, as imagens se elevam a protagonistas na comunicação e cultura visual influenciando a forma como assimilamos o mundo para além das representações visuais, influenciando também as maneiras como pensamos, sentimos e nos comportamos em sociedade.

10.5281/ZENODO.15723479

Afinal, também pelo senso comum, uma imagem pode “dizer mais que mil palavras”. No entanto “uma imagem, para ser ‘vista’, sempre demanda que seja percorrida mais ou menos longamente pelo olhar” (Christin apud Beck, 2010, p. 20). Ou seja, assumir a postura de uma análise a contrapelos, sob a conjuntura da presença das linguagens verbal e visual na obra de Yashira, possibilita transcendermos o olhar focado nos limites do mero registro.

A obra *Só(corro), quem pode ajudar?*, mais do que simples registro fotográfico, é resquício da performance realizada pela artista em um momento de vulnerabilidade artística, conforme consta em sua documentação de tombo[8] no Museu de Arte de Goiânia. Tal condição de precariedade, por sinal, perdura até a atualidade[9], no que tange à valorização da produção de uma mulher que recorre a um processo criativo cujos meios são julgados socialmente como menores, inclusive no entendimento da própria artista que se notabilizou pela produção de uma série de trabalhos executados com materiais retirados do lixo. Referimos a transformação do lixo em arte, associada à iluminação mediúnica que são centrais na poética de Yashira, aspectos com relação aos quais a artista se percebe cansada por sua busca por reconhecimento pelo circuito artístico. A artista em suas anotações pessoais menciona o tipo de socorro que reivindica:

> Voltannnnndo ao final da meditação de hoje, às 10 hs até 11hr da manhã do plano espiritual, do meu lado esquerdo foi o último quadro q vi: nossas árvores gene a lógicas materna, Joaquim José Amador e paterno Pedro Brando de Souza e familiares avós tios tias primos. Vieram para levantar minha autoestima frente ao trabalho cultural que dezenvolvo. Preciso do Gugu, preciso do Ruck. Só...corrroooo! [sic] (Yashira, 2008).[10]

Claramente, o pedido de ajuda da artista relaciona-se não somente com a salvaguarda de sua produção, mas com sua percepção sobre a dificuldade de, quanto artista mulher, manter-se trabalhando ativamente. Retornando à relação entre os conteúdos verbais e visuais na obra de Yashira, Leo Hoeck (apud. Beck, 2020, p. 18), ao considerar esse tipo de relação, também aponta uma metodologia de tradução e interpretação dos signos que ali se costuram e que, segundo ele, instauram dinâmicas tais

8 A documentação de tombo de um museu é o registro oficial e detalhado de cada peça adquirida, incluindo sua identificação, procedência, descrição e número de inventário para controle e preservação do acervo. A obra *Só(corro), quem pode ajudar?* Recebe a identificação I000191 do acervo bidimensional do Museu de Arte de Goiânia.

9 Grifo dos autores.

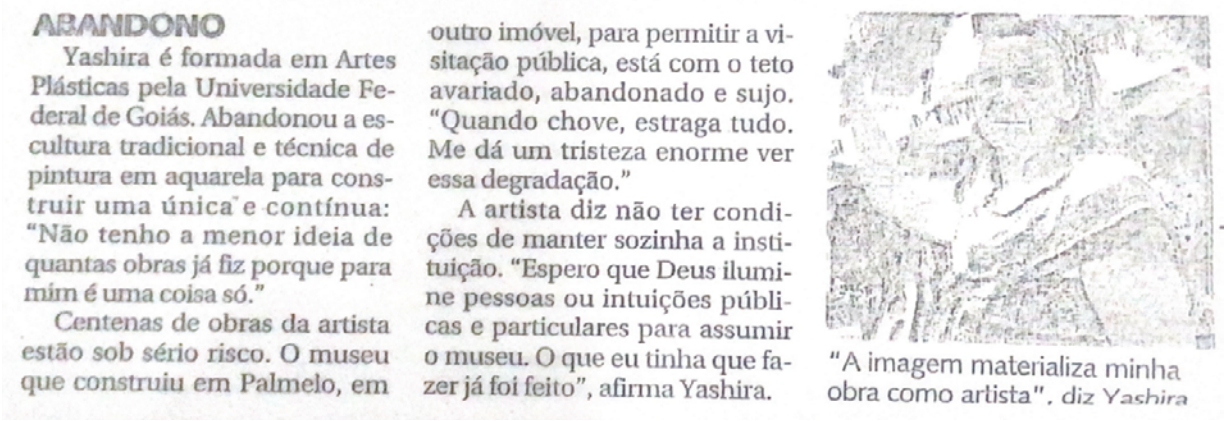
10 O trecho replica o modo original de escrita de Yashira. Tais registros foram coletados de cadernos manuscritos, pertencentes ao rol de documentação biográfica sobre a artista do Museu de Arte de Goiânia, que datam da década de 1970 a 2000. Ao mencionar sobre meditação e plano espiritual, a artista reforça sua poética e religiosidade, pilares de sua produção.

10.5281/ZENODO.15723479

como: I. Primazia do texto sobre a imagem; II. Primazia da imagem sobre o texto; III. Imagem e Texto simultâneos para compreensão da narrativa. Ou seja, neste caso de análise, os elementos verbais e visuais não seriam autônomos, demandando uma abordagem de valorização da simultaneidade e suficiência, afinal

> Um "trabalho verbo-visual" [...] não se refere a uma transposição intermidiática realizada por um artista ou autor a partir da produção de outrem, mas é elaborado concomitantemente durante um mesmo processo de criação (Beck, 2020, p. 19).

A artista de braços abertos a sugerir um abraço ao velho prédio que abrigava sua produção[11], permite a leitura pela via de duas suposições: o abraço constitui um ato de proteção do que é seu, o edifício-museu criado para salvaguardar suas obras; ou um pedido de ajuda, para que, a partir do olhar do outro, a suas obras seja garantido o espaço simbólico de um legado artístico fundamental, conforme indicado na matéria publicada no Jornal Diário da Manhã em 2009 (Figura 3).



ABANDONO

Yashira é formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Goiás. Abandonou a escultura tradicional e técnica de pintura em aquarela para construir uma única e contínua: "Não tenho a menor ideia de quantas obras já fiz porque para mim é uma coisa só."

Centenas de obras da artista estão sob sério risco. O museu que construiu em Palmelo, em outro imóvel, para permitir a visitação pública, está com o teto avariado, abandonado e sujo. "Quando chove, estraga tudo. Me dá um tristeza enorme ver essa degradação."

A artista diz não ter condições de manter sozinha a instituição. "Espero que Deus ilumine pessoas ou intuições públicas e particulares para assumir o museu. O que eu tinha que fazer já foi feito", afirma Yashira.

"A imagem materializa minha obra como artista", diz Yashira

Figura 3 – Recorte entrevista de Yashira ao Jornal Diário da Manhã. Fonte: Lima, 2009, p. 5.

Todavia, a busca de reconhecimento assim como o apelo à salvaguarda de sua produção não é sustentada apenas pela dimensão visual da fotografia, sendo reforçada indubitavelmente pela relação que esta institui com o sentido das palavras ali incluídas como verbo e imagem. Yashira, só, corre atrás de seus objetivos. Só, pede socorro. Só pede por socorro, mas não reconhece o alento de ver tal pedido atendido. Afinal, quem poderia ajudar?

Certamente, num sistema que pressupõe a hierarquização da produção das mulheres frente aos artistas homens, em um contexto conservador com o qual a artista se

11 Yashira possui residência fixa na cidade de Palmelo/GO, e também um edifício que chama de museu, onde parte de sua produção permanece para visitação agendada e salvaguarda. Este edifício é uma propriedade particular, a partir do qual a artista luta pelo reconhecimento de suas obras e impacto cultural, a fim de obter meios financeiros para manutenção e conservação do acervo.

10.5281/ZENODO.15723479

confrontou no Centro-Oeste entre as décadas de 1970 e 1990, não é de admirar que seu entendimento fosse de que precisava de socorro e, mais do que isso, que esse apelo deveria ser apresentado no lugar por excelência de sua expressão: sua produção plástica! “Não faço artes ou estou fazendo artes para alguém acreditá-la [sic]. Mas para acreditarem em mim através dela” (Yashira, 2012). Considerado o contexto histórico da produção de artistas mulheres, tal apelo também pode ser compreendido enquanto afirmação que confronta a disparidade de gênero no circuito artístico.

Através da inserção de conteúdos verbais em sua composição, Yashira força a leitura e interpretação da palavra no campo visual. Assim, a partir da multiplicidade de sentidos que a obra sinaliza, conhecimentos sobre suas vivências e caminhos percorridos durante sua carreira podem ser evidenciados a partir de uma leitura articulada. Esses sentidos se interpolam com sua vida pessoal, que em momento algum a artista a traduz de forma literal na fotografia, mas que pode ser reconhecida nos seus relatos sobre sua história em diários pessoais. “Oh!brigada [sic] por me engolir. Não sou fácil de digerir”(Yashira, 1991)[12], é outra afirmação da artista que pode ser entendida neste contexto quando a artista menciona seu trabalho entre as décadas de 1970 e 1990.

Podemos então considerar que O MAG, ao suprimir o conteúdo verbal de *Só corro*, suprime também a luta da artista por reconhecimento, além de esvaziar dimensão importante de sua poética e de seu posicionamento frente à realidade social na qual se insere. A laceração da fotografia, situa-se, assim, na contramão de uma história da arte inclusiva. Reivindicar a leitura articulada entre as dimensões verbal e visual de Yashira não se trata, afinal, apenas de uma opção metodológica, mas de um movimento interpretativo que confere aquilo que por tantos séculos foi vedado às artistas mulheres: o reconhecimento da validade, da integridade e da autoria de suas proposições artísticas.

REFERÊNCIAS

BECK, Ana Lúcia**.** José Leonilson e a poesia na fissura. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 11–27, 2019. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15029>. Acesso em: 21 set. 2024.

BECK, Ana Lúcia**.** What is the Shape of this Problem? In: **Echoes: further reflections on language and literature**. organizadores, Magali Sperling Beck, Maria Ester Moritz, Maria Lúcia Milléo Martins, Viviane Heberle. Florianópolis: EdUFSC, 2016. Disponível em: <https://www.

12 O trecho replica o modo original de escrita de Yashira. Tais registros foram coletados de cadernos manuscritos, pertencentes ao rol de documentação biográfica sobre a artista do Museu de Arte de Goiânia, que datam da década de 1970 a 2000.

10.5281/ZENODO.15723479

academia.edu/31444240/_What_is_the_shape_of_this_problem_>. Acesso em: 21 set. 2024.

BECK, Ana Lúcia**.** No princípio era o verbo - o contexto interartes em Albrecht Dürer. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; FERREIRA, Gabriela Semensato; GATTELI, Vanessa Hack e OLIVEIRA, Marta Ramos (Orgs.). **Anais do VI Coloquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Espaço-Espaços**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. p. 21 a 34.

BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora de lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, 2004. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/77868. Acesso em: 21 set. 2024.

CARVALHO, A.; CORDEIRO, L. M. W. Práticas curatoriais em exposições de artistas mulheres no Brasil. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, v. 25, n. 43, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/103625>. Acesso em: 24 set. 2024.

FER, Briony. Introdução. In: FRANSCINA, Francis [et all]. **Modernidade e Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 2-49. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6523286/mod_resource/content/1/Modernidade%20e%20Modernismo%20-%20briony%20fer.pdf>. Acesso em: 21 set. 2024.

FREISLEBEN, Jéssica Maria; HETTWER, Ana Lúcia Louro. Bricolagens entre Cultura Visual e Pedagogias Culturais – possibilidades para o ensino de Artes Visuais. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 552-562, set./dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRANSCINA, Francis [et all]. **Modernidade e Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 2-49. Disponível em: < https://pt.scribd.com/document/810782287/modernismo-e-modernidade>. Acesso em: 30 jan. 2025.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pedagogias Culturais: o processo de (se) constituir em um campo que vincula conhecimento, indagação e ativismo. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs.). **Pedagogias Culturais**. Santa Maria; Ed. Da UFSM, 2014.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica – por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006. pg.167– 89.

10.5281/ZENODO.15723479

LIMA, Ivair. Folha de bananeira tem formato do rosto de Cristo. **Jornal Diário da Manhã**, Goiânia, 18 jul. 2009. Caderno de Cidades, p. 5.

LUNA, Sérgio Martinez. La visualidade em cuestión y el derecho a mirar. **Revista Chilena de Antropologia Visual**, Santiago, n. 19, p. 20-36, julho, 2012. Disponível em: < https://www.rchav.cl/img19/imprimir/martinez_luna_imp.pdf>. Acesso em: 22 set. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look**: A Counter history of Visuality. Durham: Duke University Press. 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 10 de jun. 2024.

MITCHELL, William J. Thomas. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1994. Disponível em: <https://vk.com/doc5787984_452953833?hash=TDCS5DpUjB58kn9Y7zUzELiYRyTpN0RW9rQZJWSBza8>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MORAES WICHERS, Camila A. de. Museologia, Feminismo e suas ondas de renovação. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 138–154, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17781. Acesso em: 5 jun. 2021.

OAKLEY, Sam. Gombrich - The Art of Criticism. IN: Pulp Magazine. **Manchester Polytechnic Student Union**, No. 9, 1991-2. Disponível em <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2012/10/showdoc112.pdf>. Acesso em 28 mai. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio da Cruz. Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial? **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 289–303, 2020. DOI: 10.20396/visuais.v6i2.14799. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/14799>. Acesso em: 28 set. 2024.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão-artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2019.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. **Aletria** (UFMG), v. 14, p. 147-161, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.

br/index.php/aletria/article/view/18083>. Acesso em: 26 jun. 2023.

YASHIRA. **Diário pessoal.** Palmelo [1990]. Acervo Museu de Arte de Goiânia. Não Publicado.

YASHIRA. **Diário pessoal.** Palmelo [2008]. Acervo Museu de Arte de Goiânia. Não Publicado.

YASHIRA. **Diário pessoal.** Goiânia [2012]. Acervo Museu de Arte de Goiânia. Não Publicado.

HENRIQUE MOREIRA OLIVEIRA

Mestrando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Arquiteto e Urbanista (PUG GO, 2016). Graduação em Museologia (UFG, 2023). Interessa-se pela Conservação Preventiva e Gestão de Riscos de acervos museológicos artísticos, além dos estudos de Cultura Visual e História da Arte em Goiás. Especialista em História da Arte (UNESA, 2019). Atua como docente em Teoria, Crítica e História da Arte no curso de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário de Goiás. E-mail: henriquemoreira@ufg.br. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/1630998846257547

ANA LÚCIA BECK

Doutora em Literatura Comparada, Mestra em História, Teoria e Crítica da Arte e Bacharel em Artes Plásticas. Editora-Chefe da Revista Visualidades, Vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), bem como da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), é também associada à Sociedade Europeia de Literatura Comprada (ESCL/SELC), e ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Docente no magistério superior na Universidade Federal de Goiás (UFG) atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGAVC). E-mail: anabeck@ufg.br. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/2375559417849078

10.5281/ZENODO.15723479

DO INFRAMINCE ARTOGRÁFICO DE MARCEL DUCHAMP AO CARNAVAL CARIOCA COMO EXPERIÊNCIA QUE NOS TOCA

FROM MARCEL DUCHAMP'S ARTOGRAPHIC INFRAMINCE TO THE CARIOCA CARNIVAL AS AN EXPERIENCE THAT TOUCHES US

Leandro Rodrigues Nascimento da Silva
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
Leandrosalesufrrj@gmail.com

Ana Valéria de Figueiredo
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
anavaleria_figueiredo@yahoo.com.br

Taís Aparecida de Moura
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
tais.ap.moura@gmail.com

Resumo
Este ensaio tem como objetivo analisar a relação entre as alegorias carnavalescas e a obra "O Grande Vidro" de Marcel Duchamp, utilizando os conceitos de inframince, artografia e experiência. A metodologia empregada inclui uma revisão teórica das obras de Jorge Larrosa Bondía (2002), Rita Irwin (2012) e Caroliny Pereira (2013), bem como uma análise crítica e comparativa das práticas artísticas envolvidas. Larrosa contribui com sua definição de experiência como um encontro transformador, Irwin com a artografia como prática investigativa, e Pereira com sua reflexão sobre alegorias e cultura popular. Esta abordagem integrativa permite explorar como os matizes diáfanos das alegorias e a complexidade da obra de Duchamp podem enriquecer nossa compreensão da arte como forma de conhecimento e expressão cultural.

Palavras-chave: Inframince; Artografia; Carnaval; Alegorias.

Abstract
This essay aims to analyze the relationship between carnival allegories and Marcel Duchamp's work "The Large Glass," using the concepts of inframince, a/r/tography, and experience. The methodology employed includes a theoretical review of the works of Jorge Larrosa Bondía (2002), Rita Irwin (2012), and Caroliny Pereira (2013), as well as a critical and comparative analysis of the artistic practices involved. Larrosa contributes with his definition of experience as a transformative encounter, Irwin with a/r/tography as an investigative practice, and Pereira with her reflection on allegories

and popular culture. This integrative approach allows for exploring how the diaphanous hues of allegories and the complexity of Duchamp's work can enrich our understanding of art as a form of knowledge and cultural expression.

Keywords: Inframince; A/r/tography; Carnival; Allegories.

INTRODUÇÃO

A articulação dos conceitos de artografia e inframince em Marcel Duchamp oferece uma rica base teórica para explorar as interseções entre arte e filosofia, bem como os limiares sutis que definem a percepção e a experiência estética. Duchamp, figura importante do Dadaísmo e do Surrealismo, não só desafiou as convenções artísticas de seu tempo, mas também propôs novas formas de ver e pensar a arte, enfatizando a importância do contexto e da interpretação. O termo "artografia", derivado da combinação de "arte" e "grafia", sugere um mapeamento visual e conceitual da prática artística, onde a obra não é apenas um objeto isolado, mas um ponto de convergência de ideias, processos e significados que colocam o estudante-pesquisador-professor como parte do processo. Neste contexto, a artografia permite uma análise mais holística das produções artísticas, considerando tanto os elementos visuais quanto os contextuais e teóricos.

Por outro lado, o conceito de "inframince", traduzido literalmente como "infra-fino", em tradução livre, refere-se às diferenças quase imperceptíveis, aquelas margens mínimas que separam duas experiências sensoriais ou conceituais próximas, mas que contribuem para a análise do todo. Introduzido por Duchamp para capturar essas nuances sutis, o inframince aguça a nossa capacidade de perceber e categorizar o mundo, colocando em questão as distinções rígidas entre as coisas. Por exemplo, a diferença entre o calor de uma pessoa que acabou de se levantar de uma cadeira e a cadeira em si, ou o som de duas páginas de um livro sendo viradas quase simultaneamente, são exemplos típicos de inframince que demonstra o movimento, o rompimento, a ação sobre o objetivo e o objetivo em si enquanto conjunto; algo este extremamente pertinente e verificável no caso dos desfiles de carnavais. Este conceito estudado em aula por nós subverte a noção de fronteiras claras, sugerindo que a realidade é composta de transições contínuas e quase imperceptíveis, o que enriquece a análise artográfica ao revelar as camadas de significado escondidas nas margens do visível e do palpável.

Integrar os conceitos de artografia e inframince permite uma abordagem inovadora na análise da obra de arte carnavalesca e de outras produções contemporâneas. Ao considerar tanto os mapeamentos amplos quanto as sutilezas quase imperceptíveis da experiência estética, esta perspectiva oferece uma visão mais complexa e rica

10.5281/ZENODO.15723529

das práticas artísticas, onde cada obra se torna um campo de interações dinâmicas e significados emergentes. Desse modo, a combinação desses conceitos não apenas amplia os horizontes da crítica de arte, mas também abre novas possibilidades para a compreensão das intrincadas relações entre arte, percepção e realidade. Nesse jogo bem articulado de conceitos – "inframince" e "artografia" é que zarpamos para analisar a constituição dos desfiles de carnavais que se revelam humorizados, politizados, e artísticos, elaborando artograficamente uma performance que traduz os cotidianos sustentados em muitos inframinces.

DO CARNAVAL E DAS SUAS ALEGORIAS

O Carnaval no Rio de Janeiro possui uma rica história que remonta ao período colonial brasileiro, refletindo a complexa interação entre influências europeias, africanas e indígenas. Originalmente, o Carnaval carioca inspirou-se nas festas e tradições europeias, especialmente as portuguesas, como o Entrudo, que chegou ao Brasil no século XVI. Essas celebrações envolviam jogos de água, farinha e outras brincadeiras, muitas vezes resultando em tumultos e desordem. Com o tempo, a festa foi se transformando e incorporando elementos das culturas africana e indígena. A influência africana é particularmente notável na introdução de ritmos, danças e instrumentos musicais que se tornariam fundamentais para o samba, a música que se tornaria sinônimo do Carnaval carioca. Durante o século XIX, o Carnaval começou a se organizar de maneira mais formal, com o surgimento das sociedades carnavalescas, que promoviam desfiles de fantasias luxuosas e bailes em clubes privados.

A virada do século XX marcou um ponto crucial na história do Carnaval do Rio de Janeiro, com a emergência dos blocos de rua e das primeiras escolas de samba. Os blocos eram grupos informais de foliões que desfilavam pelas ruas ao som de músicas e instrumentos variados, muitas vezes de forma espontânea e irreverente. As escolas de samba, por outro lado, surgiram a partir de comunidades afro-brasileiras, especialmente nas áreas mais pobres da cidade, como os morros e favelas. A primeira escola de samba, Deixa Falar, foi fundada em 1928 no bairro do Estácio, e é considerada o embrião do que se tornaria uma das manifestações culturais mais emblemáticas do Brasil. Nos anos 1930, o Carnaval do Rio de Janeiro começou a se consolidar como um evento de grande magnitude, atraindo a atenção de turistas e a cobertura da mídia. O governo Vargas, reconhecendo o potencial cultural e turístico do evento, passou a apoiar as escolas de samba, que começaram a desfilar oficialmente na Praça Onze, um marco na história do samba e do Carnaval. Os desfiles das escolas de samba se tornaram cada vez mais elaborados, com a introdução de carros alegóricos, alas coreografadas e enredos temáticos que narravam histórias e celebravam a cultura brasileira.

10.5281/ZENODO.15723529

Ao longo do século XX, o Carnaval do Rio de Janeiro continuou a crescer e a se diversificar. Novos blocos surgiram, trazendo inovações e revigorando tradições, enquanto as escolas de samba se profissionalizavam, transformando-se em verdadeiras indústrias culturais. O Sambódromo, inaugurado em 1984, se tornou o palco principal dos desfiles, consolidando a posição do Rio de Janeiro como a capital mundial do Carnaval. Hoje, o Carnaval carioca é uma festa que combina tradição e inovação, mantendo suas raízes históricas enquanto se adapta às novas tendências e demandas da sociedade contemporânea. É um momento de intensa expressão cultural, celebração da diversidade e afirmação de identidades, refletindo a riqueza e a complexidade da história e da cultura do Rio de Janeiro e do Brasil. A relação entre o Carnaval e a política é profunda, refletindo como essa celebração popular serve tanto como palco de protesto quanto de conformação social ao longo da história brasileira.

Desde o período colonial, o Carnaval no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, tem sido uma válvula de escape para as tensões sociais, proporcionando um espaço onde as regras e hierarquias sociais podem ser temporariamente subvertidas. No entanto, essa subversão nem sempre se traduz em contestação política explícita, mas sim em uma forma de resistência cultural e expressão coletiva. No século XIX e início do século XX, as festividades carnavalescas, como os desfiles das sociedades carnavalescas e os blocos de rua, frequentemente incluíam sátiras e críticas sociais. As máscaras e fantasias permitiam uma certa liberdade de expressão, possibilitando que as pessoas zombassem de figuras públicas e comentassem sobre questões sociais e políticas sem sofrer represálias diretas. Esse aspecto carnavalesco de crítica velada às autoridades é um exemplo claro de como o Carnaval funciona como uma forma de “teatro político”.

A institucionalização do Carnaval, especialmente com a criação das escolas de samba, trouxe uma nova dimensão política. Durante o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, o Estado começou a reconhecer e a promover o Carnaval como uma importante manifestação cultural nacional. Vargas, através de sua política de valorização da cultura popular, viu no Carnaval um instrumento para a construção de uma identidade nacional coesa. As escolas de samba foram apoiadas e reguladas pelo Estado, transformando-se em veículos de propaganda ideológica e de promoção da brasilidade. Esse apoio estatal ajudou a profissionalizar e a organizar os desfiles, mas também significou uma tentativa de controle e cooptação das expressões culturais populares. Durante a ditadura militar (1964-1985), o Carnaval continuou a ser um espaço ambíguo. Embora o regime tenha tentado usar a festa como uma vitrine da estabilidade e da alegria nacional, muitas escolas de samba e blocos usaram suas performances para enviar mensagens subversivas e críticas veladas ao regime. A censura estava atenta, mas a natureza alegórica e simbólica dos desfiles permitia uma margem para a crítica política. O uso de

10.5281/ZENODO.15723529

metáforas e alusões permitiu que temas como a liberdade, a resistência e a luta contra a opressão fossem abordados sem uma confrontação direta.

Nas últimas décadas, o Carnaval carioca tem continuado a refletir e a reagir aos contextos políticos contemporâneos. Questões como a desigualdade social, a violência policial, os direitos LGBT+ e a corrupção política têm sido temas recorrentes nas apresentações das escolas de samba e nos blocos de rua. Além disso, o Carnaval tem sido um espaço importante para a afirmação de identidades e a luta por direitos, especialmente para comunidades marginalizadas. Os blocos de carnaval, em particular, tornaram-se plataformas para movimentos sociais, abordando questões de gênero, raça e classe de maneira explícita e engajada. Portanto, a relação entre o Carnaval e a política é caracterizada por uma dinâmica de diálogo e tensão. O Carnaval serve tanto como uma ferramenta de controle e conformação social, promovida e regulada pelo Estado, quanto como um espaço de resistência, crítica e afirmação cultural. Essa dualidade é o que torna o Carnaval uma manifestação cultural tão rica e complexa, refletindo as diversas camadas da sociedade brasileira e suas contínuas lutas e celebrações.

As alegorias no Carnaval são ferramentas poderosas de expressão política, permitindo às escolas de samba e aos blocos comunicar mensagens de maneira criativa e visualmente impactante. A politização das alegorias ocorre de diversas formas, abordando temas complexos e sensíveis por meio de simbolismos e metáforas que criam um diálogo entre a arte e a política. Uma maneira de politizar alegorias é através da escolha de temas críticos, como a corrupção política. As escolas de samba podem criar carros alegóricos que representem escândalos políticos, usando figuras caricatas de políticos corruptos cercados por símbolos de opressão e desvio de recursos públicos. Outra forma é a utilização de metáforas visuais, que abordam questões políticas de forma sutil. Por exemplo, um navio afundando pode simbolizar um governo em crise ou a falência de políticas públicas. Além disso, as alegorias podem homenagear figuras históricas ou contemporâneas que lutaram por justiça social, direitos humanos e igualdade, enquanto protestam contra a violência e a discriminação. Carros alegóricos podem retratar líderes de movimentos sociais, como Zumbi dos Palmares ou Marielle Franco, destacando suas lutas e legados.

A representação de grupos marginalizados é também uma estratégia de politização das alegorias. Escolas de samba podem dar visibilidade a esses grupos e suas lutas, promovendo a conscientização e a empatia. Carros alegóricos podem mostrar a resistência indígena, a luta do movimento negro, os direitos das pessoas LGBT+, entre outros. Além disso, as alegorias podem contar histórias que refletem acontecimentos políticos e sociais, narrando a trajetória de resistência de uma comunidade

10.5281/ZENODO.15723529

ou o impacto de políticas públicas desastrosas. Essas histórias, baseadas em fatos históricos ou contemporâneos, criam uma ponte entre o passado e o presente, educando e engajando o público em questões importantes. O uso de símbolos e ícones reconhecíveis é outra maneira poderosa de politizar alegorias. Correntes quebradas podem simbolizar a luta pela liberdade, enquanto figuras de pássaros em gaiolas podem representar a opressão e a busca por emancipação. A resposta a eventos atuais também traz uma sensação de imediatismo e relevância ao desfile. Desastres ambientais, crises econômicas ou movimentos de protesto podem ser representados de maneira a provocar reflexão e diálogo.

O contraste e a ironia nas alegorias também criam comentários políticos impactantes. Uma alegoria que parece celebrar a riqueza e o progresso, ao revelar seus detalhes, pode mostrar as consequências negativas desse progresso, como a desigualdade social e a destruição ambiental. Exemplos concretos dessa politização das alegorias são visíveis em desfiles históricos do Carnaval do Rio de Janeiro. Em 1989, a escola de samba Beija-Flor apresentou uma alegoria com a imagem do Cristo Redentor de braços cruzados e coberto por um plástico preto, simbolizando a censura e a opressão durante a ditadura militar. Em 2018, a Paraíso do Tuiuti trouxe um carro alegórico com uma figura que representava um “vampiro neoliberalista”, uma crítica direta às políticas do então presidente Michel Temer.

As alegorias de carnaval são elementos cruciais dos desfiles, e muito cuidado para não se confundir “alegorias” com “carros alegóricos”, desempenhando um papel central na expressão cultural e artística dessa festividade. Elas não apenas embelezam os carros alegóricos, mas também transmitem narrativas complexas e diversas, refletindo temas sociais, históricos e mitológicos. Essas alegorias são cuidadosamente planejadas e executadas, envolvendo uma combinação de habilidades artesanais, artísticas e performativas, resultando em uma experiência visual e emocionalmente envolvente para o público, caso nítido do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019. Marcel Duchamp, um dos mais influentes artistas do século XX, introduziu o conceito de “inframince” para descrever as diferenças sutis e quase imperceptíveis entre dois fenômenos similares. Embora o “inframince” seja frequentemente aplicado no contexto das artes visuais, sua relevância para as alegorias de carnaval pode ser explorada através de uma análise mais aprofundada da experiência estética e perceptiva proporcionada pelos desfiles.

As alegorias de carnaval, com sua riqueza de detalhes e simbolismos, criam um ambiente onde pequenas diferenças e nuances são amplificadas e celebradas. Cada elemento, desde as cores e texturas até os movimentos coreografados dos dançarinos – o que é muito comum nas cada vez mais usadas alas coreografadas –, contribui para uma “tapeçaria visual” e sensorial. Essas nuances, muitas vezes sutis, podem

10.5281/ZENODO.15723529

ser vistas como manifestações do “inframince”, onde a magia do carnaval reside precisamente na confluência dessas pequenas diferenças e detalhes intricados. Além do que falei, as alegorias de carnaval operam em uma dimensão onde o ordinário é transformado em extraordinário. Objetos comuns são revestidos de significado e beleza através da intervenção artística, um processo que ressoa com a ideia de Duchamp de desafiar as percepções tradicionais e valorizar o banal e o cotidiano.

DO INFRAMINCE AO CARNAVAL:

A experiência do carnaval e suas alegorias podem ser vistas como uma celebração do “inframince”, onde a linha tênue entre a realidade e a fantasia é constantemente explorada e reconfigurada. A própria obra de Marcel Duchamp, intitulada de “O Grande Vidro”, também conhecida como “A Noiva Desnudada por Seus Celibatários, Mesmo” (1915-1923), é uma das mais interessantes e enigmáticas criações do artista. Esse trabalho complexo consiste em duas grandes placas de vidro contendo uma série de elementos mecânicos e figurativos que desafiam as convenções tradicionais da arte e evocam a ideia do “inframince”. Ao examinar “O Grande Vidro” em relação às alegorias carnavalescas, podemos traçar um paralelo significativo na forma como ambas as expressões artísticas exploram a fronteira entre o tangível e o intangível.

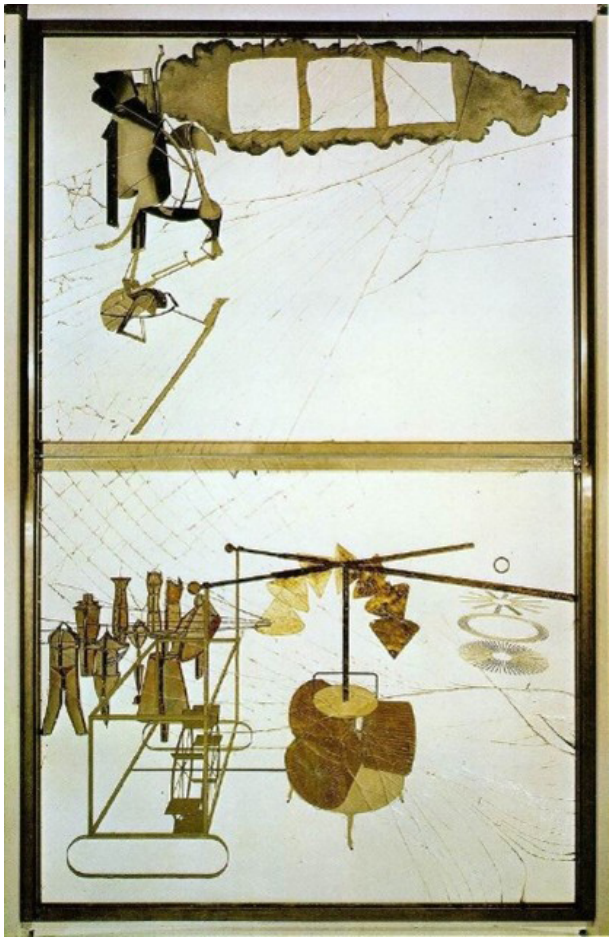


Imagem I – **O Grande Vidro .**
Marcel Duchamp, (1915-1923)

10.5281/ZENODO.15723529

“O Grande Vidro”, como se viu anteriormente, é uma exploração visual de temas de desejo, separação e interatividade entre os sexos, emoldurada em uma estrutura que é ao mesmo tempo física e conceitual; tangível e intangível por residir no mental individual e coletivo. Duchamp utiliza materiais industriais e técnicas não convencionais para criar uma obra que parece desordenada e ao mesmo tempo planejada. A separação das duas partes da obra, em a “Noiva” na parte superior e os “Celibatários” na inferior, simboliza uma interação complexa e muitas vezes impossível, cheia de tensão e potencial interpretativo. Ora, compreendo que de maneira muito similar, as alegorias de carnaval são criações artísticas que mesclam elementos visuais e performativos para transmitir narrativas profundas que acionem as memórias individuais e coletivas; que acionem os sentidos que são portas para as experiências que nos tocam. Cada detalhe em uma alegoria de carnaval é planejado para criar um efeito cumulativo que transcende o simples ornamento, funcionando como uma peça em um todo mais vasto e significativo. Assim como em na obra ora em análise de Duchamp, onde cada elemento individual contribui para uma compreensão mais ampla da mesma, as alegorias carnavalescas utilizam uma combinação de cores, formas e movimentos para contar histórias que ressoam profundamente com e no público.

Podemos defender a ideia de que ambos os contextos de artes aqui citados desafiam as percepções tradicionais e encorajam uma reavaliação do cotidiano. Duchamp, ao integrar objetos banais e industriais em sua arte, força o espectador a reconsiderar os limites do que pode ser considerado arte. Da mesma forma, o carnaval transforma objetos e práticas comuns em espetáculos extraordinários, reconfigurando o espaço urbano e o tempo cotidiano em uma celebração coletiva de criatividade e identidade. Vejamos a seguir uma imagem do desfile da Estação Primeira de Mangueira do ano de 2018:



Imagem II – **Alegoria 1°.** Fonte: https://mangueira.com.br/site/.

10.5281/ZENODO.15723529

A imagem do desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2018 é um exemplo vívido de como as alegorias carnavalescas trazem e trabalham a essência da narrativa visual e simbólica, similar à complexidade encontrada na obra “O Grande Vidro” de Marcel Duchamp. Neste desfile, vemos uma grandiosa representação de personagens teatrais, repletos de cores vibrantes e detalhes articulados para criar um todo exuberante, mas que nas minúcias foram compilados com objetos banais e até facilmente descartáveis, caso dos muitos retalhos de tecidos empregados nas alegorias, que juntos constroem uma narrativa rica em significados culturais e emocionais. A figura central, um grande personagem com um violão, que é uma espécie de palhaço urbano, simboliza a conexão entre a música e a expressão popular, temas centrais no carnaval. Pautando e encarando um momento crítico para as escolas de samba, que foi a perda de investimentos por parte do então prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella.

Para melhor contextualizarmos, Marcelo Bezerra Crivella, nascido em 9 de outubro de 1957 no Rio de Janeiro, é um engenheiro, cantor gospel, bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus e político brasileiro. Crivella é sobrinho de Edir Macedo, fundador da Igreja Universal, e teve uma carreira inicial marcada pela atuação religiosa e musical, tendo lançado diversos álbuns de música gospel. Ele entrou na política em 2002, quando foi eleito senador pelo Rio de Janeiro, cargo que ocupou até 2016. Em 2016, Crivella foi eleito prefeito do Rio de Janeiro pelo Partido Republicano Brasileiro (PRB). Durante sua gestão como prefeito (2017-2020), Crivella adotou uma postura controversa em relação ao Carnaval, uma das maiores e mais importantes festas culturais da cidade. Conhecido por suas convicções religiosas conservadoras, Crivella reduziu significativamente o apoio financeiro da prefeitura às escolas de samba, justificando a decisão como uma medida de austeridade em tempos de crise econômica. Essa redução foi criticada por muitos como uma tentativa de enfraquecer uma tradição cultural que não se alinha às suas crenças religiosas.

Além da questão do financiamento, Crivella foi acusado de negligenciar o Carnaval em termos de infraestrutura e segurança. Ele também se envolveu em polêmicas ao afirmar que preferia viajar durante a festa, demonstrando uma aparente desvalorização do evento que movimenta a economia e atrai turistas do mundo inteiro. Sua gestão enfrentou protestos e críticas de sambistas, empresários e da população em geral, que viam suas ações como uma forma de censura e desrespeito à cultura popular carioca. Em 2020, Crivella não conseguiu se reeleger, sendo derrotado por Eduardo Paes. Sua administração foi marcada por uma série de controvérsias e conflitos, especialmente relacionados ao Carnaval, que deixaram um legado de tensões entre a prefeitura e a comunidade carnavalesca.

10.5281/ZENODO.15723529

Cada detalhe na alegoria carnavalesca, desde a escolha das cores até as texturas dos materiais e os movimentos dos figurantes, contribui para uma experiência estética que depende dessas pequenas nuances. No desfile da Mangueira, as variações de cores, as expressões faciais dos personagens e os pequenos adereços são essenciais para criar a magia do momento, tal como as pequenas variações em “O Grande Vidro” são fundamentais para a compreensão completa da obra. É preciso se admitir que a escolha de retalhos para cobrir as alegorias demonstrando assim uma economia forçada nos materiais do desfile claramente denunciam o momento de contingenciamento forçado pelo qual as escolas de samba cariocas passaram no ano de 2018. Ou seja, a ação sobre um material, a escolha de retalhos encaminhava o espectador da festa à compreensão de que aquela beleza, mesmo muito exuberante e grandiosa, estava em “retalhos”, em frangalhos. É um jogo muito bem tramado que revela como o conceito de inframince aparece no carnaval de forma sutil, quase diáfana porém extremamente necessário à análise.

Colocando no debate conceito de artografia, podemos dizer que ele une as práticas artísticas com a pesquisa acadêmica, como já dito na introdução deste texto, e é fundamental para compreendermos as complexidades e as nuances presentes tanto nas alegorias carnavalescas quanto na obra de Marcel Duchamp que aqui se arrolou. A artografia se caracteriza por uma abordagem que integra a criação artística e a investigação crítica, permitindo uma exploração profunda das interações entre o sujeito, o objeto e o contexto cultural. Neste debate, a artografia serve como uma lente através da qual podemos analisar como a arte não apenas reflete, mas também constitui a realidade e a experiência humana. A artografia reconhece que a produção artística é uma forma de conhecimento que transcende a mera estética, integrando práticas, processos e reflexões. No contexto das alegorias carnavalescas, essa abordagem é visível na maneira como os artistas e artesãos não apenas criam obras visualmente impressionantes, mas também engajam em uma prática reflexiva que considera aspectos históricos, sociais e culturais. Cada detalhe de uma alegoria de carnaval é resultado de uma investigação profunda sobre os temas que se deseja representar, seja a história de uma comunidade, críticas sociais ou homenagens a figuras importantes. Esse processo de criação é inerentemente artográfico, pois envolve a documentação, a interpretação e a expressão de experiências e conhecimentos.

No caso do desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2018, a artografia se manifesta na criação e interpretação das alegorias carnavalescas. A escola de samba não apenas apresenta um espetáculo visual, mas também engaja em uma forma de pesquisa sobre a cultura popular, a história e a identidade brasileira. A elaboração das alegorias envolve uma investigação cuidadosa e uma reflexão crítica sobre os temas

10.5281/ZENODO.15723529

escolhidos, integrando práticas artísticas e acadêmicas. Não à toa, cada escola de samba, quando do início de seus desfiles, entrega à Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) o Livro Abre-Alas. Nele, há o que chamamos em carnaval de "argumento", que é justamente a parte da pesquisa acadêmica desenvolvida pelo carnavalesco para fazer o carnaval. Cada trabalhador do barracão sabe exatamente os passos da pesquisa e como cada personagem representado de figurar; portanto, os escultores afinam ou engrossam expressões nos isopos que darão rostos aos seres alegóricos; os pintores atenuam ou matizam mais o rosto de uma alegoria com cores quentes, frias, mistas a depender do caráter visual que se queira demonstrar. Ou seja, tudo isso é escrever em arte; é escrever com arte; é escrever sobre arte; é promover uma dinâmica artográfica.

A artografia, portanto, aparece nesse debate como uma metodologia que reconhece e valoriza a interseção entre a criação artística e a pesquisa acadêmica. Ela permite uma compreensão mais profunda e rica das obras de arte, sejam elas as alegorias carnavalescas ou a complexa estrutura de "O Grande Vidro". Artografia e inframince aqui neste texto se unem para traduzir o que pode uma obra de arte nos acionar e em nós se constituir como vivência de experiência. Sobre notas acerca desse assunto, das experiências, arrolamos no debate as compreensões de Larrosa (2002). Para Jorge Larrosa Bondía (2002), em suas reflexões sobre a "experiência", ele a define como um encontro ou relação com algo que se experimenta e prova, indo além da mera atividade racional ou empírica, constatável. Para o autor, a experiência está profundamente ligada à ideia de travessia e perigo, uma passividade receptiva e uma abertura essencial que permitem que algo nos aconteça, nos alcance e nos transforme. Essa perspectiva de Larrosa (2002) se conecta diretamente com a vivência do carnaval, que pode ser visto como uma manifestação intensa e singular de experiência coletiva. Durante o carnaval, os participantes se expõem a um espaço indeterminado e carregado de possibilidades, onde a receptividade e a abertura para o inesperado são fundamentais. O carnaval, com sua efervescência e seu potencial de transformação, exemplifica a travessia e o perigo descritos por Larrosa, proporcionando experiências únicas e irrepetíveis para cada indivíduo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Por fim dessas reflexões, ao explorar a relação entre as alegorias carnavalescas e a obra de Marcel Duchamp, "O Grande Vidro", através dos conceitos de inframince e experiência, encontramos uma rica interseção entre arte, cultura e percepção. O conceito de inframince de Duchamp, que trata das sutis variações e diferenças entre elementos, nos permite apreciar a complexidade e a profundidade das alegorias

10.5281/ZENODO.15723529

carnavalescas. Cada detalhe, cada matiz nas alegorias, assim como em “O Grande Vidro”, contribui para uma experiência estética que transcende o visual, acionando reflexões e emoções. A artografia, que integra práticas artísticas com investigação crítica, é essencial para compreender como as alegorias e a obra de Duchamp não são meramente decorativas, mas carregadas de significados culturais, históricos e sociais. A prática artográfica revela as camadas de significado e os processos reflexivos envolvidos na criação dessas obras, destacando a arte como uma forma de conhecimento e expressão vital. Jorge Larrosa (2002), com sua definição de experiência como um encontro transformador e significativo, nos proporciona uma compreensão mais profunda de como o carnaval e as obras de arte visuais impactam o sujeito.

O carnaval, com sua celebração coletiva exemplifica a abertura e a receptividade necessárias para que algo nos aconteça e nos transforme, assim como a obra de Duchamp provoca uma travessia intelectual e sensorial no observador. Ambos os fenômenos demonstram como a experiência estética, quando vivida plenamente, pode enriquecer e expandir nossa percepção e entendimento do mundo. Assim, a análise integrada dos conceitos de inframince, artografia e experiência revela a riqueza e a profundidade das alegorias carnavalescas e das obras de Duchamp, sublinhando a importância de uma abordagem crítica e reflexiva na apreciação da arte e da cultura. Esta consideração final reconhece a contribuição desses conceitos para uma compreensão mais ampla e profunda das práticas artísticas e suas implicações para o sujeito e a sociedade.

REFERÊNCIAS:

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística, n. 1, jan./fev./mar./abr. 2002.

PEREIRA, Caroliny. Inframince e o estado latente da experiência estética através da micropercepção. In: Anais do V Seminário de Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 27 a 29 de novembro de 2013. Tema: Criação de Espaço / Espaço de Criação.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. Editora UFMS, 2012.

10.5281/ZENODO.15723529

LEANDRO RODRIGUES NASCIMENTO DA SILVA

Mestrando em Artes (UERJ); Mestre em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); Professor Substituto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

10.5281/ZENODO.15723529

A PAUSA COMO GESTO: O CONCEITO DE FANTASMATA EM AGAMBEN E SUA APLICAÇÃO EM *SUSPIRIA* DE GUADAGNINO

THE PAUSE AS A GESTURE: THE CONCEPT OF FANTASMATA IN AGAMBEN AND ITS APPLICATION IN GUADAGNINO'S *SUSPIRIA*

Octavio Augusto Ferreira Soares
Universidade Federal de Goiás, Brasil
ferreiraoctavio@discente.ufg.br

Resumo
Este artigo propõe uma análise do conceito de *fantasmata*, desenvolvido pelo filósofo Giorgio Agamben, e sua aplicação na obra cinematográfica *Suspiria* (2018), dirigida por Luca Guadagnino. O conceito de *fantasmata* refere-se à pausa ou suspensão no fluxo do movimento, onde o gesto é capturado em sua forma mais pura, transcendendo o tempo e o espaço convencionais. Agamben argumenta que é nesses momentos de suspensão que o verdadeiro significado do gesto emerge, criando uma interseção entre o ser e o nada. No filme *Suspiria*, a dança é central não apenas como forma de movimento coreografado, mas como expressão gestual que incorpora essas pausas, desafiando as convenções narrativas e temporais. Ao analisar cenas específicas do filme, observamos como Guadagnino utiliza essas pausas para construir tensão e conferir significado aos gestos dos personagens, ressoando com o conceito de *fantasmata* de Agamben. A coreografia apresentada em *Suspiria*, assim como a representação da dança como um espaço ritualístico, espelha a suspensão descrita por Agamben, criando um diálogo entre cinema, filosofia e arte performática. Desta forma, este artigo demonstra como a estética do filme transcende a simples narrativa, oferecendo uma visão filosófica da arte gestual e propondo novas formas de interpretar a relação entre movimento, pausa e expressão artística. Ao contribuir para os estudos de cinema e filosofia, o trabalho explora as fronteiras entre teoria e prática artística, revelando o poder do gesto suspenso na construção de significados.

Palavras-chave: *Fantasmata*, Cinema, Gesto, *Suspiria* (2018).

Abstract
This paper proposes an analysis of the concept of *fantasmata*, developed by philosopher Giorgio Agamben, and its application in the film *Suspiria* (2018), directed by Luca Guadagnino. The concept of *fantasmata* refers to the pause or suspension in the flow of movement, where the gesture is captured in its purest form, transcending con-

ventional time and space. Agamben argues that it is in these moments of suspension that the true meaning of the gesture emerges, creating an intersection between being and nothingness. In *Suspiria*, dance is central not only as a form of choreographed movement but as a gestural expression that incorporates these pauses, challenging narrative and temporal conventions. By analyzing specific scenes from the film, we observe how Guadagnino uses these pauses to build tension and give meaning to the characters' gestures, resonating with Agamben's concept of *fantasmata*. The choreography presented in *Suspiria*, as well as the portrayal of dance as a ritualistic space, mirrors the suspension described by Agamben, creating a dialogue between cinema, philosophy, and performative art. Thus, this paper demonstrates how the film's aesthetics transcend mere narrative, offering a philosophical perspective on gestural art and proposing new ways to interpret the relationship between movement, pause, and artistic expression. By contributing to film and philosophical studies, this work explores the boundaries between theory and artistic practice, revealing the power of the suspended gesture in constructing meaning.

Keywords: *Fantasmata*, Cinema, Gesture, *Suspiria* (2018).

INTRODUÇÃO

O filósofo Giorgio Agamben desenvolve, ao longo de sua obra, uma série de reflexões sobre o conceito de gesto, culminando na noção de fantasmata. Para Agamben, fantasmata referem-se à pausa ou suspensão no fluxo de um gesto, em que o movimento é interrompido de maneira a destacar uma dimensão expressiva que transcende o tempo e o espaço linear. Esse conceito é central para entender não apenas o gesto como movimento corporal, mas como uma ação suspensa que captura um instante de pura expressão, desprovido de finalidade imediata. A ideia de fantasmata, portanto, revela a importância das pausas e das suspensões no ato gestual, pois é nesse espaço de imobilidade que o gesto atinge sua plena potência.

No campo do cinema, o conceito de fantasmata encontra terreno fértil, especialmente em filmes que exploram a fisicalidade dos corpos e o uso da pausa como parte da narrativa visual. Um exemplo contemporâneo que exemplifica essa noção é o filme *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino. Neste filme, a dança é utilizada não apenas como uma sequência de movimentos coreografados, mas como uma expressão gestual carregada de significado, em que cada pausa e cada momento de suspensão tornam-se tão relevantes quanto o movimento em si.

Este artigo tem como objetivo analisar como *Suspiria* explora a pausa e a imobilidade para criar significados que vão além da mera coreografia. A partir da lente do conceito de fantasmata, investiga-se como Guadagnino utiliza a suspensão dos gestos para

10.5281/ZENODO.15723589

construir uma narrativa visual que transcende o tempo linear e a simples ação dos corpos em movimento, convidando o espectador a refletir sobre o espaço entre o movimento e a inação. Dessa forma, a análise do filme será orientada pela intersecção entre filosofia e cinema, destacando a relevância das pausas gestuais para a construção de sentido na obra.

A metodologia deste artigo baseia-se em uma análise teórica e interpretativa. A partir de uma revisão bibliográfica de obras centrais de Giorgio Agamben, especialmente no que tange ao conceito de fantasmata, e de uma análise crítica do filme *Suspiria* (2018), explora-se como o cinema pode utilizar o gesto suspenso como ferramenta narrativa. A abordagem é qualitativa, com foco na intersecção entre filosofia e arte visual, buscando entender como a teoria do gesto proposta por Agamben pode ser aplicada à construção cinematográfica. A análise do filme será conduzida a partir da observação das cenas de dança e da coreografia “Volk”, onde a imobilidade dos corpos e as pausas no movimento assumem um papel central na criação de significado.

DESENVOLVIMENTO

Giorgio Agamben é amplamente reconhecido por sua análise crítica dos gestos, um conceito que ele explora ao longo de sua obra, especialmente em textos como *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto* (2018). Agamben propõe que o gesto deve ser compreendido para além de sua dimensão prática ou utilitária, como algo que não está subordinado à realização de uma finalidade externa, mas como uma expressão que expõe sua própria medialidade. Segundo o autor, o gesto é caracterizado por um estado de suspensão, uma interrupção no fluxo do movimento, que não apenas pausa a ação, mas revela sua potência (AGAMBEN, 2018, p. 48).

Assim sendo, ele compreende que

> Decisivo para compreender a natureza do gesto é, assim, o momento da interrupção e da suspensão, isto é, sua relação com o tempo compreendido como sucessão cronológica linear. Sempre me tocou o fato de que um grande coreógrafo do século XV, Domenico da Piacenza, em seu tratado *Dell’arte di ballare e danzare*, coloque no centro da dança um momento de pausa que denomina ‘fantasmata’. Eis sua definição: ‘uma presteza corporal, a qual [...] faz parar a cada instante como se tivesse visto a cabeça de Medusa, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante [...] agindo com medida e memória’. Domenico chama ‘fantasmata’ uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a

10.5281/ZENODO.15723589

> *epoché* que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a pausa precede quase que de modo profético o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e rememorava" (AGAMBEN, 2018, p. 48-49).

Portanto, o conceito de *fantasmata*, proveniente da tradição renascentista de coreógrafos como Domenico da Piacenza, adquire uma importância central na análise agambeniana. *Fantasmata* refere-se à interrupção súbita, uma pausa carregada de significado no movimento. Para Agamben (2018, p. 54), a pausa ou suspensão é um momento essencial para a compreensão do gesto, pois é nesse intervalo que a ação transcende o tempo e se transforma em uma pura medialidade. Essa suspensão não interrompe o movimento para encerrar a ação, mas a comemora, eternizando o instante do gesto.

De acordo com Agamben (2018, p. 50), o gesto não pode ser entendido apenas como o movimento físico do corpo em um espaço. Ao contrário, ele envolve uma dimensão temporal e ontológica, pois a pausa que caracteriza o gesto não é uma simples interrupção, mas um espaço em que o gesto se torna visível e pleno de sentido. Essa ideia se aplica particularmente ao estudo da dança e do cinema, onde o movimento é fundamental para a criação de significado. No entanto, Agamben nos lembra que é a pausa, o momento de imobilidade, que realmente captura a essência do gesto.

Como visto, um exemplo notável que Agamben utiliza para ilustrar essa ideia é a dança flamenca de Pastora Imperio. Segundo ele, Imperio interrompia seus movimentos de maneira imperiosa, criando uma pausa que não era a conclusão de uma sequência de gestos, mas a abertura de um espaço onde a dança poderia acontecer (AGAMBEN, 2018, p. 53). A pausa em sua dança era carregada de significado, mostrando que o gesto não se limita ao movimento, mas inclui a suspensão, o instante em que o tempo parece parar e o corpo se torna puro potencial.

O conceito de *fantasmata* também tem ressonâncias no campo da filosofia da imagem. Agamben (2018, p. 60) afirma que as imagens não são meramente representações de algo, mas são gestos em si mesmas, capturadas em um estado de suspensão. Assim, as imagens, como os gestos, não têm uma finalidade além de si mesmas; elas existem em sua própria medialidade, sem depender de uma relação de causa e efeito com o mundo exterior. Essa reflexão é essencial para a análise do cinema, onde a pausa e a suspensão são elementos centrais na criação de significado.

No contexto cinematográfico, a análise de Agamben (2018, p. 62) sugere que o gesto

10.5281/ZENODO.15723589

no cinema não é apenas o movimento dos personagens ou da câmera, mas o modo como o filme manipula o tempo e o espaço, criando momentos de pausa que são tão significativos quanto as ações que os precedem ou seguem. A pausa, ou *fantasmata*, no cinema não é um intervalo vazio, mas um espaço de tensão e expectativa, onde o gesto é suspenso e a narrativa é temporariamente interrompida, permitindo que o espectador contemple a essência do movimento.

Essa concepção de gesto também está ligada à ideia de medialidade pura, um conceito central na obra de Agamben. Para ele, o gesto não é um meio para um fim, mas uma manifestação da própria medialidade (AGAMBEN, 2018, p. 58). O gesto expõe sua própria condição de ser um meio, sem se subordinar a uma finalidade específica. Esse caráter autônomo do gesto é o que lhe confere sua potência expressiva, permitindo que o gesto seja entendido como uma abertura para o mundo, uma forma de transcender a lógica utilitária que normalmente governa as ações humanas.

Além disso, Agamben (2018, p. 65) afirma que o gesto é uma forma de memória. Cada gesto carrega consigo uma série de significados que remetem a gestos anteriores, e é na pausa, no espaço entre os movimentos, que esses significados emergem. A suspensão do gesto é, portanto, uma forma de capturar e preservar a memória do movimento, permitindo que ele seja repetido, reinterpretado e recontextualizado em diferentes tempos e espaços.

A reflexão sobre o gesto em Agamben também está relacionada à ideia de que o gesto é uma forma de resistência à instrumentalização da vida. Segundo Agamben (2018, p. 70), na sociedade contemporânea, as ações humanas são frequentemente reduzidas a sua funcionalidade, a sua capacidade de produzir resultados concretos. O gesto, no entanto, escapa a essa lógica, pois ele não é feito para alcançar um fim específico. Ao contrário, ele revela a dimensão gratuita e contingente da vida, mostrando que nem toda ação precisa ser justificada por sua utilidade.

Dessa forma, o conceito de *fantasmata* oferece uma nova maneira de entender o gesto, não apenas como uma ação, mas como uma suspensão carregada de significado. No cinema, essa noção de gesto permite uma análise mais profunda da relação entre movimento e imobilidade, mostrando que a pausa não é uma interrupção, mas uma parte fundamental da narrativa e da expressão estética.

Nesse sentido, podemos supor que o cinema, como uma linguagem visual e temporal, oferece um terreno fértil para a exploração do conceito de gesto conforme descrito por Giorgio Agamben. Diferente de outras formas de arte, o cinema tem a capacidade úni-

10.5281/ZENODO.15723589

ca de manipular o tempo e o espaço, permitindo que os diretores criem uma relação particular entre movimento e pausa. Essa manipulação do tempo fílmico abre possibilidades singulares para a representação do gesto, que, segundo Agamben (2018, p. 50), não se resume apenas ao movimento físico, mas também à imobilidade, ao que ele chama de *fantasmata*, ou seja, à interrupção e suspensão de um gesto no tempo.

Ao congelar o movimento em pausas calculadas e criar momentos de tensão entre a ação e a imobilidade, o cinema pode capturar o gesto em sua dimensão mais pura, aquela que transcende o utilitarismo e a linearidade narrativa. Agamben (2018, p. 54) ressalta que o gesto, no cinema, não é simplesmente um meio de transmitir ação, mas uma forma de exposição, onde o movimento se torna uma expressão de medialidade, desprovida de um fim externo. É nesses momentos de pausa ou suspensão que o gesto se revela plenamente, pois, como explica o autor, é a imobilidade entre os movimentos que exibe sua verdadeira essência.



Figura 1 - Cena (ensaio do Volk) do filme Suspiria (2018. Fonte: BOLZONI, Alessio; AMAZON STUDIOS (2018).

Um exemplo emblemático dessa exploração gestual no cinema pode ser encontrado no filme *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino. A obra cinematográfica é uma

10.5281/ZENODO.15723589

releitura sombria e introspectiva do clássico de horror de 1977, dirigido por Dario Argento (1977). No filme de Guadagnino, a dança não é meramente uma performance artística, mas torna-se um veículo de exploração do corpo, do poder e da fisicalidade humana em seu estado mais vulnerável e expressivo. Situado em uma academia de dança na Berlim dividida durante a Guerra Fria, *Suspiria* utiliza o movimento corporal como uma metáfora para as tensões ocultas que permeiam as dinâmicas de controle e manipulação. A dança, assim, é central tanto para a narrativa quanto para a construção de um universo onde os corpos das alunas são o epicentro de um jogo de forças ritualísticas e sobrenaturais.

Através da dança, Guadagnino cria uma atmosfera de constante tensão, em que os gestos dos dançarinos não são apenas movimentos coordenados, mas expressões carregadas de significado, revelando um subtexto de dominação e resistência. Cada gesto no filme é cuidadosamente coreografado para gerar um efeito que transcende o físico, tornando-se uma linguagem própria de comunicação visual e emocional. O que se destaca, no entanto, é o uso deliberado da pausa, da suspensão do movimento, para criar momentos de inquietação e introspecção. São esses momentos de imobilidade que convidam o espectador a contemplar o corpo em sua totalidade, e é aqui que o conceito de *fantasmata*, conforme descrito por Giorgio Agamben, entra em cena.

Agamben (2018, p. 50) explora a ideia de que o gesto não é apenas a ação em si, mas a interrupção dessa ação, o instante em que o movimento é suspenso e se torna uma pausa carregada de potencial. Em *Suspiria*, essa suspensão do gesto é uma ferramenta narrativa e estética fundamental, utilizada para intensificar a atmosfera e criar um espaço onde o movimento e a imobilidade coexistem em um estado de tensão. Essas pausas não são meras interrupções no fluxo da dança, mas são momentos que carregam uma força própria, que "imobilizam e, ao mesmo tempo, comemoram e exibem o movimento", como argumenta Agamben (2018, p. 54).

Nas cenas de dança do filme, especialmente na coreografia "Volk[1]", as dançarinas frequentemente interrompem seus movimentos de forma abrupta, criando uma sensação de petrificação momentânea. Essa imobilidade, que Agamben chama de *fantasmata*, é uma forma de capturar e eternizar o gesto, transformando-o em uma expressão pura, desprovida de finalidade imediata. No contexto do filme, essa imobilidade funciona como um símbolo de controle — tanto físico quanto mental — sobre os corpos

1 "Volk" é a coreografia central de *Suspiria* (2018), composta pelo coreógrafo Damien Jalet. A palavra "Volk", do alemão, significa "povo" ou "nação", e a dança reflete temas de coletividade e sacrifício. No filme, a coreografia é usada como um ritual de controle e manipulação, simbolizando a submissão dos corpos individuais em favor de um poder maior.

10.5281/ZENODO.15723589

das alunas, reforçando a ideia de que a dança é mais do que uma performance artística; é uma ferramenta de poder e submissão. Os corpos das dançarinas, ao serem interrompidos em seus movimentos, tornam-se veículos para explorar as tensões internas entre liberdade e domínio.

O uso da imobilidade em *Suspiria* é também uma forma de manipular o tempo fílmico. Guadagnino utiliza as pausas para prolongar os momentos de suspensão, gerando uma atmosfera de expectativa e apreensão. A pausa, aqui, se torna um elemento narrativo que vai além do movimento físico, funcionando como um espaço de reflexão e de acúmulo de tensão. Esses momentos de pausa permitem que o gesto se revele em sua totalidade, transcendendo a narrativa linear e abrindo caminho para uma experiência cinematográfica onde o tempo e o corpo se entrelaçam em uma dança de significado e imobilidade.

Agamben (2018, p. 58) afirma que a pausa, ou *fantasmata*, é um instante em que o gesto atinge sua máxima potência expressiva, pois é no intervalo entre os movimentos que o significado verdadeiro emerge. No cinema, essa ideia é particularmente poderosa, pois o filme tem a capacidade de controlar o tempo e manipular a duração desses momentos de suspensão. Em *Suspiria*, essa manipulação do tempo e do movimento corporal permite que o espectador seja levado a contemplar não apenas a ação dos personagens, mas a ausência de ação, a imobilidade carregada de tensão e expectativa.

Essa imobilidade não deve ser vista apenas como um intervalo no movimento, mas como um espaço carregado de significado em si mesmo. Em *Suspiria*, a pausa gestual cria um campo de tensão que captura a atenção do espectador, revelando o corpo não apenas como veículo de ação, mas como portador de uma potência latente. As pausas na coreografia, especialmente nas cenas de dança, funcionam como momentos de intensificação, onde o corpo parece estar à beira de um movimento futuro, mas permanece suspenso em uma incerteza temporal. Esse estado de imobilidade, ao invés de interromper a narrativa, contribui para uma experiência estética profunda, em que o gesto inacabado se torna uma forma de questionar as fronteiras entre ação e contemplação.

O corpo, no filme, é representado não apenas como um objeto de movimento, mas como um campo de significado em si. As pausas entre os gestos tornam-se momentos de revelação, onde o movimento é comemorado e a imobilidade torna-se o ponto de inflexão para a criação de sentido. O gesto suspenso é uma forma de expor o potencial do movimento sem a necessidade de completá-lo, uma ideia que Agamben considera central para a compreensão da gestualidade (AGAMBEN, 2018, p. 62).

10.5281/ZENODO.15723589

Portanto, em *Suspiria*, a dança serve como uma metáfora poderosa para o conceito de *fantasmata* e para a ideia de que o gesto não se limita ao movimento, mas inclui a pausa, a suspensão entre um movimento e outro. Guadagnino explora essa ideia de forma eficaz, utilizando a fisicalidade dos corpos em pausa como uma ferramenta para criar uma narrativa visual rica e carregada de simbolismo. O filme torna-se, assim, um exemplo claro de como o cinema pode ser um meio ideal para explorar o conceito de gesto, utilizando a imobilidade e a suspensão para criar uma nova dimensão de significado que vai além da simples coreografia.



Figura 2 - Cena da apresentação Volk no filme. Fonte: BOLZONI, Alessio; AMAZON STUDIOS (2018).

Ao analisar *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino, sob a lente das teorias de Giorgio Agamben e o conceito de *fantasmata*, é importante considerar como o filme trabalha com temas que vão além da simples coreografia e performance artística. Julian Murphet (2021), em sua discussão sobre alegoria em *Suspiria*, argumenta que o filme opera como uma alegoria multifacetada, onde a dança é utilizada como um meio para desconstruir ideias de poder, submissão e controle. A interrupção dos movi-

10.5281/ZENODO.15723589

mentos coreografados, conforme descrito por Agamben, funciona como uma metáfora visual das lutas internas e externas que as personagens enfrentam. Murphet vê a coreografia não apenas como uma forma de expressão artística, mas como um dispositivo alegórico que reflete as tensões políticas e sociais da época retratada no filme, ao mesmo tempo em que apresenta uma crítica às estruturas de poder e autoridade dentro da academia de dança.

Nesse sentido, a alegoria de *Suspiria* é uma forma de expor o gesto em sua dimensão mais profunda. Para Agamben, o gesto é mais do que uma ação física; é uma interrupção carregada de significado, uma pausa que carrega consigo uma memória histórica e uma tensão latente. Murphet (2021, p. 90) sugere que essa tensão entre movimento e pausa pode ser interpretada como uma alegoria das relações de poder e do ciclo de submissão e resistência que as personagens enfrentam ao longo do filme. A dança, portanto, torna-se um meio através do qual essas lutas são externalizadas, e o gesto – especialmente o gesto suspenso – torna-se o foco da expressão visual e simbólica.

Complementando essa análise, Wesley Lim (2023) oferece uma perspectiva histórica sobre o filme, explorando como *Suspiria* retoma as tradições da dança moderna alemã do início do século XX. Segundo Lim (2023, p. 82), o filme de Guadagnino faz referência direta a dançarinos e coreógrafos como Mary Wigman e a suas explorações sobre o corpo como um veículo para expressar emoções primitivas e ancestrais. A partir dessa perspectiva, a dança em *Suspiria* carrega um significado que vai além do estético, tocando em temas como trauma, história e memória coletiva. A imobilidade e as pausas, especialmente na coreografia “Volk”, ecoam as tensões da dança expressionista alemã, que frequentemente utilizava o corpo como uma forma de resistência contra as forças sociais e políticas da época.

Lim também ressalta que *Suspiria* utiliza o gênero do horror para explorar essas questões de forma visualmente impactante, conectando a história da dança alemã com a ideia de controle sobre o corpo feminino. A imobilidade que vemos na dança das personagens não é uma simples pausa coreográfica; ela é carregada de significados históricos e culturais, onde o corpo é submetido tanto às pressões sociais quanto às forças ocultas que controlam a narrativa do filme (LIM, 2023, p. 89). A dança, portanto, transforma-se em uma linguagem de resistência e de lembrança, onde o gesto suspenso não apenas interrompe o movimento, mas preserva a memória de uma luta histórica que transcende a própria narrativa de *Suspiria*.

Essas duas perspectivas – a alegoria de Murphet e a contextualização histórica de Lim – enriquecem a análise do gesto e do *fantasmata* em *Suspiria*. A dança no filme

10.5281/ZENODO.15723589

não é apenas uma performance artística, mas uma metáfora para o controle, a memória e a resistência. A imobilidade entre os gestos não apenas interrompe o movimento, mas oferece um espaço de reflexão sobre as dinâmicas de poder, tanto dentro do coven quanto na sociedade em geral. Essa imobilidade, como descrita por Agamben, permite que o gesto revele sua verdadeira natureza como uma medialidade pura, um momento de suspensão em que o tempo é interrompido e a memória do corpo é preservada e celebrada.

A abordagem de *Suspiria* em relação à dança e ao gesto vai além de uma simples exploração estética, aprofundando-se nas dinâmicas de poder e controle que permeiam a narrativa. O conceito de *fantasmata*, conforme desenvolvido por Agamben, é central para entender como o filme constrói momentos de imobilidade carregados de tensão e significado. A dança não é apenas uma performance artística, mas uma metáfora visual que explora o corpo feminino como território de disputa entre liberdade e submissão. Em várias cenas do filme, particularmente durante a coreografia “Volk”, a imobilidade dos corpos das dançarinas não é uma mera interrupção coreográfica, mas um símbolo da dominação exercida pelo coven sobre as alunas. Esses gestos interrompidos, essas pausas, revelam a tensão entre o desejo de movimento e a imposição de imobilidade, criando um espaço simbólico onde as questões de poder e controle são exploradas de forma visual e visceral.

Além disso, a forma como Guadagnino utiliza essas pausas gestuais em *Suspiria* remete diretamente às tradições da dança moderna alemã, que também utilizava o corpo como veículo para expressar tensões sociais e políticas. A obra de coreógrafos como Mary Wigman é uma referência clara na composição das coreografias do filme, onde o corpo é utilizado como meio de resistência contra forças externas, sejam elas sociais ou sobrenaturais. As pausas e interrupções na dança, nesse sentido, podem ser vistas como uma metáfora para o trauma e a opressão, especialmente no contexto da divisão política e social da Berlim do pós-guerra. A imobilidade, nesse contexto, carrega uma potência expressiva que transcende a narrativa linear do filme, tocando em questões de memória coletiva e resistência corporal. O gesto suspenso, portanto, torna-se um espaço de reflexão sobre como o corpo pode resistir às forças que tentam controlá-lo, ao mesmo tempo em que preserva uma memória histórica de resistência.

Por fim, a análise de *Suspiria* à luz das teorias de Agamben nos permite expandir nossa compreensão do gesto no cinema. Ao incorporar o conceito de *fantasmata*, o filme nos mostra que a imobilidade pode ser tão expressiva quanto o movimento, especialmente quando utilizada para intensificar a atmosfera e criar espaços de suspensão narrativa. Essa imobilidade não apenas interrompe o fluxo do movimento, mas também permite

10.5281/ZENODO.15723589

que o espectador contemple a natureza do gesto em sua forma mais pura, desprovida de uma finalidade imediata. Em última análise, *Suspiria* exemplifica a ideia de que o gesto não é apenas uma ação física, mas um campo de significados que emerge nas pausas e nas suspensões. Ao transcender a mera coreografia e explorar o gesto como uma forma de resistência e de memória, o filme nos oferece uma nova maneira de interpretar a relação entre corpo, movimento e significado no cinema contemporâneo.

CONCLUSÃO

A análise do filme *Suspiria* (2018), sob a luz do conceito de *fantasmata* de Giorgio Agamben, nos oferece uma compreensão profunda sobre a natureza do gesto no cinema. Agamben nos guia a uma reavaliação do ser, não apenas em termos de presença ou ausência, mas como um acontecimento que se manifesta no meio, no entre-lugar da cognoscibilidade e da medialidade. Para Agamben, o gesto, em sua definição mais essencial, não é apenas um movimento, mas uma medialidade pura — um fenômeno que não transmite um conteúdo específico, mas comunica a própria possibilidade da comunicação (AGAMBEN, 2018, p. 60). *Suspiria* exemplifica perfeitamente essa noção ao utilizar a dança como uma forma de expor a suspensão e a interrupção, que intensificam o significado dos gestos e revelam uma dimensão além do movimento visível.

Ao longo do filme, as dançarinas, especialmente na coreografia “Volk”, interrompem seus movimentos de forma abrupta, criando uma imobilidade petrificada que encapsula a tensão entre ação e suspensão. Esses momentos de pausa, de acordo com Agamben (2018, p. 54), não apenas interrompem o gesto, mas o expõem, tornando visível sua própria medialidade. Essa imobilidade revela a potência do gesto e o transforma em uma abertura para algo mais — uma promessa de futuros movimentos que nunca se realizam completamente.

Ao trazer o conceito de *fantasmata* para o centro da análise, fica claro que o gesto em *Suspiria* não pode ser visto apenas como parte de uma coreografia. A interrupção no fluxo de movimento reflete um estado de ser que Agamben descreve como um evento contínuo, em que potência e realização se fundem (AGAMBEN, 2018, p. 70). Isso é claramente exemplificado nas pausas das danças do filme, onde a tensão entre movimento e imobilidade mantém a potência latente, pronta para se manifestar em qualquer momento.

Essa análise também nos leva a contemplar o gesto como uma metáfora para a vivência humana. Agamben (2018, p. 65) sugere que o gesto é uma realização que nunca é total, sempre retendo a potência do movimento e da expressão. Em *Suspiria*, essa

10.5281/ZENODO.15723589

realização inacabada está presente nas coreografias que se interrompem antes de atingir um clímax, deixando o gesto suspenso no ar, como um momento de pura potência não realizada. O filme se torna uma metáfora visual para a ideia de que a vida é composta por momentos de potência latente, onde o movimento nunca se esgota completamente no ato.

A partir dessa perspectiva, o filme também oferece uma nova leitura ética. Ao imaginar uma existência onde nossa "vivibilidade" nunca se esgota em um "vivido", como sugere Agamben, percebemos que cada gesto, cada pausa, carrega em si a promessa de futuros gestos e movimentos. No contexto de *Suspiria*, as personagens dançam na fronteira entre o ser e o não-ser, entre o controle imposto pelo coven e sua própria potência de subversão. A dança, assim, se torna um gesto ético, um espaço onde o corpo resiste e se submete ao mesmo tempo, uma ação que é tanto um ato quanto a promessa de atos futuros.

Portanto, o conceito de *fantasmata*, aplicado à análise de *Suspiria*, não apenas enriquece nossa compreensão do gesto no cinema, mas também abre novas portas para a análise de outras formas de arte e filmes semelhantes. *Suspiria* nos mostra que a imobilidade é tão importante quanto o movimento, e que o gesto — tanto na dança quanto no cinema — é uma forma de arte em constante criação. O gesto, quando compreendido dessa forma, comunica a própria possibilidade da comunicação e abre espaço para um diálogo contínuo entre o ser e sua expressão.

Essa abordagem não apenas contribui para os estudos cinematográficos, mas também para a filosofia do gesto, mostrando como o cinema pode ser um meio ideal para explorar conceitos filosóficos complexos como o de Agamben. A imobilidade e a suspensão, em *Suspiria*, exemplificam essa noção de que o gesto é uma manifestação viva de uma potência que nunca se esgota, oferecendo uma nova forma de interpretar o movimento e a pausa nas narrativas visuais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Cadernos de leitura, 76, Chão da Feira, 2018. Disponível em: www.chaodafeira.com. Acesso em: 18 de jun. 2024.

ARGENTO, Dario, dir. 1977. **Suspiria**. Produzido por Seda Spettacoli, Rome, DVD.

BELLING, Catherine. **Volk horror and the revival of history in Suspiria**. Horror Studies, v. 14, n. 2, p. 219-231, 2023. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/host_00071_1. Acesso em: 26 nov. 2023.

10.5281/ZENODO.15723589

BOLZONI, Alessio; AMAZON STUDIOS. ***Cena de Suspiria*** (2018). [Imagem].

GUADAGNINO, Luca, dir. 2018. **Suspiria**. Produzido por Frenesy Film Company, Milan, DVD.

LIM, Wesley. **Breathing Back the History of German Modern Dance through the Horror Film Genre in Luca Guadagnino's Suspiria (2018).** Dance Research Journal, v. 55, n. 1, p. 81-97, 2023. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/breathing-back-the-history-of-german-modern-dance-through-the-horror-film-genre-in-luca-guadagninos-suspiria-2018/C2CBDB87F4BF29A8B385D1A066A1BB7D. Acesso em: 24 fev. 2024.

MURPHET, Julian. **Allegory, Allegoresis, and Suspiria**. Affirmations: of the Modern, v. 7, n. 1, p. 84-103, 2021. Disponível em: https://affirmationsmodern.com/index.php/up-j-a/article/download/125/239. Acesso em: 12 dez. 2023.

OCTAVIO AUGUSTO FERREIRA SOARES

Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com ênfase em Literatura Comparada e Estudos Culturais, atualmente é doutorando em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFG, com foco em Cultura e Processos Educacionais. Seus interesses de pesquisa incluem, principalmente, as relações materiais que pautam o uso da linguagem em contextos educacionais.

10.5281/ZENODO.15723589

PERCEBENDO COM LINHOS E DRAGÕES: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS (IN)VISÍVEIS FÍSICOS E METAFÍSICOS

PERCEIVING WITH LINEN AND DRAGONS: CONSIDERATIONS ON THE PHYSICAL AND METAPHYSICAL (IN)VISIBLE

João Dantas dos Anjos Neto
Universidade Federal de Goiás, Brasil
joaodantas@ufg.br

Gustavo Guedes Brigante
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
gustavo.guedes.brigante@gmail.com

Resumo
O presente artigo visa refletir a percepção do ambiente a partir de observações acerca do que aqui se propõe ser duas classes de "(in)visíveis": física e metafísica. Abordando dois exemplos antropológicos centrais (embora não estritamente únicos), cada qual ilustrativo de uma classe, o texto aponta as inconsistências de explicações representacionistas. Advogando por uma concepção atencional da percepção, conclui-se que, longe de ser o fruto do teatro da consciência culturalmente alimentado, os (in)visíveis tornam-se apreensíveis ao longo de um processo permanente de prática participativa e afinação da atenção - que pode ser habilidosamente guiada para a física dos materiais (como no primeiro exemplo, envolvendo tecelagem) ou cosmologicamente guiada para a metafisicamente do ambiente.

Palavras-chave: percepção; habilidade; ambiente; imaginação.

Abstract
This article aims to reflect on the perception of the environment based on observations about what are proposed here as two classes of "(in)visible": physical and metaphysical. Addressing two central anthropological examples (although not strictly unique), each illustrative of a class, the text points out the inconsistencies of representationalist explanations. Advocating an attentional conception of perception, it concludes that, far from being the fruit of a culturally nurtured theater of consciousness, the (in)visible become apprehensible through a permanent process of participatory practice and fine-tuning of attention - which can be skillfully guided towards the physics of materials (as in the first example, involving weaving) or cosmologically guided towards the metaphysics of the environment.

Keywords: perception; skill; environment; imagination.

INTRODUÇÃO

Para Tim Ingold (2000, p. 157), a percepção do ambiente é a "questão que, possivelmente mais do que qualquer outra, motiva a pesquisa antropológica". Como e por que pessoas de diferentes histórias e contextos percebem diferentemente um mesmo ambiente? Ao situar a problemática na abertura de sua *Antropologia dos Sentidos* (2016 [2006], p. 12), David Le Breton se endereça à floresta: "Percorrendo a mesma floresta, indivíduos diferentes não são sensíveis aos mesmos dados. Existe a floresta do coletor de *champignons*, do passeante, do fugitivo; a floresta do índio, do caçador, do guarda-florestal ou do caçador ilegal [...] Mil florestas na mesma [...]". Introduzindo ainda na mesma página a fundamental pertinência temática para a disciplina, o autor estabelece que "O antropólogo é um explorador destas diferentes camadas de realidade que se entrelaçam", visando "compreender esta multiforme folhada de reais".

Como explicar a condição relacional das (in)visibilidades ao redor? "Em grande parte da história da disciplina", escreve Ingold (2022, p. 1) sobre as formulações antropológicas relativas à percepção do ambiente, "as respostas giraram em torno do conceito de cultura". Entretanto, a despeito da irredutível multiplicidade que marca o conceito[1], pode-se dizer que as explicações antropológicas da percepção, também em grande parte da história da disciplina e apesar de seus contrastes argumentativos internos, compartilharam a concepção de que "cultura" denota "um sistema internalizado de regras e significados" (Ingold, 2000, p. 159) que, uma vez supostamente introjetado na mente, organiza e especifica a experiência sensível.

Crucialmente, neste sentido, a cultura não se confunde com a "concretude" da cognição, funcionando mais como um conjunto de *softwares* que, processados por um *hardware* humano "anatomicamente moderno"[2], presidem seus modos de ser, sentir, pensar e agir. Tal concepção transparece cristalina em um influente artigo de Clifford Geertz (1973 [1966], p. 44), no qual ressalta que aquilo que a antropologia chama - ou deveria chamar - de cultura "'é melhor visto não como complexos de padrões concretos de com-

1 É verdade que trata-se, como sugere Edgar Morin (2002), de um "conceito-armadilha"; isto é, um conceito que abarca diversos agenciamentos - impossibilitando, deste modo, a indicação de uma definição totalizante. Basta averiguar, por exemplo, as centenas de definições de "cultura" que, auxiliados por uma equipe, Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn (1952) identificaram na literatura antropológica inglesa publicada entre 1871 a 1950/1.

2 Presumidamente surgido há aproximadamente cinquenta mil anos, o humano anatomicamente moderno refere-se a um suposto estágio da filogênese humana marcado pela aquisição de disposições anatômicas e cognitivas suficientes e necessárias para "fazer a bola cultural rolar" (Ingold, 1998, p. 32).

10.5281/ZENODO.15976781

portamento - costumes, usos, tradições, grupos de hábitos - [...] mas como um conjunto de mecanismos de controle - planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam de "programas") - para governar o comportamento'".

Além de governar o comportamento, esses "programas", ainda conforme esta perspectiva, são a própria condição para garantir a inteligibilidade do mundo à percepção humana. Sem isso, supõe-se, humanos sequer poderiam se orientar no ambiente. A premissa remonta pelo menos à teoria da percepção que Émile Durkheim desenvolveu em *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1995 [1912]). Resumidamente, a teoria estabelece que os estímulos sensíveis - visuais, sonoros, olfativos etc. - que incidem na cognição individual por meio dos incessantes fluxos geofísicos do ambiente são extremamente efêmeros e, portanto, caóticos. Se animais conseguem se orientar nesse caos do sensível, pressupunha-se, é porque agem meramente de acordo com mecanismos inatos de resposta, "instintos" geneticamente especificados sob seleção natural. Os humanos, por outro lado, tendo alegadamente transcendido os grilhões da "natureza instintual" (curiosamente, através de desenvolvimentos filogenéticos), operam de maneira extra-biológica. Dependem de um domínio cultural, "superorgânico" (Kroeber, 1914), que "cristaliza [as sensações] em ideias que podem ser comunicadas" (Durkheim, 1995, p. 445). Em Durkheim, como indica Gelkhe (1915, p. 53), a mente é um "sistema de representações" e é através da impressão dessas representações, desses *blueprints* culturais, sobre a amorfa materialidade do ambiente que, para o pai da sociologia (e a maior parte dos que vieram depois), o mundo ganhava uma particular forma inteligível, uma certa (in)visibilidade. "Sem a orientação de padrões culturais - sistemas organizados de símbolos significativos - o comportamento do homem", categoricamente escreve Geertz (1973, p. 46), "seria praticamente ingovernável, um mero caos de atos sem sentido e emoções explosivas, sua experiência praticamente informe [*formless*]"[3].

Três aspectos particularmente problemáticos desse modelo explicativo, entretanto, saltam aos olhos. Em primeiro lugar, como indica Ingold (2011, p. 35), implica-se paradoxalmente que "a descendência do homem na natureza foi também sua ascendência para fora dela". Sendo supostamente uma criatura dividida, natureza da cintura para baixo (pés e sexo) e cultura da cintura para cima (mãos e mente), o homem é retratado

3 Quase um século após Durkheim e meio século após Geertz, Roger Bartra propõe uma antropologia do cérebro com premissas e consequências idênticas, calcada na concepção de que "a incapacidade e disfuncionalidade do circuito somático são compensadas por funcionalidades e capacidades de índole cultural" (Bartra, 2010 [2006], p. 23). Assim, o antropólogo mexicano argumenta que o cérebro humano só funciona apropriadamente em simbiose com um "exocérebro" cultural, uma vez que "os ciruítos exocerebrais substituiríam as funções simbólicas que o sistema nervoso não pode realizar" (Bartra, 2010, p. 63).

10.5281/ZENODO.15976781

como um ser paradoxal que só pode realizar sua essência na condição de transcendê-la. Em segundo lugar, a percepção do ambiente se reduz a um fenômeno mental, produzido pelo teatro culturalmente mobiliado da consciência. Em terceiro lugar, ainda segundo indica Ingold (2011), essa abordagem de matriz representacionista encontra sua base primeira no hilemorfismo de Aristóteles. O modelo hilemórfico (*hyle* = matéria; *morphé* = forma) apregoa que a criação - ou, no caso, percepção - é fruto da junção de uma matéria amorfa e uma forma desmaterializada, um *design* virtual; como expliquei noutro lugar, "sustenta que a forma das coisas, como vasos de barro, machados de pedra e até mesmo catedrais, é o resultado de representações estabelecidas na mente do fabricante antes de essas coisas serem feitas" (Brigante & Woods, 2024, p. 7). O problema central é que, ao instaurar a precedência do *design* - mental, cultural, simbólico… - em relação ao processo efetivo de produção-percepção, o modelo hilemórfico opera através do que Ingold (2011, p. 68) chamou "lógica de inversão":

> Por meio dessa lógica, o campo de envolvimento no mundo, de uma coisa ou pessoa, é convertido em um esquema interior do qual sua aparência e comportamento manifestos são apenas expressões externas. Assim, o organismo, movendo-se e crescendo ao longo de linhas que o atam à teia da vida, é reconfigurado como a expressão externa de um *design* interno.

Neste sentido, o extático processo perceptivo fossiliza-se de antemão como mera expressão concreta de uma imagem estática pré-especificada: a percepção, em outras palavras, encontra-se aprisionada nos limites de um simulacro imagético. Para desfazer essa lógica profundamente sedimentada no pensamento ocidental, é necessário liberar a percepção das contenções das representações e devolvê-la ao ambiente, aos fluxos geofísicos "fluidos-sólidos" (Clark et al., 2021) que integram as turbulências mundanas. Repensar o modelo explicativo de modo que ele não recaia na falácia, apontada por Susan Oyama (1985) a propósito do paradigma darwinista e identificada por Ingold no cerne dos estudos da percepção, de que a forma precede teleologicamente seu processo formativo.

Se, como aponta Ingold (2021, p. 7), "é uma condição da vida que tudo vaza e nada é trancado", precisamos de uma compreensão que reconheça a processualidade generativa da percepção no cerne da matriz de relações ecológicas na qual o organismo não é senão um vórtex atencional e um *locus* indivisível de crescimento e nutrição incessantemente atravessado pelos materiais do ambiente e a presença de seus habitantes. "Banhado em luz, submerso em som e arrebatado em sentimento", declara magneticamente Ingold (2011, p. 12), "o corpo senciente, ao mesmo tempo perceptor e produtor, traça os caminhos do devir do mundo no próprio curso de sua contribuição para sua renovação contínua". A partir dos casos antropológicos que se seguem, portanto, visamos indicar um mundo que "não aparece mais pré-definido, em coisas

10.5281/ZENODO.15976781

deste ou daquele tipo, ao longo das linhas de uma classificação" (Ingold, 2021, p. 7) e reintegrar os (in)visíveis do ambiente à imanência da experiência vivida, à hecceidade do instante, mostrando que as formas perceptivas são geradas ao longo da experiência prática ao invés de antecedê-la.

TECER A PERCEPÇÃO: ATENÇÃO E HABILIDADE ENTRE AS KAZAKH

Segundo Peter Dormer (1994), todo e qualquer conhecimento de criação (*craft knowledge*) enriquece a percepção do praticante no sentido de que suas sensibilidades tornam-se aguçadas e canalizadas de maneira a captar sutilezas inacessíveis aos leigos. Assim, por exemplo, um dentista "não pode deixar de observar o formato da boca e das bochechas das pessoas e fazer inferências sobre o estado e o número de seus dentes" (Dormer, 1994, p. 68). Só alguém com considerável experiência prática em odontologia poderia captar, de um relance, as condições maxilares de outrem. Temos, assim, um (in)visível modulado pela prática.

Com efeito, a assertiva é reforçada pelas tecelãs Kazakh, habitantes do oeste da Mongólia, com as quais a antropóloga Anna Portisch conviveu por um ano. Isso porque integram uma pujantemente comunidade de prática cuja atividade ascética principal consiste na tecelagem de tapeçarias diversas: "tapetes, enfeites de parede e outros têxteis", que "são usados em casa como mobília macia e são trocados em casamentos entre clãs" (Portisch, 2010, p. 60). Introduzidas desde muito cedo à prática da tecelagem, as Kazakh desenvolvem uma sensibilidade extremamente aguda em relação aos materiais utilizados e peças confeccionadas. A antropóloga conta como, com um breve olhar analítico, tecelãs experientes podem identificar, por exemplo, tanto a origem do linho empregado quanto a artesã por trás de certas manufaturas. Também conta como uma artesã Kazakh da cidade de Ölgii podia, a partir de um breve toque, julgar a má qualidade de um tapete aparentemente bom. Para provar seu ponto ante a perplexa incredulidade de Portisch, para a qual não havia "nada de errado com o padrão, as cores ou a costura", a artesã guiou as mãos da antropóloga pela parte avessa do tapete em questão para mostrar-lhe que "Os pontos eram grandes fios de lã, e alguns estavam desgastados e quebrados. 'Está vendo?' Ela me olhou detidamente" (Portisch, 2010, pp. 67 - 68).

Essas sensibilidades, entretanto, não provém da imposição de padrões simbólicos sobre a materialidade do tapete, mas de uma história de desenvolvimento, de aprendizagem prática, processual, ao longo da qual a atenção da tecelã foi sendo educada para perceber certas sutilezas dos materiais. Trata-se do que o dito pai da psicologia ecológica, James Gibson (1979), chamou de "educação da atenção", um desenvolvimento

10.5281/ZENODO.15976781

do “sistema perceptual” - entendido como a inteireza sensorial, somática, de um organismo extático - emergido através de suas exposições exploratórias pelo ambiente. Através da repetição de “caminhos de observação” ao redor de “objetos ambientais”, conforme aventou o pai da psicologia ecológica, o ser senciente vai apreendendo processualmente, na prática, através do jogo de luzes e sombras em seu raio óptico, suas características “invariantes” e ponderando/experimentando o que estas podem lhe “proporcionar” (*afford*) em termos de uso. Em outras palavras, desenvolve uma “afinação perceptual” (*perceptual attunement*) direcionada às condições e potenciais de oportunos “objetos ambientais”. Crucialmente, para Gibson (1979), essa afinação perceptual não se dá por intermédio de representações mentais; ela flui através do engajamento direto, prático, do organismo – humano ou não – com as coisas, seres e características do entorno. “Tanto humanos quanto não humanos”, analogamente escreve Ingold (2011, p. 11), “se comportam habilmente em seus ambientes e por meio deles, empregando capacidades de atenção e resposta que foram incorporadas ao desenvolvimento por meio da prática e da experiência”.

Essa educação da atenção, sem embargo, como aponta Portisch a propósito das tecelãs, é desenvolvida simultaneamente através da história pessoal dos envolvimentos das praticantes com os materiais trazidos ao uso e com as demais praticantes. Tuteladas por suas familiares mais velhas, as meninas Kazakh são integradas processualmente à arte da tecelagem, passando por todas as etapas: iniciando com a extração dos materiais, passando à produção dos linhos, e culminando na efetiva tessitura e estilização das peças. O processo produtivo é feito coletivamente, implicando distintas gerações em mesmas etapas, o que favorece a prática pedagógica[4]. O método básico de aprendizagem, portanto, consiste em uma observação participante na qual a instrução das mais experientes servem sobretudo como direcionamentos atencionais - ‘’’Não se incline aqui’, ‘Arregace as mangas’ e coisas do gênero” (Portisch, 2010, p. 64) -, ao invés de grades intencionais.

Ao ressaltar a primazia da prática no contexto da aprendizagem de forrageamento de cogumelos, Anna Tsing (2019, p. 27) observa o mesmo: “Enquanto eles [forrageadores] podem ser eloquentes sobre explicar seus movimentos, as pessoas se tornam especialistas em forrageamento de cogumelos, não através de conversas, mas usando seus corpos”. O corpo - em suas disposições musculares, anatômicas, perceptuais etc. - literalmente cresce de acordo com as habilidades que crescem em seus tecidos

4 Entretanto, novamente, essa aprendizagem não se dá tanto pela acumulação de designs mentais culturalmente transmitidos, mas por ajustes cinéticos, rítmicos, atencionalmente desenvolvidos. “As participantes menos experientes”, escreve Portisch (2010, p. 63), “aprendem a ajustar o ritmo de seus movimentos aos dos outros, de modo que não parem, desacelerem ou acelerem a tarefa em andamento, nem cometam erros que atrapalhem o fluxo de trabalho”.

10.5281/ZENODO.15976781

e ao longo de uma vida de prática socialmente vivida. Crucialmente, “social”, aqui, não denota, como queriam as antropologias dominantes no século XX, um domínio “superorgânico” (Kroeber, 1914), simbólico, permeado por uma “teia de significações” (Geertz, 1973) culturalmente tecida e mentalmente introjetada. É social porque é desenvolvido *na* e *pela* presença de outros (incluindo não-humanos[5]), na imanência dos encontros ao longo das idas e vindas de companheiros de viagem (Ingold, 1998). Em suma, para falar com Bourdieu (1990), *hexis* e *habitus* se desenvolvem em perpétua dialogia: ao tecer socialmente sua malha, a tecelã simultaneamente tece sua própria percepção. Longe de imprimir a supostamente inerte e amorfa matéria do mundo, seu dito substrato natural, com decalques intencionais pré-estabelecidos, sua própria percepção flui com os materiais reunidos em seu ato criativo. Referindo-se à simbiose *concrescente* (Whitehead, 1979) implicada na *correspondência* do artesão com seus materiais, Ingold (2013, p. 21) escreve:

> Quero pensar no fazer [...] como um processo de *crescimento*. Isso significa colocar o criador, desde o início, como um participante em um mundo de materiais ativos. Esses materiais são o que ele tem para trabalhar *com* e, no processo de criação, ele “une forças” com eles, juntando-os ou separando-os, sintetizando e destilando, *em antecipação ao que pode emergir*.

Emergidas processualmente no fluxo do envolvimento prático, somático, da percepção socialmente treinada e os materiais ao redor, as formas do visível - seja no que se refere à criação de alguma obra ou à percepção do ambiente - não podem ser mero subproduto de uma impressão cognitiva de *designs* mentais apriorísticos. Isso não significa que inexistem *designs* ou planos reflexivos permeados na percepção e na criação, mas que estes delineamentos intencionais emergem ao longo do engajamento prático, ao invés de precedê-lo. Atingindo um princípio profundamente sedimentado na teoria da prática, que separa cirurgicamente intencionalidade e atencionalidade, Portisch observa na tecelagem Kazakh uma intencionalidade imanente à atencionalidade - ou, o que O’Connor (2005) chamou de “intencionalidade corporal”. Ao descrever a produção de um *oyu*[6] em um pedaço de pano para um tapete, Portisch (2010, p. 66) ressalta que sua experiente interlocutora, Apiza, após ter finalizado o esboço, “avaliou o contorno do padrão, refletiu sobre toda a peça, ajustou e alterou suas ações e, finalmente, chegou a um padrão que julgou adequado”. Correções de mesmo tipo também foram realizadas durante o delineamento do esboço: as formas de sua intencionalidade, em suma, foram se desenvolvendo responsivamente ao longo do engajamento com os materiais. Assim, longe de figurar uma antítese ao engajamento motor-cinético implicado na confecção de tapetes, a “avaliação [*assessment*] é um

5 A convivência multiespécie, como mostrei em outro lugar, também educa a atenção através da mútua afinação perceptual (ver Brigante, França & Clístines, 2024).

6 Intrincado padrão gráfico que, calcado em simetrias opostas, ornamenta as peças têxteis.

10.5281/ZENODO.15976781

aspecto deste engajamento" (Portisch, 2010, p. 69).

Para fins analíticos, poderíamos dizer que o exemplo etnográfico proporcionado por Portisch nos brinda com observações valiosas[7] a respeito do que poderíamos provisoriamente chamar de "(in)visíveis físicos"; isto é, invisíveis que tornam-se facilmente visíveis, mesmo à sensibilidade leiga, a partir do momento em que alguma praticante experiente *mostre* as sutilezas até então inacessíveis aos comuns[8]. A percepção, entretanto, abarca mais do que a concretude palpável das coisas. É a esta outra faceta, que aqui qualificamos provisoriamente como "(in)visíveis metafísicos", à qual nos encaminhamos agora.

TINHA UM DRAGÃO NO MEIO DO CAMINHO: A FORMA DO MEDO NO MOSTEIRO MEDIEVAL

Ao ter sua mão guiada pelo avesso do tapete, Portisch prontamente viu aquilo que a experiente tecelã Kazakh queria mostrá-la. Entretanto, e se, por exemplo, ao invés de pontos irregulares e linhas quebradiças, sua interlocutora quisesse lhe mostrar um dragão? Não um dragão metafórico, nem uma escultura ou pintura de dragão, mas um dragão efetivo. Justamente aquele tipo de dragão que a imaginação moderna se tranquiliza em atribuir ao fantasioso reino do faz-de-conta. Um dragão, ademais, com um único chifre e o coração de ouro. Um dragão reputado de guardar imensas riquezas e que reside em um local não muito distante. Mais: e se, além de querer lhe mostrar o dragão, a interlocutora lhe desafiasse a matá-lo?

Foi precisamente o que ocorreu com Dan Sperber durante sua estadia no sul da Etiópia, entre os Dorze: "Lá eu estava, um antropólogo treinado, em sua primeira real viagem de campo, e um nativo veio e me pediu para matar um dragão" (Sperber, 1985, p. 62). O nativo era Filate, um ancião da região que, ao longo de sua juventude, caçou e lutou contra diversas criaturas que prontamente a sensibilidade ocidental classifi-

7 Alguns corolários dessas observações são de especial importância para o presente texto. I) A percepção é uma produção no sentido de ser fruto do treinamento atencional, não de transmissão intencional, socialmente direcionado. II) "Social" não denota um domínio transcendente que serve como depósito de símbolos transmissíveis, mas o próprio campo relacional imanente aos encontros práticos com materiais e presenças significativas. III) As (in)visibilidades dependem dos modos pelos quais a atenção corporalmente integrada está afinada para corresponder certas sutilezas do ambiente. IV) As formas não são impostas sobre um substrato inerte, mas emergem com ativos materiais no fluxo da experiência vivida, de maneira simultaneamente atencional e intencional.

8 É o caso, por exemplo, da habilidosa tecelã que guiou a mão da antropóloga pelo avesso do tapete para que ela percebesse tatilmente a má qualidade de uma peça aparentemente boa: mesmo iniciante na prática, Portisch foi capaz de sentir com os dedos os problemas identificados por sua interlocutora. Também é o caso, por exemplo, dos experientes forrageadores de cogumelos, que podem indicar a qualquer pessoa os sutis sinais da presença fúngica.

10.5281/ZENODO.15976781

caria como fantásticas. Assim como no caso dos "(in)visíveis físicos", aqui a explicação antropológica ainda prevalente também recorreria a certa formulação baseada no modelo representacionista. Assim, por exemplo, apesar de Sperber descartar as interpretações relativistas da percepção - típicas do culturalismo - como teórica e empiricamente inconsistentes, ele baseia o coração de seu argumento no que chamou de "representações semi-proposicionais". À diferença de seus adversários relativistas, para os quais as representações culturais são sempre de conteúdo proposicional fixado (motivo pelo qual buscam reconstruir a suposta racionalidade subterrânea às crenças aparentemente irracionais na superfície do discurso), Sperber propõe a existência de "representações semi-proposicionais" - isto é, "sem um conteúdo proposicional totalmente fixo" (Sperber, 1985, p. 51)[9].

A principal implicação da inclusão dessa outra classe de representações é o colapso do "*apartheid* cognitivo" inerente à máxima relativista segundo a qual "diferentes culturas vivem em diferentes mundos": o que difere, em Sperber, não é mundo, mas as condições e potenciais das representações culturais. Não obstante sua crítica frontal, entretanto, o predicamento de Durkheim se mantém intacto: a percepção humana é organizada e especificada por transmissíveis e cognitivamente armazenáveis representações culturais, sem as quais o mundo seria mero caos. Se o mundo difere entre sensibilidades culturalmente distintas, Sperber argumenta, é porque cada qual é alicerçada por idiossincráticas crenças representacionais de conteúdo semi-proposicional racionalmente utilizadas. Assim, como deixa transparecer o antropólogo, o dragão de Filate consiste em uma conveniente representação inverificada, assentada em um predicamento inexistente, com possíveis retornos compensatórios para o ancião. Tentando reconstruir a lógica percorrida em sua requisição, Sperber (1985, p. 61) escreve: "Sim, Filate agora se lembrava, os *forenj*[10] caçavam animais de grande porte e tinham até equipamentos especiais. Se alguém pudesse matar um dragão, um *forenj* poderia. O *forenj* ficaria grato. Ele daria a Filate dinheiro e roupas".

Entretanto, conforme enfatizou John Morton (1986, p. 74) ao comentar o caso, "Chamar uma convicção sentida no coração de 'uma crença representacional de conteúdo semi-proposicional', é claramente fazer alguma violência a esta convicção, em particular com suas qualidades afetivas". Essa redução só é possível porque, ainda como

9 Trata-se de designs mentalmente armazenáveis cujo conteúdo é inverificável ou apenas parcialmente entendido, tornando seu delineamento aberto à reinterpretação em função dos vínculos que a mesma representação estabelece com duas ou mais proposições simultaneamente. Este, afirma o autor, é o segredo por trás de crenças/percepções aparentemente irracionais - tais quais a existência de/experiência com dragões.

10 Maneira pela qual aparentemente Filate vocalizava a expressão "french" (francês), referindo-se ao próprio Sperber.

10.5281/ZENODO.15976781

observa Morton na mesma página, Sperber considera o peso emocional da crença um fator irrelevante para seu programa científico, que "parece seguir Lévi-Strauss em termos de lidar com o intelecto como uma estrutura abstrata de operações mentais". Desincorporada, a mente abstrata representa intelectualmente o mundo, com hilemorfismos definidos (proposicionais) ou indefinidos (semi-proposicionais), sem *participar* afetivamente dele: a *forma* do conhecimento precede o *processo* do sentir. O dragão, neste sentido, deixa de ser a propriedade emergente, perceptualmente tangível, da correspondência entre afetos e crenças - ou, em uma palavra, *fé* - para se reduzir a uma hipótese que aguarda desmistificação. Para Morton (1985, p. 76), ao contrário, a visão de Filate consiste justamente na expressão manifesta - o dragão - de "seu estado emocional interior" e, deste modo, depende fundamentalmente da sua participação, do seu vívido engajamento corporal e performático.

Com efeito, vimos com as Kazakh que a percepção do ambiente consiste em uma educação atencional baseada na participação, na afinação social do sistema perceptual em sua totalidade motor-cinética, ao longo dos afazeres práticos que envolvem a tecelagem. Na medida em que seus regimes atencionais se refinam processualmente, elas aprendem a responder com maestria às qualidades dos materiais e peças. Mas e no caso do dragão, a que exatamente a atenção corresponde? Seria enganoso neste caso supor que houvesse, nas linhas de Gibson (1975), um "objeto ambiental" externo cujas "propriedades invariantes" fossem luminosamente especificadas no raio óptico de Filate, ao longo de seu "caminho de observação", de tal modo que revelasse um dragão. Em outras palavras, seria enganoso supor que a visão do ancião tenha derivado de estímulos diretos do domínio físico. Como quero sugerir, trata-se de uma atenção que vagueia pelo domínio experiencial afetivo - o que não se reduz à representação (sobretudo "semi-proposicional"), nem a uma espécie de miragem imaginativa sobre a dura materialidade do mundo. Para desenvolver essa perspectiva, vejamos um caso análogo; dessa vez em um mosteiro.

Em *The Life of Saint Benedict*[11], encontra-se uma passagem que narra o encontro de um monge com um dragão. Segundo conta-se, o monge em questão estava obstinadamente decidido a deixar a congregação e o confinamento da vida monástica. Incontáveis foram suas súplicas para que São Benedito lhe deixasse partir; incontáveis foram as reprovações e advertências do patriarca ante tais pedidos. Entretanto, o monge seguiu implacável em sua insistência até que "o venerável Padre, vencido por sua importunação, com raiva o mandou embora" (Magno, 2012 [594], p. 58). Ávido

11 Compilação de relatos reunidos e analisados por São Gregório Magno (540 - 604), em 594, sobre a vida de São Benedito de Núrsia (480 - 547), patriarca dos monges ocidentais e fundador da grande Ordem dos Beneditinos.

10.5281/ZENODO.15976781

para explorar o mundo externo, entretanto, ele não foi longe: “mal havia saído do mosteiro quando encontrou no caminho um dragão que, com a boca aberta, foi em sua direção” (Magno, 2012, p. 58). Convicto de que seria prontamente devorado, imediatamente estremeceu e, imobilizado pelo terror, só conseguiu chorar e gritar por ajuda. Ouvindo os desesperados chamados, seus irmãos de fé correram para socorrê-lo, mas não viram qualquer dragão. Se depararam apenas com o abalado monge de rosto horrorizado e levaram-no de volta ao mosteiro. Desde então, o monge prometeu jamais pensar em deixar a vida monástica novamente. Conforme avalia São Gregório, em conclusão, foram as rezas de São Benedito que fizeram visível esse dragão “que antes ele [o monge] seguiu sem perceber” (Magno, 2012, p. 58).

Não obstante a carga moralista da conclusão - sair do caminho sagrado é entrar no caminho dos dragões -, o relato proporciona contundentes reflexões acerca da percepção do ambiente. Considerando que o dragão só se fez manifesto para o monge protagonista, Ingold (2022, p. 64) argumenta que o temível monstro não poderia corresponder a alguma criatura empírica que hoje a ciência poderia identificar como um réptil. Por outro lado, apesar de não verem qualquer dragão ao chegarem ao local, seus irmãos do mosteiro viram a concretude do horror estampado em sua face e, ao invés de dispensar o ocorrido como fruto fantasioso de uma mente alucinada, “eles imediatamente reconheceram, na visão do dragão a forma da agitação de outro modo inarticulável do monge e se empenharam em responder, de forma afetiva e eficaz, à sua angústia [...] O dragão não era a causa objetiva do medo; ele era a própria *forma do medo*” (Ingold, 2022, p. 64, ênfase adicionada).

Ao longo dos disciplinares exercícios edificantes - *antropotécnicos* (Sloterdijk, 2013 [2009]) - implicados na ascese monástica, dragões e outras criaturas “fantásticas” frequentemente se faziam presentes através de gravuras e histórias. Usados teotecnicamente, anjos, demônios e dragões eram, sobretudo, enações fenomenológicas das iluminações e assombros da alma imersa em uma extática atmosfera de emoções e sentimentos. Para perceber estas criaturas, portanto, é necessário se *envolver* e saber *responder* atencionalmente aos sinais do mundo. Em suma: educar a atenção e corresponder afetivamente às sutilezas atmosféricas[12] em um registro metafísico, cosmologicamente orientado. Deste modo, podemos afirmar que os (in)visíveis da percepção não derivam primeiramente de *representações cognitivas intencionais*, mas de *afetações ecológicas atencionais*. Em ambos os casos, “o dragão foi um *topos* no campo da participação, não uma proposição semi cozida no campo da representação” (Ingold, 2022, p. 77).

12 Isto é, simultaneamente cósmicas (do ambiente) e afetivas (do organismo) (Ingold, 2015).

10.5281/ZENODO.15976781

Essa condição participativa e envelopamento afetivo gera uma sensibilidade "religiosa" no sentido que Cícero atribuiu à derivação da palavra "religião": do latim, *re-legere* (reler) - sentido clássico/medieval de conceber a leitura como uma efetiva jornada ao longo da qual se toma conselhos de interlocutores textuais que falam com o leitor através das *voces paginarum* ("vozes das páginas") (Serres, 1995). Crucialmente, aqui, "religião" não se refere a mero conjunto de crenças teoréticas cristalizadas em estáticas representações litúrgicas, mas a um conjunto extático de práticas ascéticas tradicionais (no sentido de *traditio*[13]) que afinam a atenção dos praticantes em registros simultaneamente físicos e metafísicos; em uma palavra, trata-se de um conjunto antropotécnico (Sloterdijk, 2013). É prestando atenção nas sutilezas cosmológicas ao redor - não representando-as - que podemos sensivelmente corresponder com elas e nos orientar em meio a um específico mosaíco de (in)visíveis. "Correspondência", conforme Ingold (2021, p. 9) , "diz respeito aos modos como as vidas, no seu perpétuo desenrolar ou devir, se unem e se diferenciam simultaneamente, umas das outras". Não há como corresponder indiretamente: a película simbólica de vedação impede o contato direto, primordial para a correspondência. É esta classe de correspondências atencionais que baseia, por exemplo, a leitura do fogo entre os even (Martin, 2023); a escuta do pássaro trovão, *pinesí*, e o reconhecimento de pedras vivas entre os ojibwa (Hallowell, 1960); a interação dos yanomami com os *xapiri* (Albert & Kopenawa, 2010); a comunicação com as geleiras entre os tlingit (Cruikshank, 2005) e assim por diante. Em suma, são regimes atencionais e correspondências para *fazer o céu falar* (Sloterdijk, 2024 [2020]).

Sob a perspectiva atencional, essas manifestações não atestam um mundo cindido em um multiverso de mundos fechados sobre si mesmos (como quer o relativismo) e alicerçados por percepções ilusórias derivadas de representações e classificações arbitrárias. Longe disso, promove um escopo conceitual apto para devolver o mundo, unificado, aos fluxos da vida. Isto é, proporciona uma promissora via exploratória daquilo que Deleuze e Guattari (1987) chamaram de "espaço liso" [*smooth space*]. Em oposição ao "espaço estriado", domínio estratificado das grades classificatórias e cujo binômio axiomático consiste em "forma"/"conteúdo" (modelo hilemórfico), no espaço liso, domínio das multiplicidades em devir e cujo binômio axiomático opera em termos de "forças" e "materiais", o vento sibila, o gelo quebra e a areia canta[14]. Fundamental-

13 Derivada do latim *tradere*, "entregar", a palavra denota tradição não como uma máquina de replicar *designs* antigos, mas de levar adiante um conjunto de habilidades perceptuais e destrezas corporais que permitam o avanço na trilha do tempo. "A palavra", como escreve Ingold (2022, p. 69), "era antes usada para significar uma atividade ou um desempenho, graças ao qual era possível - à moda do revezamento - *continuar* [*carry on*]".

14 Apesar de suas diferentes naturezas (de estratificação e de fuga), os filósofos asseveram que "os dois espaços só existem, de fato, em mistura: o espaço liso está constantemente a ser traduzido,

10.5281/ZENODO.15976781

mente extática, a topologia “lisa” é a instância dos permanentes fluxos e misturas de linhas afetivas e celestes. Aqui, as coisas do ambiente não são “objetos” da percepção, mas a própria hecceidade de “uma infusão [luminosa, sonora, auditiva, háptica] envolvente que impregna todo o seu ser. Não é tanto aquilo que se percebe como aquilo *em* que se percebe” (Ingold, 2015, p. 70). Enacta-se um (in)visível tecido por uma responsiva percepção inextricavelmente imaginativa, uma “zona de habitação - uma zona na qual experiência e imaginação fundem-se” (Ingold, 2022, p. 181). Longe, então, de ser a antítese da percepção, a imaginação é sua própria textura generativa: “a uma forma de entrar, a partir de dentro, nas correntes generativas do próprio mundo, equilibrando o próprio ser na cúspide da sua emergência” (Ingold, 2022, p. 4).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre que nos deparamos com tentativas de explicar a percepção do ambiente por meio de representações mentais culturalmente transmitidas, podemos nos recostar tranquilamente na certeza de que a explicação é falsa. Isso porque o ambiente, como vimos, não se abre à percepção através da imposição de designs mentais apriorísticos - sejam eles total ou parcialmente proposicionais -, mas pela exposição de um sistema perceptivo ao longo de seus caminhos pelo ambiente. Mostramos, com as Kazakh, que *designs* são gerados no próprio processo generativo prático da produção, ao invés de antecedê-lo. Já com os dragões, buscamos considerar essa outra classe de treinamento atencional, direcionada às sutilezas metafísicas do ambiente. Sob a ótica representacionista, visões de criaturas estranhas ao naturalismo ocidental denotam necessariamente quimeras “êmicas” (locais/mágicas) existentes apenas pela ignorância dos predicamentos do conhecimento “ético” (global/científico). Reconhecendo, entretanto, a experiência dos (in)visíveis metafísicos como uma outra classe de educação atencional, alimentamos dois coelhos com uma única cenoura: por um lado, reparamos as violências epistêmicas reproduzidas por autores como Sperber, sem recair nos erros do relativismo cultural; por outro, promovemos uma recognição da própria ideia de imaginação. O treinamento metafísico da atenção, neste sentido, endossa a conclusão de que, longe de formar uma antítese, “a percepção é imaginativa [...] na medida em que está inscrita na geração de um mundo que está continuamente a nascer com e à volta do perceptor, nas e através das suas próprias práticas de movimento, gesto e inscrição” (Ingold, 2022, p. 36).

Essa recognição ainda vem com a vantagem de restituir a unidade do mundo e o entrelaçamento cultural: pessoas de diferentes culturas podem *ensinar* umas às ou-

transposto para um espaço estriado; o espaço estriado está constantemente a ser invertido, devolvido a um espaço liso” (Deleuze & Guattari,1987, p. 474).

10.5281/ZENODO.15976781

tras, através de ascéticas *exposições participativas*, a perceber novos visíveis. Se hoje vivemos uma crise - perspectiva, ecológica, epistêmica - é porque desaprendemos a corresponder (Ingold, 2021). Isto é, responder atencionalmente às sutilezas do ambiente – de modo que possamos melhor visualizar o dragão comum. Restituir a imanência da percepção, a primazia do processo sobre a forma, da sensibilidade atencional aberta sobre a rigidez de hierárquicos[15] *designs*/planos/representações *ready-made*, é levar os outros a sério. Levar os outros *realmente* a sério é não descartar como mera *representação* quimérica a percepção exógena. É afinar nosso arco atencional para *ver* o que o *outro* tem a nos *mostrar*. Se não o fazemos, tão logo viramos de costas ao habitante krenak que nos aconselha "Vamos escutar a vos dos rios, pois eles falam" (Krenak, 2022, p. 27), rimos daquilo que julgaríamos ser sua *alucinação*. Nos fechamos na impermeabilidade de nossas representações *científicas*, depuradas das elucubrações *míticas* de nosso interlocutor. Entretanto, como o próprio habitante krenak nos alerta, foi removendo a alma do rio, bem como as vozes das águas, que o branco pôde secá-lo até a última gota. É justamente desabitando o mundo, deixando de ouvir e ver atentamente as sutilezas – físicas e metafísicas - do ambiente, que transformamos o planeta em uma imensa commoditie: o alvorecer do chamado antropoceno.

Mais do que nunca, como sugere Ingold (2019, p. 15), a antropologia – concebida como uma *filosofia com gente dentro* - é crucial para instaurar conversas e afinar atenções entre distintos modos de existência. É só através dessas trocas participativas que podemos dar vazão ao rejuvenescimento do mundo, entrelaçar atenções e, sobretudo, impulsionar-nos para o despertar do sonambulismo que, nos fechando impermeáveis bolhas fenomenológicas-representacionais, nos aparta durante nossa caminhada coletiva – como comunidade de destino – para o fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, B. & KOPENAWA, D. **A Queda do Céu**: Palavras de um Xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTRA, R. **Antropología del Cerebro**. México: FSC, 2010 [2006].

15 Hierarquias clássicas do tipo: ético > êmico; objetivo > subjetivo; global > local; proposicional > semi proposicional; racional > fetichista. Nessa sequência, conforme a ortodoxia, os primeiros termos equivalem entre si e são superiores aos segundos, que também se equivalem. Sob tal perspectiva, os primeiros são sobretudo identificados com a epistemologia moderna, de matriz ontológica naturalista, enquanto os segundos são sobretudo utilizados para caracterizar as epistemologias autóctones, de matrizes ontológicas animista, totemista e/ou analogista (ver Martin, 2023).

10.5281/ZENODO.15976781

BOURDIEU, P. **The logic of practice**. Cambridge: Polity, 1990.

BRIGANTE, G.; CLÍSTINES, H. & FRANÇA, M. Vivências Multiespécie: comunicação e engajamento. In CARNEIRO, M. & GALENO, A. (Orgs.). **Animais Não Humanos**: Poéticas e Devires. São Paulo: Paruna, 2024, p. 33 - 49.

BRIGANTE, G. & WOODS, C. On Making One's Way Through Chess. **Sport, Education and Society**, p. 1 - 14, 2024. DOI: 10.1080/13573322.2024.2346141.

CLARK, N.; ENGELMANN, S.; GRUPPUSO, P.; INGOLD, T.; KRAUSE, F.; LUCAS, G.; MEULEMANNS, G.; SIMONETTI, C.; Szerszynski, B.; Watts, L. Um Léxico de Fluidos Sólidos. **Ambivalências**, v. 9, n. 18, p. 345–362, 2022.

CRUIKSHANK, J. **Do Glaciers Listen?** Local Knowledge, Colonial Encounters and Social Imagination. Vancouver: UBC Press, 2005.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus**: capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DORMER, P. **The art of the maker**. London: Thames & Hudson, 1994.

DURKHEIM, Émile. **The Elementary Forms of Religious Life**. Nova York: The Free Press, 1995 [1912].

GEERTZ, C. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973 [1966].

GEHLKE, C. Émile Durkheim›s Contributions to Sociological Theory. New York, Columbia University, 1915.

GIBSON, J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychologic Press, 2015 [1979].

HALLOWELL, A. Ojibwa ontology, behavior and world view. In DIAMOND, S. (ed.), **Culture in history**: essays in honor of Paul Radin. Nova York: Columbia University Press, pp. 19– 52, 1960.

INGOLD, T. **Antropologia**: para que serve? Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

INGOLD, T. **Being Alive**: essays on movement, knowledge and description. Nova York Rout-

10.5281/ZENODO.15976781

ledge, 2011.

INGOLD, T. **Correspondences**. Nova York & Londres: Polity Press, 2021.

INGOLD, T. From Complementarity to Obviation: on dissolving the boundaries between social and biological anthropology, archaeology, and psychology. **Zeitschrift für Ethnologie**, v. 123 n. 1, pp. 21-52, 1998.

INGOLD, T. **Imagining for Real**: essays on creation, attention and correspondence. Nova York: Routledge, 2022.

INGOLD, T. **Making**: anthropology, archaeology, art and architeture. Nova York: Routledge, 2013.

INGOLD, T. **Perception of the Environmen**t: essays on livelihood, dwelling and skill. Nova York: Routledge, 2000.

INGOLD, T. **The Life of Lines**: a world without objects. Nova York: Routledge, 2015.

KRENAK, A. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KROEBER, A. The Superorganic. **American Anthropologist**, v. 19 n. 2, pp. 163 – 213, abr./jun. 1917.

KROEBER, A. & Kluckhohn, C. **Culture**: a critical review of concepts and definitions. Cambridge: Mass, 1952.

LE BRETON, D. **Antropologia dos Sentidos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MAGNO, São Gregório. **The Life of St. Benedict**. Carolina do Norte: TAN Books, 2012 [594].

MARTIN, N. **A Leste dos Sonhos**: respostas even às crises sistêmicas. São Paulo: Editora 34, 2023.

MORIN, E. Da Culturanálise à Política Cultural. **Margem**, [s. v.] n. 16, p. 183 – 221, 2002.

MORTON, J. Exit The Dragon: Dan Sperber on anthropological knowledge, **Canberra Anthropology**, v. 10 n. 2, p. 65-79, 1987.

O'CONNOR, E. 2005. Embodied knowledge: the experience of meaning and the struggle

10.5281/ZENODO.15976781

towards proficiency in glassblowing. **Ethnography**, v. 6 n. 1, pp. 183-204, 2005.

PORTISCH, A. The Craft of skilful learning: Kazakh women's everyday craft practices in western Mongolia. In Marchad, Trevor (ed.), **Making Knowledge**. Reino Unido: Royal Anthropological Institute of Great Britain & Ireland, 2010, p. 59-75.

SERRES, M. **The natural contract**. Michigan: University of Michigan Press, 1995.

SLOTERDIJK, P. **You Must Change Your Life**: On Anthropotecnics. Malden: Polity, 2013 [2009].

SLOTERIJK, P. **Fazendo o Céu Falar**: Sobre Teopoesia. São Paulo: Espaço Liberdade, 2024 [2020].

SPERBER, D. **On Anthropologial Knowledge**: Three Essays. Cambridge: Cambridge University, 1985.

TSING, A. **Viver nas Ruínas**: paisagens multiespécie no antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

WHITEHEAD, A. **Process and Reality**: An Essay in Cosmology. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.

10.5281/ZENODO.15976781

IMAGEM SÍNTESE

SYNTESIS IMAGE

Isabel Carneiro
UERJ, Brasil
bebelcarneirogm@gmail.com

Maria Helena Motta
UERJ, Brasil
mhmotta15@gmail.com

Resumo
Apresentamos uma proposição artístico-pedagógica sobre as técnicas do estêncil pensados à luz dos deslocamentos cotidianos, da noção de territorialidade, pertencimento e memória coletiva. Um grupo de artistas/pesquisadores se reuniu para a produção e desenvolvimento das técnicas do estêncil. Foi sistematizada a produção de esboços até a chegada à imagem síntese. A proposição abrigou pesquisas individuais relacionadas aos conceitos-chave de espaço, território, mapa, trajeto, percurso, memória e afeto, que teriam ênfase nos processos artísticos e suas várias formas de compartilhamentos na esfera do cotidiano.

Palavras-chave: memória coletiva, mapa, território, cotidiano.

Abstract
Abstract: We present an artistic-pedagogical proposition about stencil techniques thought in the light of everyday displacements, the notion of territoriality, belonging and collective memory. A group of artists/researchers came together for the production and development of stencil techniques. The production of sketches was systematized until the arrival of the synthesis image. The artistic-pedagogical proposition covered individual research related to the key concepts of space, territory, map, path, route, memory and affection that would emphasize the artistic processes and their various forms of sharing in the sphere of the quotidien.

Keywords: collective memory, map, territory, daily.

Apresentamos uma proposição artístico-pedagógica das técnicas do estêncil pensados sob à luz dos deslocamentos cotidianos, da noção de territorialidade, pertencimento e memória coletiva[1]. Para a produção e desenvolvimento das técnicas do estêncil, foram sistematizadas a produção de esboços até a chegada final à imagem síntese. A partir daí foi iniciada a produção das máscaras de estêncil até a aplicação na parede e no papel, conhecendo as técnicas e os materiais utilizados durante o processo.

A proposição artístico-pedagógico abrigou pesquisas individuais relacionadas aos conceitos-chave de espaço, território, mapa, trajeto, percurso, memória e afeto que teriam ênfase nos processos artísticos e suas várias formas de compartilhamento na esfera dos cotidianos, como ocorre de forma incisiva e resistente nos espaços das ruas, praças públicas e dos muros da cidade.

O intuito era reunir pesquisas sobre imagens e/ou visualidades e seus processos artísticos na reverberação com as práticas cotidianas. O projeto focalizou as práticas artísticas em que os sentidos se dão no compartilhamento, território crucial e inegociável da arte. Nos laboratórios práticos (oficinas) houve intensa troca e contaminações entre os trabalhos individuais das artistas/pesquisadores, na fruição e compartilhamento de desenhos e ideias. Nos orientamos pelo conceito de cruzo advindo das epistemologias das macumbas de Simas e Rufino (2018): “A perspectiva do cruzo na produção de conhecimento configura-se como uma resposta responsável, orientada pelo reconhecimento de que nos formamos, sempre, a partir da relação e do acabamento que nos é dado pelos outros.” (Simas, 2018, p.33). O artista- pesquisador que deixar ser afetado pelo outro, pela experiência da arte do inacabamento e da imprevisibilidade do fazer, a não distinção entre saber-fazer.

Sabemos que em qualquer ordem os fazeres se reduzem à pragmática das rotinas e do ordinário, sendo, por isso, marcados pelos prazeres e pelas fruições que expressam o lado amorfo e ordinário do cotidiano. Os territórios onde acontecem os encontros são prenhes de sentido e contágios, apesar de se encontrarem momentaneamente e depois retornarem aos seus lugares de origem (estratégia da colagem). Pertence ao próprio cotidiano a insignificância impertinente e rebelde dos gestos responsáveis por afastar o tédio das suas atribuições. É parte do cotidiano o desejo inescapável de contrariar os rudimentos desinteressantes das rotinas. O esforço constante e resistente em se

1 As lembranças dependem da coletividade. Mesmo ao se considerar sozinho em uma determinada lembrança, as concepções dos grupos aos quais se faz parte, o acompanhariam nos pensamentos e ações. Sem que se perceba se está a todo momento lançando mão de lembranças construídas em meio a coletividade. Portanto, para se evocar uma memória passada seria necessário, segundo Halbwachs (2006) remeter a memória de seu(s) grupo(s), pois qualquer memória usaria das regras e concepções da sociedade ao redor.

10.5281/ZENODO.15723611

comprometer com a diferença de cada dia está longe de corresponder a uma lógica estranha e alheada dos hábitos. Ocorre de se confundir com os impulsos de uma reverberação diária cujo desdobramento das imagens, palavras e gestos torna a repercutir intimamente tal diferença. Nesse sentido, em Deleuze (1988), só haveria diferença na repetição, pois apenas existe a possibilidade da mudança em algo que se repete e torna a repetir. É no tecido banal do cotidiano que chegamos a mudanças profundas da nossa existência, pois ele é a ordem da repetição e, por isso, o lugar ideal da diferença. Só se repete aquilo que não pode ser substituído. “vemos bem que a repetição é uma conduta necessária e fundada em relação ao que não pode ser substituído” (Deleuze, 1988, p.17). E onde tudo pode acontecer, o potencial infinito e exponencial de mudança. Cabe ao lado amorfo do cotidiano não ser apreendido, não ser fixado, pois senão já não poderíamos falar do ordinário. O cotidiano é aquilo que escapa.

A repetição se desdobra sobre o tecido do cotidiano e no espaço de trânsitos comuns. É nisso que reside seu estranhamento e sua singularidade. As práticas artísticas tentam “esboçar uma teoria das práticas cotidianas para extrair do seu ruído as maneiras de fazer” (Certeau, 1994, p.17), sendo o cotidiano fundamental para a emergência dos processos artísticos.

A oficina abriu um diálogo com os artistas/pesquisadores sobre a relação dos processos artísticos a partir da cidade e das práticas cotidianas, o ser ordinário é o ser da multidão. Como interagimos com os espaços públicos e privados que frequentamos, quais as manifestações artísticas que percebemos nos espaços. Como os lugares e os objetos nos afetam e como construímos uma memória coletiva dos espaços. A partir desses questionamentos, conhecemos um pouco sobre o que nos identifica transitoriamente a determinado lugar, a ideia de pertencimento ou de uma busca pelo próprio pertencimento. Nesses territórios em trânsitos e deslocamentos cotidianos como coletamos material artístico, seja plástico e/ou conceitual. Será o espaço da cidade, separado pelos recortes de raça/classe/gênero, com seus pactos excludentes, segregadores, patriarcais, machistas e racistas historicamente hegemônicos, intransponíveis para determinados corpos? Espaço também onde traçamos memórias compartilhadas dos lugares que atravessamos e construímos redes de afeto. Uma rede que possa ser significativa se pensada de maneira ampliada. Um processo de busca por uma imagem síntese. Traçamos esboços dos percursos no ônibus, no trem, nas ruas e da casa até a chegada na universidade.

CAMINHAR PARA ESCUTAR

O primeiro exercício foi escrever numa lista infindável, os sons ouvidos do trajeto de

10.5281/ZENODO.15723611

casa até a universidade. A lista tinha o objetivo de gravar, registrar tal como criar uma vertigem. A obsessão da lista, uma lógica que Umberto Eco encontra em *A vertigem das listas*: “o infinito de que falamos agora é, ao contrário, um infinito atual, feito de objetos talvez numeráveis, mas que não conseguimos numerar – e tememos que sua numeração (e enumeração) não termine nunca” (Eco, 2010, p.15). O que se chama de lista poética é de um infinito físico, que não acaba e não se conclui numa forma. A lista que se torna o excesso coerente. Fazemos listas para possibilitar que se ganhe uma forma ou sentido pelos excessos de coisas que somos incapazes de numerar.

Uma das artistas realizou a tarefa de se atentar aos sons que ouvia neste percurso: “precisei silenciar mais a minha mente e aguçar o meu corpo. Ao fazer essa coletânea de sons, compartilhamos com os demais uma troca. As buzinas estridentes do caótico trânsito do Rio de Janeiro; conversas altas; as risadas das crianças indo para a escola; o sinal ao puxar a cordinha do ônibus; vendedores ambulantes; passos apressados na estação.”

Instigante acompanhar a leitura de cada um sobre o local à qual é pertencente e refletir o que torna estas experiências tão únicas quanto coletivas. “(...) Por meio da interatividade, a memória agora é coletiva, não se baseando, apenas, em conhecimentos e tradições regionais, e os códigos que formam a identidade cultural são partilhados coletivamente por pessoas espalhadas em locais geograficamente distantes” (Tardivo & Pratschke, 2016, p.17).

MAPA CAMINHO

Gilles Tiberghien[2] em seu texto Hodológico (2012) investiga produções artísticas que tem o ato de caminhar como matéria plástica. O termo hodológico provém do grego *hodos*, que significa rota ou viagem. A hodologia é a ciência ou o estudo das rotas. Tiberghien vai diferenciar rota de caminho, privilegiando este último: “um indivíduo pode sempre traçar um caminho em uma extensão deserta: se ele não é seguido por seus semelhantes, seu caminho não irá se tornar jamais uma rota ou uma rua.” (Rykwert, 1987 *apud* Tiberghien, 2012, p. 163). O caminho é sempre afetivo, “um caminho objetivamente mais longo pode ser mais curto do que um caminho objetivamente mais curto, se este último é um verdadeiro calvário e se parece àquele que o percorre infinitamente longo”. (Idem Ibidem). Talvez esteja aí uma expressão que possamos utilizar para caracterizar nossos deslocamentos quotidianos nas grandes metrópoles. “Não caminhamos em um lugar, mas em um espaço, porque caminhar é carecer de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um lugar próprio” (Idem, p.170). Segundo Tiberghien o

2 Gilles A. Tiberghien, nascido em 1953 é um filósofo francês, professor associado e doutor em filosofia, docente da Universidade de Paris-I Panthéon Sorbonne onde leciona estética.

10.5281/ZENODO.15723611

interesse pelos mapas na contemporaneidade é devido a sua natureza complexa: não estão inteiramente ao lado das imagens nem inteiramente ao lado dos conceitos, que são, se preferirmos, espécies peculiares de imagens que procedem a um só tempo da representação concreta e do pensamento abstrato.

COTIDIANOS

Ao iniciar uma cartografia pessoal, o artista-pesquisador Cláudio percebeu que as referências visuais que o conectavam ao território estavam relacionadas aos lugares comuns da sua infância. Começou a desenhar, traçando as linhas que compunham sua memória afetiva desses locais: o chão de azulejos coloridos da área externa de sua casa; a fachada da casa de seu melhor amigo, na mesma rua; e uma vala onde catava peixes, nos arredores. Decidiu por desenhar o piso suburbano da área externa da sua própria casa, pois em quase todas as ruas da zona norte por onde ainda passa, há pisos semelhantes aos que marcaram sua memória infantil, memória coletiva compartilhada.

Os estudos empreendidos por Halbwachs trazem, para a época em que foram apresentados, uma nova vertente para a noção de memória e apresenta os quadros sociais que a compõem. Para ele, mesmo que aparentemente particular, a memória remete a um grupo; o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos.” (Halbwachs, 2006, *apud* Ribeiro, 2015, p. 4)

De início, quando o pesquisador enfrentou a questão da territorialidade como ponto de partida para sua investigação pessoal em busca de referências visuais que o conectavam ao território, procurou imaginariamente percorrer os caminhos comuns de trânsito entre casa e universidade. Nessa investida, percebeu que, embora o trajeto pudesse ser cumprido visualmente na memória recente, não havia nada que o capturasse a ponto de se reconhecer nesses lugares-objetos. Notou que o tempo influenciava diretamente essa busca à medida que o reconhecido não mais existia. Percebeu que suas âncoras estavam fixadas em tempos passados, em lugares afetivos onde, no presente, existem somente “ruínas” causadas pela modificação do tempo. Assentou então sua pesquisa no calor das memórias de infância. Foi buscar algumas imagens mentais que geram um sentimento de pertencimento. Resolveu ir para os então citados três caminhos mais sólidos de sua memória infantil: o chão de azulejos coloridos da área externa de sua antiga casa; a fachada da casa de seu melhor amigo, na mesma rua; e a vala onde catava peixes, nos arredores. Dadas essas três imagens que vieram, resolveu testá-las em desenho. Em um primeiro momento, fez os rabiscos sem

10.5281/ZENODO.15723611

dar preferência a nenhuma delas. Com o passar dos dias, percebeu que, nos caminhos por onde percorria, uma imagem específica mantinha um diálogo constante com ele: o chão de pedras vermelhas, pretas e amarelas (Figura 1). Percebeu que ainda é possível reconhecê-las em algumas casas no subúrbio carioca. Notando como esse piso resolveu saltar aos seus olhos e manter diálogo resolveu mergulhar na pesquisa sobre os azulejos. Tirou fotos de todas as casas e prédios que dispunham desses azulejos e deu início à sua produção da imagem síntese.

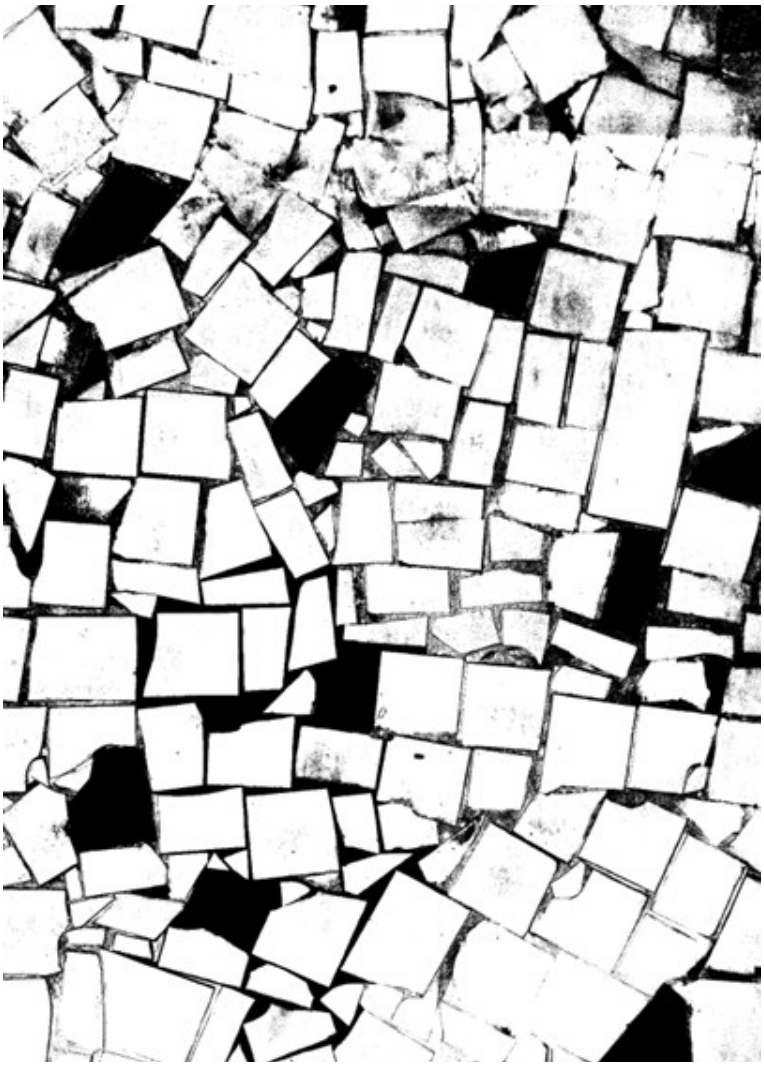


Fig. 1 - Piso Suburbano. Máscara para Stencil em papel.
21,0 x 29,7 cm
Fonte: Cláudio Brandão, 2024

Para Anna Júlia, pensar territorialidade e na transitoriedade é pensar também caminhos. Desde a infância no subúrbio de Jacarepaguá, passando pela adolescência na zona sul, até a vida adulta morando na Zona Norte do Rio de Janeiro, o deslocamento cotidiano pelos territórios que ocupa remete a bolsas pesadas, sacolas de mercado,

10.5281/ZENODO.15723611

transportes públicos, passageiros, o tempo, trabalhadores e objetos diversos. “Nós, mulheres trabalhadoras, estamos sempre carregando algo. Às vezes, carregamos a nós mesmas, nos pendurando nos ganchos de um vagão superlotado.” Acostumada desde nova a transitar por diferentes espaços, muitas vezes contrastantes entre si enquanto marcadores de classe social, a artista volta sua atenção, ao longo da pesquisa realizada, para os elementos, signos e símbolos característicos de cada território habitado na rotina. Não à toa os objetos inanimados se destacam: eles já são tema da pesquisa da artista em seu trabalho criativo. Esse interesse nos objetos, nos artefatos produzidos pelo ser humano, nos trecos que se tornam acúmulos (Figura 2), encontra motivo na associação que se dá entre imagem dessas coisas aparentemente aleatórias e memórias muitas vezes esquecidas entre tantas outras. Os objetos podem não ter vida, mas são permeados por ela.



Fig. 2 - Baleiro
Máscara para Stencil em desenho digital
19,0 x 78,5 cm
Fonte: Anna Júlia de Oliveira, 2024

10.5281/ZENODO.15723611

MEMÓRIA COLETIVA

A pesquisa de Helena às vezes se confunde entre o passado e o presente. Trabalhando a ideia de lugar e pertencimento, a artista tem sua atenção voltada para a cidade de Teresópolis, região serrana do Rio de Janeiro, onde pesquisa a relação dos caminhantes com os espaços que ocupam. Tendo uma relação afetiva antiga com a cidade, seu trabalho é composto pelos atravessamentos que acontecem quando ela se coloca em movimento pelas ruas da cidade e, suas memórias de infância que vêm à tona quando a pesquisadora se expõe àquele espaço.

Pensando sobre a elaboração de uma oficina de estêncil, deu-se início à pesquisa sobre a imagem síntese que cada artista deveria elaborar, levando em conta os conceitos que andavam sendo estudados durante os últimos meses como territorialidade, pertencimento, lugar, percurso, memória e afeto. Em um primeiro momento, os artistas foram convidados a desenhar imagens que remetessem aos espaços que estariam trabalhando. Para a artista, o exercício de desenho catalisou o exercício da memória. A cada nova imagem que era desenhada despertava uma outra memória e uma outra imagem. Da planta de plástico que ficava na sala do apartamento de sua avó surgia o duende que ficava agarrado nessa mesma planta. O velário da Igreja que já não existe mais da forma que um dia existiu. O portão que estava no topo das escadas que davam para a piscina do prédio (Figura 3). Imagens que se confundem entre o passado e o presente, que existem de uma forma física, psicológica e afetiva, não necessariamente da mesma forma.

A cada novo compartilhamento das imagens com o grupo, uma ideia ficava mais evidente; a memória não é um exercício individual, ele é coletivo. Quando Helena ou qualquer outro pesquisador compartilha suas produções, conexões acontecem. Uma memória e um relato deixam de ser individuais quando compartilhados e surge a oportunidade de outras pessoas entrarem em contato com aquelas referências. Não é necessário que se tenha vivido aquela mesma memória para que aquela experiência passe a fazer parte de nossas próprias memórias.

Foram usados diferentes materiais durante os exercícios de imagem síntese, como grafite, giz pastel, lápis de cor e giz de cera. Pensando em como transitar da linguagem do desenho para a fotografia, Helena apresentou trabalhos seus antigos com estêncil, explicando como se dá a produção de um estêncil em base fotográfica.

10.5281/ZENODO.15723611



Fig. 3 - Passado e presente
Máscara para Stencil em desenho digital
21,0 x 29,7 cm
Fonte: Helena Motta, 2024.

SÍNTESE

Na busca pela imagem síntese, o processo artístico compartilhado coletivamente cruzou visualidades e memórias. Ao nos depararmos com a ideia do pesquisador cambono: “O cambono é aquele que opera, na interlocução, com todas as atividades que precedem os fazeres/saberes necessários para as aberturas dos caminhos” (Simas, 2018, p.37), o papel do mediador ou coordenador é preparar o terreiro onde os encontros irão acontecer. “O cambono é aquele que se permite afetar pelo outro e atua

10.5281/ZENODO.15723611

em função do outro. No desempenho de suas atividades, participa ativamente das dinâmicas de produção e circulação de saberes" (idem,ibidem).

Fortalecer a verticalidade na busca por composições singulares das imagens sínteses. E junto aos procedimentos das técnicas do estêncil, os conceitos chaves que vão abrindo clareiras de entendimento através de contaminações e dos cruzos.

> O cruzo produz os efeitos de encantamento e as consequências advindas de suas operações são compreendidas enquanto possibilidades. Assim, a perspectiva do cruzo emerge enquanto conhecimento credível e necessário, pois partimos da orientação de que o mundo, os seres e as práticas sociais não estão acabados e de que conhecimentos possíveis não se esgotam na esteira de um modo de saber que se reivindica único. (Simas, 2018, p. 33)

Pela perspectiva de Tiberghien, todo o processo que o grupo percorreu pode ser percebido como o que o autor entende como caminho, esses trajetos carregados de afeto e que se tornam rotas metodológicas ou caminhos pedagógicos. A cada exercício, procedimento, experimentação ia-se sensibilizando os corpos e percepções. Cada um explorando e traçando seus próprios trajetos e compartilhando o que era possível perceber como essas rotas se encontravam. Montou-se então um mapa de experimentações. A partir das provocações sugeridas nos encontros, cada pesquisador traçou sua linha trajetória e experimentou cruzar com referências que construíram além de sua imagem síntese, o processo individual. "A perspectiva do cruzo parte da implicação de que não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e alteremos por aquilo que é próprio delas" (Simas, 2018, p. 33)

É interessante observar dentro do discurso de cada artista, mesmo a partir de provocações semelhantes, cada um pôde desenvolver uma pesquisa singular, carregada com suas memórias e ainda assim aberta para o encontro com outros pensamentos, sempre na perspectiva da incerteza e do inacabamento próprias das epistemologias das macumbas e encruzilhadas. De um mesmo ponto surgiram diferentes ramificações que se permitiam entrecruzar. Uma costura de experiências, referências e memórias fragmentárias que sempre buscam uma totalidade na forma artística.

Durante esses entroncamentos foi possível perceber o estímulo do processo, cada trabalho gerava um inacabamento em quem o acompanhava. O compartilhamento dos desenhos e estudos, mais e mais uma memória coletiva era formada e se pode traduzir como as reminiscências do passado, que afloram no pensamento de cada um, no momento presente; ou, ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado, o que nos faz pensar sobre como o compartilhamento dos desenhos, de cada pesquisador, sobre seu cotidiano e trajetos

10.5281/ZENODO.15723611

gerou uma memória própria nos outros artistas.

Mas como é possível uma experiência e referência individual deflagrar no outro suas próprias memórias? Em um determinado momento, ficou evidente o movimento de catalogação de memórias a partir dos relatos que cada um se propôs a compartilhar. Os estudos sobre imagens sínteses abriram interlocuções e atravessamentos entre as pesquisas individuais. As discussões sobre o que seria memória começaram a acontecer com mais frequência e houve um entendimento comum. Esse efeito pode ser entendido através dos estudos do Maurice Halbwachs[3], que pensou uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Em um grupo heterogêneo, foi possível perceber cruzamentos de referências a partir de memórias individuais que causaram reverberações no coletivo, tendo cada um "vivido" diferentes experiências e criado um espaço de compartilhamento de imagens.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes., 1994.

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

ECO, U. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

RIBEIRO, A. M. J. (2015). **Escritas de si: O papel da memória**. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907087.pdf . Acesso em 13 set 2024.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, L. A. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TARDIVO, J. A. & Pratschke, A. **Cidade como lugar de memórias**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.8, n.15, Jul./Dez.2016

3 Maurice Halbwachs foi um sociólogo francês (1987-1945) que criou o conceito de memória coletiva.

10.5281/ZENODO.15723611

TIBERGHIEN, G. A. **Hodológico [dossiê].** Revista-Valise, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, julho de 2012.

ISABEL CARNEIRO

Artista-pesquisadora vinculada à linha “Arte, sujeito, cidade” do Programa de Pós- graduação em Artes da UERJ. Professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Líder do Grupo de pesquisa “temporalidades inconciliáveis”. Realizou parte de sua pesquisa de tese na Paris 1-Sorbonne de setembro de 2013 a agosto de 2014 com auxílio da bolsa (PDSE-CAPES).

MARIA HELENA MOTTA

Artista Visual e pesquisadora. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bacharela em Artes Visuais pela mesma instituição. Participou do Programa de Mobilidade Internacional da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cursando um semestre de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal (2019).

10.5281/ZENODO.15723611

RESIDÊNCIAS CRIATIVAS: UMA AÇÃO INTEGRADORA COM PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO CONTEXTO DA PANDEMIA[1]

RESIDÊNCIAS CRIATIVAS: AN INTEGRATIVE ACTION WITH CREATION PROCESSES IN THE CONTEXT OF THE PANDEMIC”

Ana Rita da Silva
Ádria Borges Figueira Cirqueira
Fabiana Lula Macedo
Késsia Cristina Noleto da Costa
Meire Lisboa Santos Gonçalves
Renata Tavares de Brito Falleti
Wagner Falcão Carlos
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
residências.arte.goias@ifg.edu.br

Resumo
O presente texto tem como objetivo principal apresentar os percursos que originaram o Projeto Residências Criativas, desenvolvido no Instituto Federal de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, tendo início no contexto do período pandêmico em virtude da Covid-19 com expansão em outras edições. Nesse sentido, foram desenvolvidas atividades com os estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais, Bacharelado em Cinema e Audiovisual e Curso Técnico Integrado ao Ensino Médio em Artesanato na Modalidade EJA para que continuassem conectados à arte, às expressões artísticas e experiências com a comunidade externa de modo remoto, envolvendo artistas e outros agentes culturais. O projeto se constituiu em um canal de diálogo acadêmico e institucional, transformando as casas de estudantes e docentes em residências criativas, em experimentos vivos da própria arte durante um período crítico de questionamento da criatividade, motivação e expressão. Para tanto, são apresentados alguns relatos a partir dessa experiência, mostrando como o projeto tornou-se um guarda-chuva para outras edições que continuam vigentes na instituição.

Palavras-chave: Residência artística. Licenciatura em artes visuais. Processos de criação. Pandemia COVID 19.

1 O presente texto é resultado do Projeto Residências Criativas do IFG Câmpus Cidade de Goiás, realizado por meio dos Editais 028/2020/PROEN/IF, 013/2021/PROEN/IFG, 08/2021 e 02/2022/PROEX/IFG.

Abstract
The main objective of this text is to present the paths that led to the Residências Criativas Project, developed at Instituto Federal de Goiás – Cidade de Goiás Campus, which began during the pandemic period due to Covid-19 and expanded into other editions. In this context, activities were carried out with students from the Visual Arts Teaching Degree, Cinema and Audiovisual Bachelor's Degree, and the Integrated High School Technical Course in Handicrafts in the EJA (Youth and Adult Education) modality, to ensure they remained connected to art, artistic expressions, and experiences with the external community in a remote format, involving artists and other cultural agents. The project became a channel for academic and institutional dialogue, turning the homes of students and teachers into creative residencies, living experiments of art itself during a critical period of questioning creativity, motivation, and expression. To this end, some accounts of this experience are presented, showing how the project became an umbrella for other editions that remain ongoing at the institution".

Keywords: Residências Criativas. Visual arts teaching degree. Creation processes. COVID-19 pandemic.

Em 2020, no momento em que a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou a Pandemia pela doença COVID-19 e recomendou o isolamento social, todos os campi do Instituto Federal de Educação de Goiás (IFG) tiveram suas atividades interrompidas. Instalou-se o caos, em primeiro lugar, visto que não se poderia prever o tempo que esse período duraria e como seria possível organizar a interação com a comunidade acadêmica dentro daquele cenário. Estudantes, professores, gestores e coordenadores, enfim, toda a comunidade acadêmica, esperavam que a situação sanitária do país e do mundo se tornasse segura para voltar às atividades convencionais.

A Pandemia manteve as escolas e as universidades fechadas por muito mais tempo do que era esperado. Em princípio, o calendário acadêmico do IFG foi suspenso de 23 de março a 15 de abril pela resolução nº 12/2020 do Conselho Superior do IFG (CONSUP). Em seguida, devido à insegurança causada pela doença e pelas recomendações dos órgãos de saúde mundiais, o CONSUP estabeleceu a suspensão do calendário por tempo indeterminado a partir do dia 16 de abril de 2020, por meio da Resolução nº 17, de 13 de abril de 2020. Essa resolução foi revogada apenas em junho, pela Resolução de nº 20/2020, que permitiu o retorno do calendário acadêmico e das atividades de ensino, pesquisa e extensão, de modo remoto, para o segundo semestre letivo.

Nesse momento, sentimos a necessidade de retomar o contato com os estudantes, uma vez que percebemos que o distanciamento social havia fragilizado os vínculos de grande parte da comunidade acadêmica com a instituição e era necessário propor atividades que os fizessem retomar o contato com o curso, a arte e a educação, mesmo

10.5281/ZENODO.15723653

em isolamento social. Foi então que a proposta do Projeto Residências Criativas foi gerada, no mês de maio de 2020, antes que o IFG determinasse caminhos padronizados para toda a instituição por meio do que nomeou como Ensino Remoto Emergencial (ERE), viabilizado principalmente através da plataforma *Moodle*, além de outros meios tais como e-mail, *WhatsApp* e aplicativos de web conferência.

Assim, neste relato, buscamos recuperar a memória dos percursos da experiência, que foi formalizada inicialmente como projeto de ensino e se desdobrou em ações de extensão. Descrever a trajetória da proposta, apontando de onde surgem as motivações, é fundamental para compartilhar a sua gênese, afinal o projeto continua sendo reeditado anualmente, acionando editais de fomento para ações de ensino e extensão.

NASCE O PROJETO EM TEMPOS DE RESIDÊNCIAS...

O Projeto Residências Criativas nasceu por meio de diálogos de um grupo de docentes que buscava alternativas para manter a interação, o apoio e as trocas afetivas com os estudantes e suas redes. Dentre as várias questões surgidas, estava a de qual seria a temática pertinente para gerar um projeto de criação em que os discentes fariam experiências em suas próprias casas, durante o isolamento social. Era necessário provocar reflexões, questionamentos, ampliação de conhecimentos em arte, mas, principalmente, experiências artísticas que possibilitassem expressar inquietações individuais e coletivas, além de fortalecer conexões entre as pessoas.

A expressão ‘residência’ apresentou-se como apropriação do conceito de ‘residência artística’, em que instituições públicas ou privadas abrem editais voltados para jovens artistas, com o objetivo de fomentar o seu deslocamento para espaços diferenciados de interação, incentivar sua produção e aprimorar sua formação, ao desenvolver seu trabalho longe do ambiente de costume, conforme aponta Marcondes, (2019).

Ainda de acordo com Hora (2006, p. 55) “No panorama atual, em que o movimento, a transitoriedade e a mistura entre localismo (“glocalização”) definem a cultura, as residências artísticas exercem função-chave”. Logo, o termo pode ser lido como uma referência, visto que docentes e estudantes iriam propor e vivenciar os processos de criação em suas próprias casas, diante da impossibilidade de se encontrarem presencialmente. Conforme Marcondes (2019), as residências artísticas constituem um dos principais modos de atuação na produção artística contemporânea, com acentuada expansão desde os anos 1990, com programas promovidos pela iniciativa privada e órgãos governamentais.

10.5281/ZENODO.15723653

Também de acordo com Dalcol (2015, p. 3181), as residências constituem-se "como espaços de criação e difusão", e, "além de lugares de experiência, trocas e reconhecimentos, as residências também problematizam a complexidade, o significado e o valor das relações entre arte e vida". Nesse sentido, sendo a residência artística uma experiência de formação vivida pelos artistas por meio de deslocamentos, proporcionando vivências em comunidades e no trânsito por lugares diversos, o projeto Residências Criativas buscou manter a conexão dos estudantes com a comunidade acadêmica, ainda que por meios remotos, para que pudessem compartilhar experiências, trocas de impressões e sentimentos acerca da situação que estava sendo vivenciada.

Com essas trocas, buscava-se ampliar as possibilidades de expressão por meio da arte, mantendo vivo o potencial de imaginação e criação em meio a um cenário que afetava o coletivo, mas, ao mesmo tempo, tocava a cada sujeito em suas características sociais, emocionais, psicológicas e identitárias singulares. Assim, a partir do ano de 2020, teríamos o Residências Criativas ampliando-se em diferentes formatos e versões.

Na figura 1, apresentamos a identidade visual da primeira edição do projeto, que vai adquirindo novas configurações a cada edição, mas sempre mantendo as cores e o conceito imagético inicial.



Figura1: Identidade visual do projeto.

10.5281/ZENODO.15723653

Conforme declara a estudante do sétimo período da licenciatura em artes visuais, Késsia Noleto, no ano de 2020, temos o início de um período “anormal”. Segundo relata, sentia-se animada com os dois últimos períodos do curso e cheia de planos sobre como seria finalizar uma jornada acadêmica que foi iniciada no ano de 2017:

> Havíamos iniciado o ano letivo e estávamos no recesso de carnaval, quando chegou a notícia de que o IFG entraria em quarentena e que estava em busca de formas diferenciadas para atender os estudantes. Assim, de março até meados do fim de agosto de 2020, ficamos sem aulas, e foi quando o Câmpus conseguiu atender os estudantes com algum apoio eletrônico para aqueles que não tinham como assistir às aulas *on-line. (*Noleto, 2021).

As aulas, de forma remota, foram vistas, segundo a estudante Késsia Noleto, como “um sufoco”, tanto para os alunos quanto para os professores, “não foi nada como se havia planejado, além da ansiedade de estar concluindo o curso, existia o medo da morte ou de perder alguém que amava, além da incerteza do que estava por vir”. Quando iniciaram as atividades remotas, conforme relata, houve muito receio, pensou em não continuar, contudo, foi encorajada pelo esposo e professores a concluir o curso. E, para ela, essa talvez tenha sido a melhor decisão, pois a manteve ocupada e menos ansiosa sobre a gravidade da situação em que se encontravam. Ela diz:

> Foi nesse momento, então, que se deu início ao projeto Residências Criativas, nome muito apropriado, pois estávamos vivendo um processo de ficar em casa, evitar sair sem necessidade e sem perspectiva de uma solução para a questão da COVID-19. Participando dessa experiência, o processo criativo aflorou-se com facilidade, é como se fosse uma fuga de toda a incerteza de tudo que vinha vivendo. *(*Noleto, 2021).

Foi assim que, nesse período, ela conseguiu produzir poemas e bordados em bastidores, uma ação que a fez acreditar que a arte de alguma forma pode ser explorada e influenciada por situações difíceis: “É como um registro de tudo que enfrentamos nesses processos de incertezas” (Noleto, 2021).

Para a estudante, havia uma esperança, como “uma lagarta que se fecha em um casulo, se guarda e no tempo certo ela mostra toda sua cor. Mesmo quando acha que é o fim, ela vê que depois de um processo difícil, consegue voar” (Noleto, 2021). Abaixo, lemos um poema escrito pela estudante durante o projeto, denominado “Galáxias”.

> Digas-me, o que diz as estrelas? Você que insiste em falar com elas. Elas lhe dizem sobre as poeiras? Ou sobre o que veem de lá! Será que viram o trinchar da rosa? Que sem a redoma, teve a vida encerrada. Durmo e acordo, e estais a tricotar entusiasta que eis, fica até o raiar. Só poeta para entender, a linguagem estrelar. Uma vez te disseram: Aprenda a conviver com os espinhos, e verás o desabrochar das flores. (Noleto, 2020).

10.5281/ZENODO.15723653

O poema é acompanhado de bordados em bastidores, processo criativo que a estudante desenvolveu durante a sua participação no projeto e deu continuidade depois, mesmo após concluir o curso. Segundo depoimentos que fez em rodas de conversas pelo aplicativo *Google Meet*, o processo de bordar suas narrativas visuais lhe deu ensejo de expressar seus sentimentos, ansiedade e sentimentos de solidão que a acometeu durante a pandemia, permitindo-lhe a criação de sentidos para lutar pela sobrevivência em meio às incertezas.

Assim como a participação dessa estudante, temos vários exemplos de como o projeto afetou o processo de criação dos/das estudantes naquele período crítico.

POÉTICAS PARA PENSAR MEMÓRIAS, PRESENTE E FUTURO

O projeto foi utilizou, como estratégia de interação, encontros por *web conferência* e a plataforma *Moodle* para sistematizar a sequência de atividades e disponibilizar materiais, tais como textos, vídeos e imagens. Nos encontros aconteciam diálogos sobre arte e processos de criação e eram compartilhadas as ideias de cada um/a dos/as participantes acerca de seus processos, os esboços, as temáticas e os sentimentos que permeavam a construção de cada objeto artístico.

A proposta foi organizada metodologicamente em três etapas por temporalidades denominadas “Poéticas do Passado”, “Poéticas do Presente” e “Poéticas do Futuro”, tendo cada uma a duração de dois meses ou dezoito horas/atividades. Cada temática temporal foi orientada por um Grupo de Trabalho (GT) composto pelos docentes de diversas áreas da licenciatura, além da Arte, Filosofia, História, Sociologia e Linguagens, que compõem a matriz curricular do curso.

Sobre o processo de criação, os estudantes ficaram livres na escolha das modalidades artísticas conforme suas identificações individuais, em suportes e materiais específicos a cada modalidade, ou de forma híbrida, utilizando várias linguagens artísticas, incluindo a literária, para compor seus trabalhos.

As atividades foram compartilhadas no Instagram durante o processo de criação, sendo que esse compartilhamento agregou outros/as agentes da comunidade externa que interagiram e estabeleceram diálogos com o projeto. Dentre estes, a escritora Alice Xavier, que apresentou um sarau de poesia pelo *Google Meet,* e o artista visual Emilliano Freitas, que fez fala de abertura em uma das etapas do projeto, compartilhando seus processos de criação artística.

10.5281/ZENODO.15723653

Assim, foram proporcionados processos de criação, reflexão e conhecimentos sobre aspectos históricos, críticos e estéticos, visando mobilizar as criações dos estudantes. Outro aspecto é que o projeto possibilitou a manutenção de vínculos afetivos e acadêmicos durante a suspensão do calendário, permitindo aproximação com as dificuldades, incertezas, motivações e desmotivações dos estudantes ao longo desse período, trabalhando também no sentido de manter o vínculo institucional desse público e evitar a evasão gerada por falta de comunicação e distanciamento social.

Em todas as etapas, tivemos reflexões sobre memórias, lembranças e esquecimentos, a partir de elaborações das histórias de vidas das/os estudantes, favorecendo um processo reflexivo sobre as narrativas visuais e o fortalecimento das pesquisas autorais. Por meio das criações e debates, nos encontros e nas atividades propostas, problematizamos narrativas hegemônicas que silenciaram memórias, histórias de vida e outras narrativas de segmentos indígenas, quilombolas, negros e mulheres, entre outras, possibilitando o reconhecimento do processo de hierarquização da população mundial, do trabalho e das formas de conhecimento. Na figura 2, temos um convite para a atividade Fios das Memórias, que propôs alimentar os processos de criação, pensando aspectos de identidade e ancestralidade.



Figura 2: Convite para o encontro Fios das Memórias pelo *Google Meet.*

Ao reconhecer a importância das pedagogias decoloniais que partem do enfrentamento de problemas sociais, bem como do momento de crise causado pela pandemia do coronavírus COVID-19 e falta de governança do estado brasileiro, optamos por favorecer reflexões acerca das memórias pessoais para ressignificar a forma como percebemos a nós mesmos/mesmas e o mundo.

10.5281/ZENODO.15723653

Neste sentido, o resgate de memórias individuais foi um ponto forte em que propomos pensar o nosso lugar na situação social do momento e como o cenário coletivo de caos impacta na vida afetiva e social e na subjetividade de cada sujeito homem, mulher, transexual, negro ou negra, pardo, branco ou branca que naquele momento participavam do projeto, entendendo que a pandemia não afeta as pessoas de maneira idêntica, mas segundo os recortes étnico-raciais, sociais, de gênero ou sexualidade, faixa etária e outros que atravessam suas subjetividades e condições de vida.

NOVAS ETAPAS DO PROJETO: O ISOLAMENTO CONTINUA SENDO O MOTE DA CRIAÇÃO

A segunda etapa do projeto teve início no mês de agosto com a temática Poéticas do Presente, com finalização no mês de novembro. Com o retorno do Calendário Acadêmico e início das aulas pelo ERE, essa etapa sofreu uma baixa na participação dos estudantes, assim como menor comprometimento dos docentes envolvidos, em razão do acúmulo de atividades acadêmicas e atribuições docentes, no processo de elaboração e adequação curricular.

Diante das percepções de estudantes e docentes sobre a relevância do projeto, abrimos uma nova versão que foi submetida e contemplada por meio do Edital 028/2020/PROEN/IFG, dando continuidade às ações desenvolvidas no primeiro semestre de 2020. A nova versão do projeto foi realizada em integração com docentes de Arte, Língua Portuguesa/Inglês e Filosofia, com a participação efetiva de estudantes dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais, Bacharelado em Cinema e Técnico em Produção de Áudio e Vídeo.

Essa etapa foi organizada para contribuir com as reflexões do tempo presente, considerando o contexto pandêmico. Retomando os ‘fios da memória’ que foram motivo da primeira versão do projeto, propuseram-se narrativas sobre o presente a partir das experiências e reflexões dos estudantes sobre o momento atual a partir de suas realidades e subjetividades, buscando a auto expressão de sentimentos e percepções dentro desse contexto.

Foram propostas no *Moodle* uma sequência de atividades que caminharam pela construção de autorretratos, poesia, trabalho crítico sobre textos e imagens e desenhos, culminando na elaboração de um vídeo que representasse o percurso de cada um/a dentro do processo de criação e as formas encontradas para resistência no cenário de isolamento social, assim como suas consequências físicas, emocionais, econômicas e sociais que poderiam se expressar por meio da arte.

10.5281/ZENODO.15723653

Avaliamos que foi possível alcançar resultados significativos, com produções que foram compartilhadas na página do Instagram criada especialmente para a divulgação dessas produções. A página conta atualmente com seguidores da comunidade acadêmica e comunidade externa, incluindo artistas, educadores e outros agentes culturais, dando visibilidade às produções das/os estudantes.

A terceira edição do projeto foi marcada pelo protagonismo de estudantes mulheres do curso de Licenciatura em Artes Visuais (LAV). Essa edição aconteceu ainda no contexto da pandemia, apoiado com recurso financeiro do Edital N. 013/2021/PROEN/IFG. Mesmo que a situação de isolamento social estivesse mais amena, como resultado da vacinação que estava sendo amplamente ministrada pelos órgãos de saúde pública no Brasil, o cenário ainda era de fragilidade, decorrente de diversos fatores socioeconômicos, que, mesmo sendo crônicos em nossa sociedade, foram agravados pelo contexto da pandemia, que afetou de forma mais direta o campo da arte e da cultura, impactando nos recortes sociais ligados a esses segmentos.

Inseridos/as nesse contexto, os/as estudantes da Licenciatura em Artes Visuais sofreram profundamente esses impactos sobre suas condições materiais de permanência no curso, sendo que muitos deles/delas tiveram que se deslocar para seus municípios de origem, buscando o apoio das famílias ao enfrentarem o desemprego e a falta de condições mínimas para permanecerem na cidade que sedia o Campus. Embora o curso continuasse a ser ofertado por meio remoto, muitos/as estudantes não se adaptaram a essa modalidade, havendo uma quase generalizada desmotivação para as atividades acadêmicas, gerando um quadro de evasões e trancamentos de matrícula. Nesse cenário, o desafio de motivar e garantir o apoio psicológico e material aos estudantes era o foco de discussões em todas as instâncias da instituição, incluindo a Licenciatura em Artes Visuais.

Mesmo avaliando as inúmeras dificuldades enfrentadas na realização da segunda edição do projeto de Residências Criativas, alguns docentes decidiram dar continuidade à experiência. Para essa edição, avaliou-se que seria importante possibilitar que as próprias estudantes fossem protagonistas da ação, provocando um movimento entre seus pares e, para isso, era preciso criar uma nova metodologia que as envolvesse no processo. De acordo com o projeto, as atividades seriam realizadas:

> [...] com a participação estudantes mulheres, que neste sentido possibilita o desenvolvimento de um processo formativo de forma aprofundada para as estudantes, que, ao ensinarem suas próprias técnicas e liderarem os debates, poderão ampliar suas capacidades expressivas, comunicativas e cognitivas (Projeto Residências Criativas, 2021).

10.5281/ZENODO.15723653

A opção de que as estudantes fossem protagonistas do projeto teve como motivo fortalecer as discussões em torno do gênero feminino, entendendo que este, dentre outros recortes sociais minoritários, sofreu os impactos da pandemia de forma específica. Nesse sentido, o projeto buscou atender o objetivo de "motivar o debate, o fortalecimento de identidades e o compartilhamento de manifestações expressivas que discutam prioritariamente as questões de gênero, além da diversidade sexual e relações étnico-raciais" (Projeto de Ensino Residências Criativas, 2021).

A metodologia foi organizada de forma que cinco estudantes bolsistas e uma estudante voluntária, todas vinculadas ao curso de licenciatura em Artes Visuais, pudessem ministrar oficinas de arte em técnicas e linguagens diversas, sob a supervisão e coordenação das docentes responsáveis pelo projeto. As oficinas aconteceram de forma síncrona com 01 (uma) hora de duração semanal dentro do horário de aulas. Além das aulas síncronas, foi aberta uma sala no *Moodle* para organização das atividades e disponibilização de materiais de acompanhamento, tais como vídeos, textos, imagens, *links* para museus e espaços artísticos, aulas gravadas. Para todas as propostas, as estudantes criaram um convite com identidades visuais próprias, evidenciando e expandindo suas habilidades no campo da criação de imagens, como mostra a figura 3.



Figura 3: Convite para encontro pelo *Google Meet.*

10.5281/ZENODO.15723653

As atividades abordaram temáticas ligadas a gênero, sexualidade e educação étnico-racial por meio de contextualização, discussão, leitura de imagens e experimentação artística. As propostas foram integralmente planejadas e executadas pelas estudantes, sendo pensadas a partir de suas próprias habilidades e identificações com os processos de produção artística.

Nessa direção, as propostas de criação foram organizadas a partir dos seguintes temas: Criação de personagens: consistiu na criação de um personagem a partir da identidade dos participantes, discutindo os recortes étnico-raciais, de gênero e sexualidade; Meu corpo, minha tela: abordou referências sobre criação de cenário, figurino, maquiagem artística e expressão corporal, tendo como narrativa/suporte o próprio corpo e Autorretrato Poético - Linhas e Letras: buscou investigar o autorretrato como uma invenção, construção e desconstrução de si, refletindo sobre a construção da identidade feminina.

Ao se colocarem no centro da experiência, as estudantes ampliaram suas percepções sobre o papel de mediadoras dos processos de criação, diante dos limites e possibilidades que estavam postos para o ensino remoto. O desafio de manter a interação, a motivação, a disponibilidade para o debate nesse cenário pode ser vivenciado como uma experiência singular na formação acadêmica, pessoal e profissional. Por outro lado, as interações abriram caminhos para a autoria na criação artística, ampliando repertórios sobre técnicas e imagens e provocando reflexões em torno do corpo e das identidades.

A última edição do projeto por meio remoto aconteceu por meio do edital de extensão n. 08/2021/Proex/IFG, com o título “Residências Criativas: narrativas identitárias, territórios e protagonismos em arte”. Teve como proposta o compartilhamento de pesquisas artísticas numa perspectiva decolonial para estudantes de artes visuais, professores, artistas, pesquisadores e pessoas interessadas em produções contemporâneas no campo das artes e processos formativos, visando aprimorar e incentivar a pesquisa em arte. Por meio de diversos encontros pelo *Google Meet*, os quais chamamos de ‘Encontros de Partilha’, foram compartilhadas investigações de artistas pesquisadores que abordam temas da contemporaneidade nas artes visuais numa perspectiva decolonial e híbrida entre linguagens. Nestas atividades, contamos com a participação de artistas renomados, tanto nas falas quanto na condição de ouvintes, sob a colaboração do curador de arte Marco Antônio Vieira. Em suas palavras:

> O Projeto de Extensão ‘Narrativas Identitárias e Protagonismos em Arte’, constituiu-se como um louvável exercício de revirar a História da Arte pelo avesso, examinando criticamente seus pressupostos excludentes, calcados nos marcadores de raça, classe, sexo, gênero e inserção geopolítica. Acredito que as potências transformadoras da arte como ferramenta formativa

10.5281/ZENODO.15723653

> assumiram,ao longo das ações e trocas desenvolvidas ao longo dos meses em que se desenrolou o projeto, uma materialização tangível para todos os envolvidos. Muito mais do que certezas quanto ao que a arte é, procuramos semear provocações desestabilizadoras quanto àquilo que ela pode ser a depender de quem a produz e a interpreta. (Vieira, 2021).

Assim, encerramos o relato do projeto Residências Criativas em suas edições remotas, sabendo que no ano de 2022 retoma-se a normalidade que não seria a mesma 'normalidade, mas que tentaria colocar sobre trilhos saídos do lugar, trilhos desfeitos e despedaçados, o mesmo trem que passa célere buscando as condições de sobrevivência, que, por serem urgentes, nem sempre se pode parar para ouvir os 'sussurros da arte'.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que na jornada proposta aos estudantes do projeto Residências Criativas, além das fronteiras e dos limites impostos pelo isolamento social em plena pandemia da COVID-19, os contatos estabelecidos, mesmo que remotamente, lançaram algumas discussões sobre grupos sociais, políticos, étnico-raciais, pontuando suas peculiaridades em contextos e situações em conflito.

Nesse período, fomos provocados sobre questões diversas que puderam emergir a partir dos processos de criação artística, como forma de reconhecimento de si e do/a outro/a. Essa provocação estendeu-se aos estudantes e docentes, tendo nossas relações questionadas e transformadas durante o desenvolvimento de um projeto que foi criado em uma situação emergencial de busca de contato e fortalecimento de relações humanas por meio da arte.

Acreditamos, assim, que o projeto Residências Criativas ampliou possibilidades de elaboração e apreensão das representações construídas sobre as trajetórias dos sujeitos envolvidos, quando proporcionou que se mantivessem ativos/as, integrados/as, mantendo a coesão de laços socioafetivos e contribuindo para reduzir os impactos da pandemia, que causava tanta vulnerabilidade emocional.

Compreendemos, também, que por meio da possibilidade de representação de si, indivíduos e grupos dão sentido ao mundo, por meio de seus aspectos simbólicos que carregam "processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão" (Pesavento, 2005, p. 40).

Dessa forma, foi possível observar que as narrativas visuais produzidas durante o projeto tiveram um grande potencial de representação da realidade de cada estudan-

10.5281/ZENODO.15723653

te, criadas a partir de seus recortes identitários e sociais, revelando os impactos da pandemia em suas vidas e permitindo a expressão de sentimentos e aspirações.

Percebemos, a partir dessa ação, o movimento de redimensionar nossa relação com o espaço e o tempo em um momento crítico de repensar nossas relações conosco mesmos e com o outro, provocando em cada um e cada uma reflexões sobre como vivenciamos esse processo e em que mediada fomos transformados/as por ele.

REFERÊNCIAS

DALCOL, F. Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), **Anais** [...]. Santa Maria-RS: ANPAP, UFSM, 2023. p. 3179-3184

HORA, Daniel. Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. **Caderno Videobrasil**. São Paulo - SP, vol. 2, n. 2, p. 54-77, 2006.

MARCONDES, G. Deslocamento, formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil. **Caderno CRH**, Salvador - BA, Volume: 32, N. 87, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.30772. Acesso em: 05.03.2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Página do projeto Residência Criativas no Instagram: @residenciascriativas

ANA RITA DA SILVA

Professora Doutora do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: ana.silva@ifg.edu.br

ADRIA BORGES FIGUEIRA CERQUEIRA

Professora Doutoranda do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: adria.cerqueira@ifg.edu.br

10.5281/ZENODO.15723653

FABIANA LULA MACEDO

Professora Doutora do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: fabiana.macedo@ifg.edu.br

KÉSSIA CRISTINA NOLETO DA COSTA

Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: kessiacrisnoleto@gmail.com.

MEIRE LISBOA SANTOS GONÇALVES

Professora Doutora do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: meire.goncalves@ifg.edu.br

RENATA TAVARES DE BRITO FALLETI

Professora Mestra do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: renata.brito@ifg.edu.br.

WAGNER FALCÃO CARLOS

Professor Doutorando do IFG, Câmpus Cidade de Goiás, e-mail: wagner.carlos@ifg.edu.br.

10.5281/ZENODO.15723653

HERIKIRAPI, PINTURA CORPORAL ANCESTRAL DOS POVOS DO ALTO XINGU

HERIKIRAPI, PINTURA CORPORAL ANCESTRAL DOS POVOS DO ALTO XINGU

Marcos Costa de Freitas
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual-UFG, Brasil
marcos.korubos@gmail.com

Resumo
Este estudo investiga a pintura corporal Herikirapi, uma tradição do povo Wauja do Alto Xingu, considerando sua condição de estar em desuso, com raros registros visuais. O percurso do estudo foi marcado pela redescoberta de seus significados culturais e sua relação com a ancestralidade. A pesquisa aborda a pintura corporal como uma prática de memória e pertencimento, conectando corpo, identidade e tradição. Esses aspectos são investigados com o auxílio das teorias de Michel Foucault e Paul B. Preciado. A sensibilidade do corpo é explorada por meio de um diálogo sobre os fatores intervenientes da pele na construção do eu psicológico do sujeito, conforme os estudos de Iara Galiás e Iraci Galiás. A pintura Herikirapi é analisada como uma manifestação da coletividade sobre a individualidade, na qual o corpo se torna suporte de narrativas que resistem à erosão cultural causada pelo contato com a sociedade não indígena.

Palavras-chave: Pintura Corporal; Herikirapi; Alto Xingu; Tradição e pertencimento

Abstract
This study investigates the Herikirapi body painting, a tradition of the Wauja people from the Upper Xingu, considering its state of being out of use, with few visual records. The study's course was marked by the rediscovery of its cultural meanings and its connection to ancestry. The research approaches body painting as a practice of memory and belonging, linking body, identity, and tradition. These aspects are examined with the aid of Michel Foucault's and Paul B. Preciado's theories. The body's sensitivity is explored through a dialogue on the intervening factors of the skin in the construction of the subject's psychological self, according to the studies of Iara Galiás and Iraci Galiás. The Herikirapi painting is analyzed as a manifestation of collectivity over individuality, in which the body becomes a support for narratives that resist cultural erosion caused by contact with non-indigenous society.

Keywords: Body Painting; Herikirapi; Alto Xingu; Tradition and Belonging

INTRODUÇÃO

A pesquisa aborda o problema da preservação e transformação das tradições culturais dos povos indígenas do Alto Xingu, focando especificamente, sobre os indícios da pintura corporal chamada Herikirapi, que está em desuso, sob risco de esquecimento.

A metodologia integrou três abordagens complementares: etnografia e pesquisa de campo, revisão bibliográfica e análise iconográfica e simbólica. O estudo foi orientado por um processo colaborativo baseado na produção e refinamento visual de desenhos, realizado por diálogo com os povos indígenas do Alto Xingu, particularmente com o cacique Atakaho Waura, Kamani Waura, Tirawa Waura, e Kayamuari Kamaiura. Iniciou-se em 2023, com uma série de encontros para discutir a antiga pintura corporal Herikirapi.

Tendo como objetivo resgatar e redesenhar a pintura corporal na sua expressão tradicional, restabelecer a forma, cores e significados originais. Os objetivos indiretos são: registrar o processo de recriação da pintura Herikirapi, Contribuir para a preservação da tradição indígena; acrescentar o entendimento acadêmico sobre o tema da pintura corporal indígena — Ensaiar uma perspectiva para os estudos sobre a pintura corporal dos povos do Alto Xingu, dialogando com teorias contemporâneas sobre o corpo, identidade e memória, e expandindo o conhecimento sobre a importância simbólica e social dessas práticas; para fortalecer a resistência cultural frente à erosão dos costumes tradicionais.

Este projeto situa-se na intersecção de pelo menos duas invisibilidades, a primeira sobre a cultura visual dos povos indígenas brasileiros, que é pouquíssimo reconhecida quanto à repertório, diversidade e narrativas; a segunda, sobre a invisibilidade das narrativas do próprio ensaio visual, considera-se, que os desenhos por si não dão conta de significados e significantes que sejam acessíveis à lógica do não-indígena, justamente pela falta de repertório do tema. Tal condição expõem os objetos de estudos e de arte, a riscos de juízos de valor sobre relação conceitual com a contemporaneidade, ou a conformidades behavioristas, estéticas, nomotéticas e discursivas que atravessam as artes e a cultura visual.

UM PROJETO AUTORAL

Há algum tempo desenvolvo[1] pesquisas sobre os grafismos dos povos originários bra-

1 Tenho amplos conhecimentos sobre os “modos de dizer” que se exige da publicação acadêmica, mas também sou vigilante sobre a necessidade de exercer resistência de crítica e atitudes sobre os pensamentos normativos que emanam dos acordos de conformidades, sendo assim, peço licença aos revisores e leitores para me expressar na primeira pessoa do singular. Justifico por uma escolha estética que preza pelos afetos, mais do que

10.5281/ZENODO.15723850

sileiros, durante esse período me aproximei de forma mais expressiva dos povos do alto Xingu - MT: Kalapalo, Kamaiurá, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti, entre outros, e do povo Iny de Aruanã-GO. Muitos grafismos são usados em grande diversidade de aplicações, mas são mais conhecidos como pinturas corporais, exatamente sobre esse ponto focal, desenvolvo ilustrações usando técnicas secas.

Considero que as ilustrações e desenhos não são um objetivo em si, também não são um exercício que se limita pela técnica ou estética. O desenho funciona principalmente como uma abordagem na busca de uma sintonia de convívio com os amigos indígenas, uma prosa visual que é desprovida de retórica, por isso ela tem o potencial de conduzir ao convívio e ao envolvimento humano. Desenhar é uma forma demorada de se registrar algo, se comparado com os registros oriundos da tecnologia. Desacelerar o tempo das coisas propicia uma boa sintonia com a rotina dos indígenas, que não são imediatistas, nem produtivistas, como nós que vivemos nas cidades.

Em 2021/2022 o IGPA, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) — vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROPE) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), desenvolveu O projeto “Memórias Indígenas: Qualificação da Coleção Jesco Puttkamer sob os Olhares dos Povos Yudjá e Wauja”, conduzido pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da PUC Goiás. A pesquisa foi desenvolvida em processo de co-autoria com os povos Yudjás e Waujas, cuja participação foi essencial para identificar as histórias e os significados das imagens do acervo, e desenvolver as publicações e o documentário.

Participei de todas as etapas desse projeto, durante a qualificação dos registros audiovisuais do acervo do IGPA, do povo wauja, me chamou a atenção uma pintura corporal incomum observada em uma fotografia dos anos de 1960, um cromo positivo que já apresenta alguma deterioração química. A pintura corporal em questão é do corpo de Kamala, indicado pela seta na figura 1, foi identificada pelo nome de Weriquirap por Ynahim Matala Waura, do povo Wauja. Quando indagado sobre os significados, ele afirmou tratar-se de uma pintura corporal há muito tempo em desuso, destacou também que era feita pelos “homens que não namoram”. Foi necessário muito diálogo para entender essa expressão, ao final concluiu-se que se referia a anciões, “não namoram”, pensamos ser um tipo de referência à andropausa. Os Waujas usam a expressão namorar para se referir a relação sexual. Por não ser da temática central do projeto Memórias Indígenas, não houve condições de aprofundar sobre o estudo do Werikirape, que ficou resumido aos diários da qualificação e uma legenda no fotolivro publicado.

pelas normas, o “eu” é mais suscetível aos afetos do que a conformidade do neutro.

10.5281/ZENODO.15723850



Figura 1 - foto Jesco Puttkamer (década de 1960), do acervo PUC Goiás - IGPA

Sobre o registro fotográfico do cromo de Jesco Puttkamer, que foi publicado em "Memórias Indígenas: Qualificação da Coleção Jesco Puttkamer sob os Olhares dos Povos Yudjá e Wauja", a foto foi decupada com ajuda dos co-autores indígenas, Ynahim e Tacapé Waura.

> (...) Vêem-se alguns homens ornamentados para a festa do Kagapa. O primeiro, à direita, é Amato; ao fundo, de frente, é Kamala, que está sorrindo e tem pintura no peito; e, ao fundo, próximo da casa, é Awaulukumâ. Eles usam, nas pernas, fibra da casca de madeira e de algodão. Estas amarrações feitas de grossos fios de linha, nos tornozelos, joelhos e braços, têm, não só função estética, mas, também, função de ressaltar os músculos. A pintura no cabelo é feita com uma pasta de urucum que se parece com um arco-íris (anapi), como afirma Takapé Waurá (2022). (MOURA, 2022, pág. 58)

MEMÓRIA, DIÁLOGO E DESENHOS

Após a conclusão do projeto do IGPA, iniciei por conta própria um levantamento de dados com foco específico sobre a referida pintura corporal. Em 2023 abordei o tema com o cacique Atakaho Waura (cacique do povo Wauja, aldeia Piyulaga), falante de arawak, tive apoio de tradução do arawak para português de seu filho Kamani Waura, após mencionar os primeiros estudos feitos no IGPA, eles confirmaram que se tratava de uma pintura antiga preferencialmente feita para anciões, mas corrigiram a escrita da palavra para "Herikirapi". Atakaho reafirmou que a pintura está em desuso há décadas, "muitos jovens nunca a viram", disse que o nome refere-se a um pássaro, mas o intérprete Kamani não soube identificar o nome equivalente do pássaro em português.

10.5281/ZENODO.15723850

Sobre o desuso da pintura, ele afirma que a cultura do seu povo sofre naturalmente mudanças ao longo do tempo, por isso algumas práticas correm risco serem esquecidas. Atakaho reforçou que a tradição depende do interesse dos jovens em aprender com os mais velhos, lamenta que houve muitas perdas de costumes. Kamani também lamentou as perdas da cultura de seu povo: “hoje muitos jovens têm com nojo de pintar o corpo”; “Os jovens querem lutar de cuecas, não querem lutar nus como os ancestrais, não cortam o cabelo como os antigos (afirmou isso fazendo referência ao cabelo de Kamala na fotografia da figura 1)”

Maria Cristina Nunes Ferreira Neto, co-autora do projeto “Memórias Indígenas: Qualificação da Coleção Jesco Puttkamer sob os Olhares dos Povos Yudjá e Wauja”, aborda o desafio de se trabalhar com a memória, na pesquisa e na escrita.

> Ao trabalharmos com memórias nos deparamos com inúmeras problemáticas e desafios. Dentre outras, há de se destacar a questão das múltiplas temporalidades, visto que cada indivíduo tem o seu tempo. Nos relatos de vida individuais ou coletivos encontramos constantes retornos, tempos que se entrecruzam, confundem e contradizem, o que nos impõe estar sempre em alerta para não cairmos em julgamentos ou dissolvermos as diferenças. Destaca-se, ainda, a complexidade da identidade, ou seja, a construção de si e do outro que é arquitetada em um relato de vida, a exemplo da autobiografia ou biografia. Além disso, sublinha-se o caráter fragmentário e intencional nessas narrativas que, muitas vezes, está centrado na preocupação com o “nome próprio” ou com o “nome da família” como um atestado de identidade e reconhecimento social do seu portador, que quer deixar registrado, através do tempo e do espaço (BOURDIEU, 1996, p. 187). (FERREIRA NETO, IN MOURA, 2022, pág. 119)

Dessa forma, considerando a memória como um recurso que molda a diversas circunstâncias, optei por abordagem que não tem objetivo da produção de consenso, nem tampouco de se cunhar uma conclusão monolítica para o estudo.

A imagem da pintura corporal, devido à deterioração e a iluminação da foto (figura 1), não representa com clareza a forma do Herikirapi. Para resolver esse problema, considerando que não havia outro exemplar, e na falta de uma artista indígena para fazer um desenho, combinamos que eu faria a quantidade de esboços que fosse necessário para chegar a forma e cores corretas do Herikirapi. Ficou combinado que Atakaho e Kamani fariam revisões sucessivas até a solução final. A partir desse acordo foram feitos muitos esboços, que foram submetidos a sucessivas revisões, com objetivo de preencher as lacunas visuais da deterioração do registro fotográfico.

Em julho de 2023 indaguei Kayamuari Kamaiura, (habitante da comunidade Afukuri, alto Xingu), sobre a referida pintura corporal, mostrei alguns esboços e falei sobre a

10.5281/ZENODO.15723850

pesquisa em andamento. A resposta foi: “Esse desenho na língua karib que kuikuro é chamado de Ahasa que o bicho do mato que conhecido como o dono da floresta que um dos Espírito da floresta” (sic), também chamado de o “dono do mato”.

O método de produção e refinamento dos esboços levou a uma etapa em que todos os envolvidos concordaram como sendo a forma tradicional do grafismo. Em outubro de 2023, foi realizada mais uma rodada de avaliação com a participação de Atakaho Waura, Kamani Waura, Tirawa Waura (do povo Wauja, aldeia Piyulaga) e Kayamuari Kamaiura, todos confirmaram o desenho correto.



figura 2 - Desenho do autor (2023), Ancião com pintura corporal Herikirapi

Com a forma visual do Herikirapi estabilizado, comecei uma série de ensaios visuais para interpretar o tema, ilustrando pessoas indígenas com a pintura corporal. Dos esboços e estudos, dois desenhos foram finalizados em papel ibzenca, 71x100cm, 300gm^2. São as figuras 2 e figura 3, a seguir.

10.5281/ZENODO.15723850



A figura representa um ancião com a pintura heriquirap em cores, na pintura corporal tradicional a parte escura é feita de um substrato do fruto verde do jenipapo, a parte vermelha é de pigmento da semente de urucum aglutinada com óleo de pequi, o cabelo também pintado com urucum. O desenho foi feito com carvão, lápis colorido e óxido de ferro, fixados com uma técnica tradicional de goma laca diluída em álcool.

Homem com a pintura Herikirapi preparando o cordame para confecção do Wananae, um arranjo trabalhado como um ornamentado no braço, próximo ao ombro. A escolha composicional foi em monocromia para dar ênfase à forma da pintura corporal. Técnica, carvão e lápis carvão sobre papel Ibzenca.

Em janeiro de 2024 ambos os desenhos foram submetidos à crítica e análise de Tunuly Yawalapiti, (da comunidade Tuatuari Yawalapit). Ele confirmou a forma e cores do desenho, reafirmou se tratar de uma pintura usada por anciões, mas considerou que ela “tem nomes diferentes entre as várias etnias do alto Xingu, inclusive há até

10.5281/ZENODO.15723850

uma palavra em português para o grafismo, ‘orelhão’”. Tunuly diz que os Yawalapitis usam o nome aphasa, a pronúncia fonética pode ser “afasa”, mas informou também que esse mesmo nome era usado antigamente também pelo povo Wauja, mencionou as possíveis variações na pronúncia: “apaxa” ou “apasa”. Essas novas palavras de denominações do Herikirapi demandaram por um novo levantamento de dados.

Foi encontrado na tese de Barcelos Neto (2004) uma menção sobre uma máscara ritualística chamada Apasa, que representa um apapaatai — um ser extrafísico descrito na cultura do povo Wauja.

> O mito de Apasa diz que ele é uma pessoa de cabeça imensa, abdome proeminente e membros inferiores e superiores finos, ele é a manifestação mais pura (e ao mesmo tempo a mais grotesca) do que vem a ser o modelo ideal de antropomorfia para os ixana wekeho (“donos” de feitiço, ou feiticeiros). A máscara que personifica Apasa é fabricada com a maior espécie de cabaça existente no Alto Xingu com o claro objetivo de caracterizar a deformação craniana desse apapaatai.) (BARCELOS NETO, 2004, pág. 182)

Outra referência foi encontrada na tese de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, “O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os wauja do alto Xingu” (2004). O autor apresenta ilustrações do apaapatai Apasa feitas pelo pajé iakapá, Ka. Na ilustração, observa-se uma criatura cuja cabeça remete em formas e cores à pintura corporal Herikirapi. Mas é uma cabeça menor do que a versão representada pela máscara de cabeça do povo Wauja.

A última etapa de revisão dos desenhos foi realizada em fevereiro de 2024, contou com apoio de Tapiyawa Waura, (do povo Wauja, da comunidade Piyulaga), ele confirmou que os desenho, referentes as figuras 2 e 3, são as formas corretas da pintura corporal, reafirmou também o vermelho de urucun e preto de jenipapo como sendo as cores corretas.

Tapiyawa também esclareceu que a palavra Herikirapi refere-se ao pássaro que “os cajaopas (pessoas brancas) chamam de andorinha”. Ele teve reações de nostalgia ao ver os desenhos e falar sobre sua cultura, lamentou os esquecimentos de tradição de seu povo, demonstrou muita preocupação sobre a preservação da sua ancestralidade. Com uma atitude de valorização da memória, afirmou que pintará o corpo com o tema Heriquirap no próximo Kuarup de sua aldeia. O estudo afetou a memória e a imaginação dos co-autores indígenas envolvidos na pesquisa. Os desenhos despertaram muito interesse, o povo do alto Xingu valoriza a arte como uma prática que atravessa todos os aspectos de suas vidas.

10.5281/ZENODO.15723850

GRAFISMOS E NARRATIVAS SOBRE O CORPO

No percurso deste estudo, considerando as ideias e análises compartilhadas pelos co--autores indígenas, cacique Atakaho Waura, Kamani Waura, Tapiyawa Waura, Tunuly Yawalapit e Kayamuari Kamaiura, reafirma-se que a pintura corporal para os povos do alto Xingu transcende um simples ato estético, é muito mais do que uma fantasia festiva.

Embora os estudos de Michel Foucault (2014) e Paul B. Preciado (2014) tratem de objetos diferentes daqueles relacionados à pintura corporal indígena, ambos oferecem uma base teórica para entender o corpo como um campo de registros sociais, culturais e políticos. A pintura corporal indígena registra normas, crenças e tradições sobre o corpo, ressignificando-o como um meio de comunicação visual altamente simbólica. Tanto Foucault quanto Preciado investigam o corpo como portador de uma "escrita social", no sentido de que ele é moldado e inscrito por relações de poder, normas de gênero e tecnologias de controle. Preciado (2014, p.26) considera que o corpo é um texto onde uma determinada ordem social é continuamente escrita e reescrita. Assim, o corpo não surge naturalmente como uma entidade neutra, ele é um objeto do poder, controle e disciplina, que se inscreve no tempo, onde as normas, os comportamentos e as expectativas sociais precisam ser constantemente reafirmados por meio de narrativas de subordinação e conformidade, mas é também o ponto focal de diversas formas de resistência.

Portanto, tanto Foucault quanto Preciado fornecem um paralelo para compreender o corpo como um espaço de vestígios dos acordos sociais, ainda que seus objetos de estudo sejam de outros recortes e contextos. O ponto de intersecção reside na ideia de que o corpo é um campo de registros indiciais, simbólicos ou normativos, marcado por identidade e pertencimentos. A pintura corporal indígena, assim como os corpos disciplinados por Foucault (2014) e os corpos experimentais de Preciado (2014), revelam como o corpo se torna um documento vivo dos pactos de relações de uma sociedade.

Olhando pelo prisma dos povos indígenas, há uma linguagem que conecta o corpo a memória coletiva, tornando visível a identidade, os papéis sociais e as tradições que estruturam a comunidade. Nesse sentido, a pintura corporal não é apenas uma fantasia, é um marcador da posição do indivíduo na comunidade, ao enunciar o tempo de vida e funções sociais, como se observa na fala de Ynahim Matala Waura durante a qualificação no IGPA, sua associação com a ideia de "homens que não namoram", ou seja, os anciões. Assim, corpo pintado atua como um espelho das estruturas culturais que regem a vida em comunidade, inscrevendo sobre a pele os códigos de pertencimento e de distinção de papéis sociais. Portanto, o grafismo Herikirape, tomado como exemplo,

10.5281/ZENODO.15723850

inscreve os códigos culturais na pele, ao mesmo tempo, em que evoca as narrativas e as experiências do passado. Representa um ato de pertencimento, mas também de resistência, pois a narrativa é uma forma de manter vivas as histórias e os saberes que confrontam a erosão da cultura imposta pelo convívio com os não-indígenas.

A PELE, UMA DIMENSÃO PROFUNDA DO CORPO

O artigo “A pele que somos e a pele que sentimos: Pele – símbolo – consciência”, de Iara Galiás Yoshinaga e Iraci Galiás, explora a pele como um elemento fundamental na formação da identidade psíquica e corporal. Evocando Aristóteles, o estudo parte do princípio de que os sentidos são essenciais para a sobrevivência humana, destaca-se o tato como o sentido mais primitivo e relevante no desenvolvimento psíquico. Considera-se também que há uma relação entre a pele e a psique, com base também nos estudos de Freud, Lacan e Jung.

> A pele manifesta quem somos e como nos sentimos. Pele e psique são fronteiras entre o “EU” psíquico/corporal e o “outro”. A pele estabelece uma fronteira entre o nosso corpo e o meio ambiente, assim como a psique estabelece e diferencia o “EU psíquico” (nosso “mundo interior”) do mundo externo. (GALIÁS e YOSHINAGA, pág. 78)

Assim, a pele é apresentada como um órgão que vai além de suas funções biológicas, desempenhando um papel simbólico na delimitação do “eu” psíquico e corporal. Ela atua como a fronteira entre o sujeito e o outro, sendo essencial tanto para a construção da identidade quanto para a memória emocional. A “pele psíquica”, um conceito explorado no artigo, sugere que as interações com o mundo exterior, especialmente através do toque, moldam o ego e a consciência desde a vida intrauterina, passando pelas primeiras experiências de contato físico com os cuidadores primários. Assim, a pele não apenas como um órgão biológico, mas como uma superfície psíquica e cultural que conecta o indivíduo ao coletivo.

A pintura corporal indígena é feita manualmente, uma pessoa pinta a outra, usando as próprias mãos para espalhar pigmentos naturais e criar grafismos. Esse contato físico direto estabelece uma conexão de proximidade entre o pintor e o indivíduo pintado, criando um espaço de compartilhamento de identidade e pertencimento coletivo. O toque do pintor sobre o corpo do outro se torna uma extensão dessa fronteira simbólica, a pele se torna um espaço psíquico, como uma interface simbólica entre o “eu” e o “outro”.

Portanto, o conceito de “pele psíquica” (GALIÁS, YOSHINAGA, pág. 77.78) indica que o tato e o toque auxiliam na estruturação da consciência e do ego, a partir das interações sensoriais com o mundo externo. Nesse sentido, a pele atua como um sistema

10.5281/ZENODO.15723850

nervoso metafórico, projetado para dentro e fora do corpo, que não só recebe estímulos, mas também expressa identidade e emoções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pintura corporal é um ato que transcende o adorno estético para expressar sentimentos, arquétipos culturais e linguagem compartilhada pela coletividade. Cada traço carrega uma história, seja ela de proteção, status ou rituais de passagem, consolidando a identidade pessoal e comunitária. Nesse sentido, o corpo pintado não é apenas físico, mas um espaço de comunicação que reforça a coesão social e cultural.

A prática de pintar o corpo atua não apenas como uma manifestação estética, mas como um meio de comunicação denso e significativo que articula pertencimento e resistência. Essa prática reafirma identidades coletivas em um contexto de pressões externas que tentam homogeneizar e diluir as culturas indígenas. Nesse sentido, a pintura corporal pode ser compreendida como uma contra-narrativa, um ato político e cultural que preserva saberes e histórias, desafiando a erosão cultural resultante do contato com a sociedade não-indígena. O corpo, assim, se transforma em um território de resistência simbólica, onde a memória coletiva e a tradição encontram uma forma viva de expressão e perpetuação.

Além disso, as narrativas que emergem da prática da pintura corporal não apenas representam a realidade comunitária, mas a constituem ativamente. A pintura não é separada da vida cotidiana; ela se funde com a existência do povo xinguano, onde o corpo e a tradição se entrelaçam. Nesse campo de imanência, os limites entre o individual e o coletivo, o simbólico e o material, o passado e o presente se dissolvem, criando uma continuidade cultural viva e resiliente. O controle comunitário embutido na prática da pintura não opera como uma imposição, mas como uma forma intrínseca de coesão, reforçando o pertencimento e a identidade coletiva. Essa prática garante a perpetuação dos mitos, histórias e valores de forma integrada e harmônica, assegurando a sobrevivência cultural.

Foucault, Paul B. Preciado, e Galiás Yoshinaga e Iraci Galiás compartilham uma preocupação central com a ideia do corpo enquanto lugar de definição do eu, inscrições de normas, poder e identidade, mas abordam essa questão a partir de ângulos distintos, revelando dimensões complementares. Para Foucault, o corpo é moldado por tecnologias de controle e inscrito por relações de poder, um campo onde a sociedade se projeta, regulando comportamentos e conformidades. Preciado (2014) amplia essa análise ao entender o corpo como um texto continuamente reescrito pelas normas de

10.5281/ZENODO.15723850

gênero e sexualidade, enfatizando o papel das tecnologias e regimes fármacos políticos que controlam e reconfiguram o corpo e suas expressões.

No entanto, ao se confrontar essa perspectiva com os trabalhos de Galiás Yoshinaga e Iraci Galiás, observa-se uma ênfase maior na pele enquanto interface entre o "eu" psíquico e o mundo externo. O conceito de "pele psíquica" sugere que, além de ser um espaço de controle social e cultural, o corpo também é um campo de construção da subjetividade a partir das interações sensoriais e emocionais. Diferentemente de Foucault e Preciado (2014), que se focam na dimensão disciplinar e política do corpo, os estudos de Galiás abordam a pele como um órgão sensorial e simbólico que contribui para a formação do ego e da identidade a partir das relações afetivas e do toque.

Este ponto de intersecção abre uma perspectiva mais complexa sobre o corpo: ele não é apenas um espaço de dominação ou resistência às normas sociais, mas também um território onde a subjetividade é formada, a partir das interações com o outro e com o meio. A pintura corporal, à luz dessa convergência teórica, pode ser entendida tanto como um ato político, que desafia e resiste às imposições coloniais, quanto como um processo de constituição da subjetividade, onde o toque e a inscrição sobre a pele reforçam os laços comunitários e os sentidos de pertencimento.

O tempo do desenho, que contrasta com o imediatismo e o produtivismo, confirma-se como uma abordagem eficiente para o desenvolvimento desta pesquisa. A noção de tempo desacelerado ressoa com o modo de vida dos povos indígenas, cuja rotina valoriza a paciência e a contemplação. A habilidade manual, assim como o talento para a expressão artística, são características marcantes dos artistas indígenas, e o desenho, sendo uma prática manual, é percebido como semelhante às suas tradições. Além disso, essa abordagem respeita o caráter coletivo e orgânico das práticas tradicionais, permitindo que os participantes revisem e corrijam os esboços de forma colaborativa, reforçando sua validade tanto como método de pesquisa quanto como manifestação de uma prática cultural viva.

REFERÊNCIAS

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11052023-160248/. Acesso em: 3 set. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica. In: Usos e Abusos da História Oral.** Marieta de M. Ferreira e Janaína Amado (Orgs). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. RJ: 1996.

10.5281/ZENODO.15723850

FERREIRA NETO, M. C. N . **Memória, História e Identidade**. In Moura, Marlene C. Ossami De, **Memórias Indígenas — Legado Histórico-Cultural dos Povos Wauja e Yudjá**. Goiânia, Ed. PUC Goiás, .2022. p.111-128

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

MOURA, Marlene C. Ossami de (org). **Memórias Indígenas — Legado Histórico-Cultural dos Povos Wauja e Yudjá.** Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2022.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O CANTO DO KAWOKÁ: MÚSICA, COSMOLOGIA E FILOSOFIA ENTRE OS WAUJA DO ALTO XINGU. Universidade Federal de Santa Catarina, SC 2004. Disponível em: http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/86556/200953.pdf?se… Acesso em: 3 set. 2024.

PRECIADO, Paul. B. **Manifesto contrassexual** (Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro). São Paulo: N-1 Edições, 2014.

YOSHINAGA, Iara Galiás e GALIÁS, Iraci. **A pele que somos e a pele que sentimos Pele – símbolo – consciência,** in Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, p. 77 - 88. 2018.

MARCOS COSTA DE FREITAS

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual PPGACV UFG, Mestre em História pela PUC-GO na área de concentração de Cultura e Poder; Bacharel em Artes Visuais, habilitado para Comunicação Visual pela Universidade Federal de Goiás. https://orcid.org/0009-0000-8805-0771 // https://lattes.cnpq.br/4584846333786137 . Goiânia - GO, Brasil.

10.5281/ZENODO.15723850

LENORA DE BARROS: CORPO E LINGUAGEM

LENORA DE BARROS: BODY AND LANGUAGE

Lívia Chagas da Paz
Universidade Federal de Goiás, Brasil
liviadapaz@discente.ufg.br

Resumo
Neste artigo, apresento uma reflexão sobre a relação entre linguagem e imagem na obra da artista visual e poeta Lenora de Barros. Através da investigação dos trabalhos “Poema”, “Calaboca e silêncio I” e “Língua vertebral”, exploro como a artista conjuga esses dois campos de forma única, em convergência com seu próprio corpo. Em “Poema”, a interação da língua com uma máquina de escrever cria uma poética visual singular. Em “Calaboca e silêncio I”, a palavra “silêncio” é materializada e questiona a negação da expressão. Já em “Língua vertebral”, a sobreposição da língua à imagem da coluna vertebral explora o contexto e a estrutura da linguagem. Concluo entendendo que Lenora de Barros conduz o leitor a refletir sobre a relação entre corpo e linguagem, ampliando a comunicação.

Palavras-chave: Lenora de Barros. Arte contemporânea. Corpo. Linguagem.

Abstract
In this article, I present a reflection on the relationship between language and image in the work of visual artist and poet Lenora de Barros. Through an investigation of the works “Poema”, “Calaboca e silêncio I”, and “Língua vertebral”, I explore how the artist combines these two fields uniquely, in convergence with her own body. In “Poema”, the interaction of the tongue with a typewriter creates a singular visual poetics. In “Calaboca e silêncio I”, the word “silêncio” is materialized, questioning the denial of expression. Meanwhile, in “Língua vertebral”, the superimposition of the tongue onto the image of the spinal column explores the context and structure of language. I conclude by understanding that Lenora de Barros guides the reader to reflect on the relationship between body and language, enhancing communication.

Keywords: Lenora de Barros. Contemporary Art. Body. Language.

Desde muito pequena, sempre me interessei muito pela leitura. Me deslumbro com a forma com que as palavras se juntam, transformando-se em frases, parágrafos, capítulos e assim por diante. O ato de ler nos transporta para fora do lugar em que estamos e mergulhamos no mundo das palavras, imergindo em contextos que o texto nos apresenta e dando origem a imagens mentais. A literatura é, sem dúvida, um campo vasto em que podemos nos perder e nos encontrar. No entanto, o que acontece quando essas mesmas palavras, que no contexto da literatura estão submetidas a um conjunto de 'regras', são deslocadas?

O que ocorre quando palavras, frases e textos se encontram em outro contexto: o contexto das imagens e da arte? Neste artigo, pretendo abordar como a linguagem e as imagens se articulam em um mesmo plano, a partir do trabalho de Lenora de Barros, investigando como a artista combina esses dois campos em convergência com seu corpo.

Lenora de Barros, nascida em São Paulo em 1953, é uma artista visual e poeta, filha de Geraldo de Barros, importante figura do movimento literário Concretismo, no Brasil. A artista teve sua formação em Linguística pela Universidade de São Paulo, em 1970. Sua produção inicial teve influência da poesia concreta, especialmente do grupo Noigandres, constituído por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, segundo Quintella e Duarte (2022). Essa influência pode ser percebida em diversos aspectos de seu trabalho artístico, desde a estruturação das palavras até a disposição gráfica dos elementos textuais e visuais em suas obras. Além destes, Lenora também se interessa pelo *"verbicovisual"*, termo cunhado por James Joyce em "Finnegans Wake", último romance do autor publicado em 1939, para relacionar a palavra aos aspectos gráficos e fonéticos. Joyce explora a linguagem de maneira experimental, rompendo com a estrutura linear da narrativa tradicional e propondo um jogo entre sons e imagens. A palavra, aqui, não se restringe ao seu valor semântico, mas se expande para um território onde o visual e o sonoro se misturam, criando novas camadas de significado.

Lenora de Barros, ao incorporar a palavra em sua obra, retoma essa ideia de uma linguagem que é vivida tanto no corpo quanto no espaço da visualidade. A escrita não é apenas veículo de comunicação, mas também objeto visual e performático, ecoando essa tensão entre o dito e o visto, o falado e o imaginado. Ao unir palavra, corpo e imagem, Lenora constrói uma poética que atravessa as fronteiras tradicionais entre literatura e artes visuais, ressoando com o conceito joyceano de "verbicovisual".

Para Lenora, interessa investigar não somente a visualidade da palavra, como tam-

10.5281/ZENODO.15723868

bém seus aspectos escritos, orais e sensoriais. Ainda sobre as influências da artista, o grupo Fluxus, mais especificamente John Cage e Yoko Ono foram primordiais para o desenvolvimento de seus trabalhos. Nas palavras de Lenora de Barros:

> O trânsito entre o high-cult e o mid-cult sempre me interessou. Penso que é um aspecto marcante em minha formação, anos 1960-1970, um período estimulante de movimentação e trocas entre esses dois circuitos. O contato com a Tropicália e a Pop Art e suas propostas também foi fundamental neste sentido. Conheci o grupo Fluxus e suas ideias via Yoko Ono, cuja obra descobri através de John Lennon. (Quintella; Duarte, 2022, p.57)

Ao perceber então as relações que Lenora estabelece tanto com a cultura popular quanto com as artes de sua época, nota-se o quanto essas influências contaminam seus trabalhos, evidenciando uma atitude diante do mundo, na qual ela recolhe das mais diversas manifestações artísticas referências para seguir trabalhando e rompendo com padrões. Um deles sendo então a distinção entre imagem e palavra, que em suas articulações adquirem inúmeras possibilidades. Dentro dos trabalhos de Lenora de Barros, escolho elaborar então uma leitura dessa relação entre palavra e imagem em *Poema* (1979-2014), *Calaboca e silêncio I* (1990-2006) e *Língua vertebral* (1998-2010). Como indica Alberto Manguel (2001, p.32): “cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitura remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós”. Reconhecendo então que os trabalhos de uma artista não se findam em apenas um significado fechado em si, e que enquanto espectador cada um recebe o trabalho de uma forma e consegue ver e elaborar uma leitura a partir de seu próprio repertório, busco com este artigo remover algumas camadas dos trabalhos de Lenora de Barros, a partir do meu repertório enquanto artista-pesquisadora e leitora ávida de literatura.

Se tratam de trabalhos que articulam linguagem e imagem de forma únicas e que, cada um à sua maneira, enfrentam questões que nos fornecem material para pensar o papel do corpo em relação com a linguagem. Segundo a curadora de uma das mais recentes exposições da artista - *Minha língua*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2022 - Pollyana Quintela, os trabalhos de Lenora:

> Apontam para o fato de que o próprio corpo é, ele mesmo, um objeto produzido e transformado pela linguagem e por suas convenções. Ao mesmo tempo, ele é aquilo que vai deformar a língua, como se fosse possível reivindicar uma via de mão dupla: uma linguagem que pauta e molda o corpo, mas um corpo que também está devolvendo algumas coisas à linguagem, sobretudo uma resistência, um desvio.(Quintella; Duarte, 2022, p.50)

Em *Poema*, Figura 1, por exemplo, um trabalho que, segundo a artista, surgiu da necessidade de criar um poema mas sofrer de um bloqueio criativo, a resposta nasce

10.5281/ZENODO.15723868

como essa sequência de fotografias em preto e branco, nas quais a artista se envolve com uma máquina de escrever, de forma a lamber, sentir tatilmente a máquina via língua, tatear a linguagem por assim dizer. Até onde é corpo e até onde é linguagem? Onde começa um e termina o outro? São questões que surgem a partir da leitura deste trabalho.

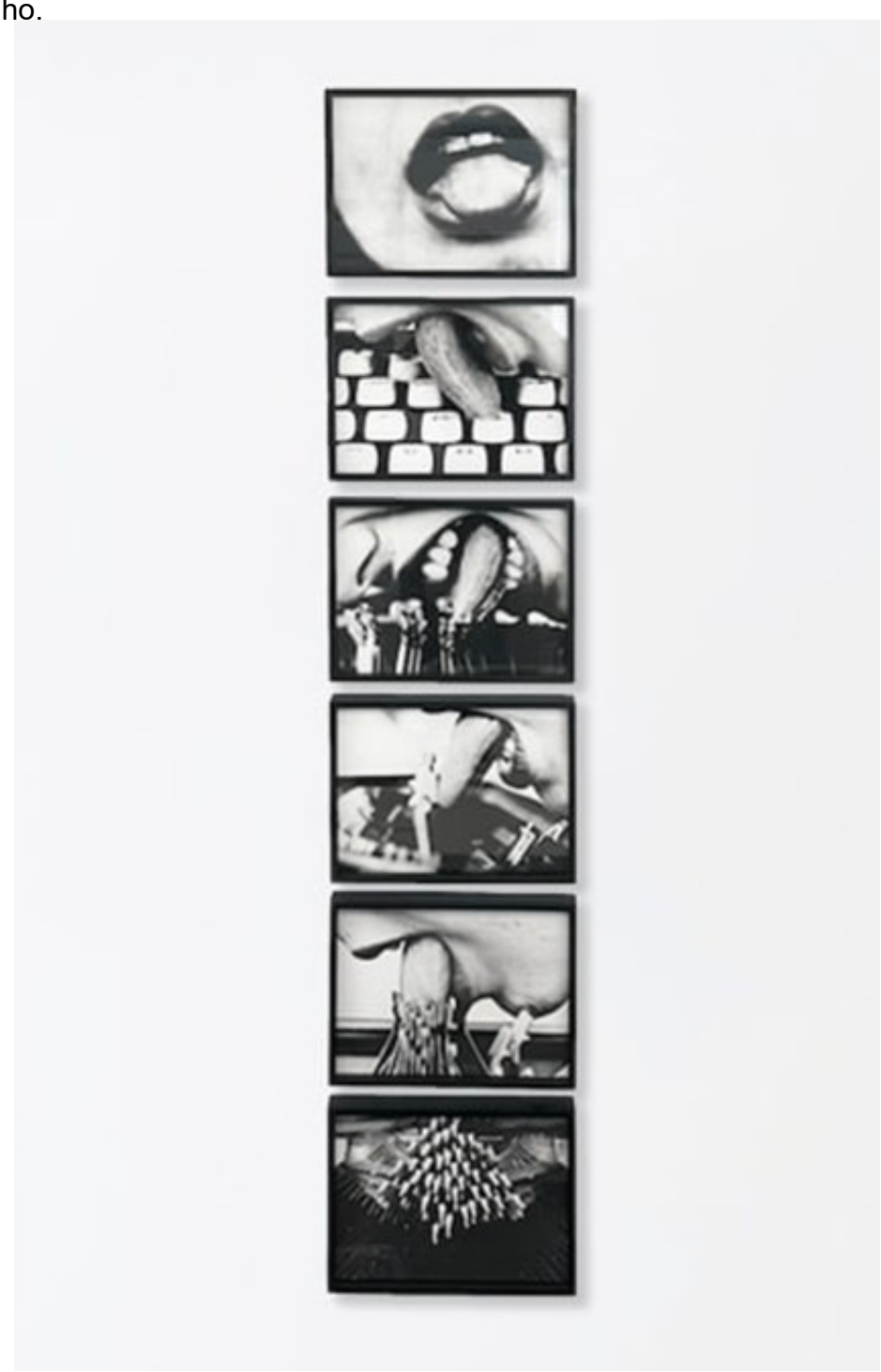


Figura 1. Poema, 1979-2014, fotografia analógica p&b e impressão a jato de tinta sobre papel de algodão, 22,2 cm X 29,8 cm. Disponível em https://dasartes.com.br/materias/lenora-de-barros/. Acesso em 05 set. 2024

10.5281/ZENODO.15723868

A articulação entre palavra e imagem aqui se dá no âmbito da performance do corpo em contato com a origem da palavra, por assim dizer. A máquina de escrever, aqui, sinaliza essa origem, essa genealogia das palavras. Ao se apropriar de um objeto e agir sobre ele de modo não convencional, a artista estabelece um olhar sobre como o corpo é ativo no processo da escrita e se inscreve no terreno da fotoperformance. As fotografias, imagens por excelência, registram essa performance e tornam estático o movimento da artista de cocriar com a máquina. Corpo-máquina. No caso deste trabalho, vale ressaltar que a parte do corpo que se relaciona com a máquina é a língua, que segundo Pollyana Quintella:

> É também a língua que lambe, a língua que engole, a língua que cospe, a língua que posiciona a linguagem enquanto coisa digestiva. A boca é um dispositivo ambíguo - come, morde, erotiza. Tudo através desse grande e misterioso orifício…(Quintella; Duarte, 2022,p.59)

Nesse sentido, o encontro da língua com a máquina de escrever - dispositivo este que seria um campo explorado apenas pelas mãos em seu uso convencional – borra os sentidos do diálogo. Ao brincar com um órgão que é parte importante na comunicação oral, com uma máquina de escrever, que é - ou já foi, em outra época - parte importante da comunicação escrita, a artista propõe um novo olhar para o aspecto tátil da linguagem. Para Gaston Bachelard (1990), importante nome dentro da Fenomenologia, ao citar Pontalis aponta que “o sujeito falante é todo o sujeito”, de modo que a comunicação e a fala se expressam no corpo todo, em sua integralidade. Nessa perspectiva, a língua da artista também produz linguagem quando toca a máquina de escrever, indicando que o corpo também é ativo nesse processo.

Ao discutir a interação da língua com a máquina de escrever em *Poema*, somos confrontados com a questão da origem da palavra, não apenas como um dispositivo técnico de comunicação, mas como algo mais visceral. A escrita aqui não é apenas uma técnica, mas uma extensão corporal. Esse diálogo com o corpo sugere que a linguagem é formada por gestos, texturas e contatos, onde o ‘sujeito falante é todo o sujeito’ (Bachelard, 1990), uma extensão da sua totalidade corporal e não apenas de suas mãos.

O corpo, na arte contemporânea, aponta para inúmeras possibilidades. O corpo na performance, o corpo na fotografia, o corpo da artista no fazer. Esse corpo que convoca os gestos, é também um corpo que vive e é vivido. No caso de Lenora, quando falamos do uso de seu próprio corpo por meio da performance, percebemos que segundo Viviane Matesco (2016, p.90) “a noção de corpo como suporte leva a uma concepção mais abstrata, passa a ser compreendida como linguagem”. Neste sentido, inscrever o corpo na máquina sugere que não somente o corpo escreve como também é es-

10.5281/ZENODO.15723868

crito, percorrendo e produzindo linguagem. A máquina de escrever aqui figura como protagonista junto a artista, de forma que os dois contracenam e estabelecem uma narrativa linear, pela forma como as fotografias são dispostas e se apresentam. Dessa maneira, esse trabalho discute como o fazer poético se inscreve no corpo, como a linguagem está incutida no corpo, expandindo as fronteiras entre palavra e imagem. Borrando-as. Corpo e máquina em conjunto criando linguagem, não verbal ou escrita, mas uma intersecção entre as duas, um indício do que seria uma terceira coisa.

Já em *Calaboca e silêncio I*, Figura 2, são estabelecidas outras relações. Aqui, ainda nos deparamos com uma sequência de certa forma até cinematográfica de imagens. Esse diálogo entre arte e audiovisual é recorrente. Nessa sequência, a artista enquadra seu rosto de forma a dar destaque à boca. Se trata de uma boca aberta, todavia não se trata de uma expressão contente ou ao menos apática. É uma boca voraz, faminta, raivosa. A cada 'frame' ou fotografia, a artista aproxima de sua boca uma letra, que segura em sua mão, em um gesto que se assemelha ao ato de comer. Juntas, elas formam a palavra "Silêncio". Neste trabalho, a palavra aparece ativamente, não apenas como menção à linguagem, como visto anteriormente em *Poema*. Aqui a palavra se articula como algo a ser devorado.



Imagem 2. Calaboca e silêncio I,1990-2006, impressão a jato de tinta sobre papel algodão, 52,5 cm x 34,5 cm. Disponível em https://dasartes.com.br/materias/lenora-de-barros/. Acesso em 05 set. 2024

Silêncio, composta por oito letras e disposta ao longo de oito fotografias, é uma palavra de imposição, impõe um regime: a proibição da fala. Como pode a palavra negar a fala e ao mesmo tempo a expressão da artista apontar para uma negação da imposição? A imagem aponta para uma duplicidade da negação, ao passo que "a letra não permite diretamente a leitura, mas problematiza o sentido e a visualidade" (Rivera, 2014, p.85) de forma que cada fotografia neste trabalho materializa a letra e propõe uma interrogação quanto ao discurso sobre a representação e essa articulação com a negação da expressão. Como aponta Tania Rivera:

> Questionar a imagem e a linguagem é apelar para a letra, é abrir o campo da significância e pôr em movimento (em aventura, como dizia Barthes) o sujeito. Mudar sua posição - pois, como sublinha o artista, "há sempre um outro modo de ver" a partir da posição na qual você se encontra, de seu ponto de vista. (Rivera, 2014, p.91)

10.5281/ZENODO.15723868

Pensando então a partir de Barthes, o sujeito em questão seria a própria artista e sua 'aventura', dentro de *Calaboca e silêncio I,* abre caminhos para repensar como podemos exercer o poder da expressão e da oralidade, atentar ao direito da verborragia e do diálogo. As letras materializadas que a artista dispõe em seu trabalho são conduzidas pelas suas próprias mãos, e denotam o controle que pode-se exercer sobre uma imposição tão bruta quanto pedir para calar a boca, frase que também se localiza no título do trabalho. Assim como Lenora se volta para influências da cultura popular, recorro a um ditado popular tão voraz quanto a boca das fotografias para pensar nesse trabalho: "Cala boca já morreu, quem manda na minha boca sou eu!". Entender essa possibilidade de leitura só é possível porque a relação entre palavra e imagem se dá por uma combinação desses dois fatores. Como aponta Jacques Rancière em "O destino das imagens",

> A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema, representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento das ações e a parte da imagem a de suplemento de presença que lhe conferiria carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. […] A imagem tornou-se a potência ativa e desruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. (Rancière, 2012, p.56)

Portanto, como Rancière indica, a partir do entendimento que "frase-imagem" seria uma associação de palavras e imagens que desafia a forma tradicional como esses elementos são postos, de forma que nessa aglutinação a frase não é apenas uma sequência de palavras, mas também algo concreto e materializado - como se ganhasse corpo - e a imagem não é apenas ilustrativa e passa a ter um papel ativo, conseguimos ver no trabalho *Calaboca e silêncio I* essa justaposição dos campos da linguagem e da visualidade. De forma semelhante, Michel Foucault examina estes dois campos a partir de "*La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*)" de René Magritte, no livro "Isto não é um cachimbo" (2014), onde ele denota que enquanto se faz uso da palavra no espaço plástico, esta não estaria somente a serviço de uma legenda do discurso que a imagem oferece. Foucault expõe a importância de entender a diferença entre representação por meio da palavra e a coisa em si que está sendo representada.

Em Calaboca e Silêncio I, o silêncio é materializado como uma palavra a ser devorada. No entanto, o silêncio na obra de Lenora de Barros não é ausência, mas uma presença potente, carregada de significados. O ato de 'comer' o silêncio aponta para a noção de que até mesmo o que não é falado constitui uma forma de discurso. Como propõe Rancière (2012), o silêncio, ao lado da imagem, pode ser visto como uma força disruptiva que, ao invés de limitar a comunicação, a transforma.

10.5281/ZENODO.15723868

Enquanto a artista faz uso da palavra materializada, palavra esta que aparece como indício de uma comunicação, de uma chamada de ordem, em consonância com seu corpo que aponta para uma direção de contraposição, haveria um ponto de confluência que abre para múltiplas leituras.

Por último, temos *Língua vertebral,* Figura 3, trabalho que se constitui de apenas uma fotografia, diferente dos últimos analisados neste artigo. Nesta fotografia, a boca da artista se encontra aberta, com a língua de fora. Por meio da montagem de forma digital, sobrepõe-se à língua a fotografia de uma coluna vertebral. Este mecanismo de sobreposição gera uma imagem que lemos, junto ao título, e partimos para sua leitura. Mais uma vez a artista faz uso de seu corpo, por meio da língua, para explorar possibilidades artísticas. Seria a língua a coluna? Aquilo que dá estrutura e base? Como ficar de pé sem a base?



Figura 3. Língua vertebral, 1998-2010, colagem digital, impressão a jato de tinta sobre papel de algodão, 130 cm x 60 cm. Disponível em https://dasartes.com.br/materias/lenora-de-barros/. Acesso em 05 set. 2024

10.5281/ZENODO.15723868

Estas perguntas apontam para uma leitura deste trabalho como metáfora para o aspecto estruturante que a língua exerce, pois não há propriamente uma exploração da palavra, mas sim do contexto a que se situam as palavras. Língua que funciona como índice para linguagem. Nas palavras da artista: “Eu tinha uma viagem interna de imaginar que esse era meu modo de tentar, através dessa imagem, conciliar uma postura concreta e neoconcreta.” (Quintella; Duarte, 2022, p.60). Portanto, ao comentar sobre uma conciliação entre posturas, Lenora de Barros busca uma síntese das características que regem o Concretismo e o Neoconcretismo, ou seja, uma postura que valoriza tanto a forma quanto o conteúdo, tanto a razão quanto a emoção, tanto a estrutura quanto a expressão. Seu exercício de pensar a linguagem junto ao corpo materializa seu fascínio por ambos os campos, unindo tanto o aspecto racional quanto sensorial, ao que a artista diz:

> Gestos, movimentos, expressões faciais, ruídos às vezes não controlados, o coração que bate, a voz que vem de dentro desse corpo… É tudo isso, ao mesmo tempo, oferecendo possibilidades de linguagem, de comunicação com o mundo exterior. (Quintella; Duarte, 2022, p.50)

A língua, sobreposta à imagem da coluna vertebral, em *Língua Vertebral*, não só sugere uma interdependência entre linguagem e corpo, mas também aponta para a língua como um suporte estrutural. A imagem reflete a ideia de que a linguagem, assim como a coluna, dá base e sustento ao corpo. Através dessa montagem digital, Lenora de Barros nos convida a refletir sobre como a língua, tanto no sentido anatômico quanto linguístico, constitui a nossa postura física e mental no mundo.

REFERÊNCIAS

ALBERTO MANGUEL. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GASTON BACHELARD. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

JACQUES RANCIÈRE. **O destino das imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto,2012.

MICHEL FOUCAULT. **Isto não é um cachimbo**. 6. ed. São Paulo: Paz e terra, 2014.

POLLYANA QUINTELLA E LUISA DUARTE. **Lenora de Barros: minha língua**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022. v. 1

10.5281/ZENODO.15723868

SUSAN SONTAG. **Contra a Interpretação: e outros ensaios**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TANIA RIVERA. **O avesso do imaginário**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIVIANE MATESCO. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA-UFF, 2016.

LÍVIA CHAGAS DA PAZ

Possui Bacharelado em Artes Visuais (2021) pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Mestranda no Programa de Pós-Graduação Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação com bolsa concedida pela CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/UFG/CNPq).

10.5281/ZENODO.15723868

CONSTRUINDO NAS RUÍNAS UM PONTO DE CONTATO: A PROPOSIÇÃO NILO PEÇANHA POR CLEVERSON SALVARO E RODRIGO DULCIO

BUILDING IN THE RUINS A POINT OF CONTACT: THE NILO PEÇANHA PROPOSITION BY CLEVERSON SALVARO AND RODRIGO DULCIO

Luísa de Freitas Lopes
Universidade Estadual do Paraná, Brasil
luisa.lopes.luli@gmail.com

Resumo
Os artistas Cleverson Salvaro e Rodrigo Dulcio realizaram um projeto que impactou profundamente suas trajetórias artísticas. Tratou-se de uma intervenção artística pontual, mas significativa, ocorrida em Curitiba no final de 2004 e intitulada *Nilo Peçanha*. Realizada em um estande imobiliário abandonado, a ação destacou-se não apenas pela transformação do espaço físico, mas também pelas reflexões que gerou sobre a prática artística, o espaço urbano e as dinâmicas coletivas e que são questões que investigo neste artigo. A ação destacou-se pela transformação do espaço físico e pelas reflexões que gerou sobre a prática artística, o espaço urbano e as dinâmicas coletivas. Utilizo como metodologia uma investigação bibliográfica baseada na dissertação *Circuitos Permeáveis* de Salvaro (2010), que inclui uma análise detalhada dessa intervenção. Dada a ausência de relatos de Rodrigo Dulcio, recorro a outros autores e às considerações de Salvaro para explorar como essa ação conjunta - ainda que realizada fora de uma definição formal de coletivo - provoca uma reflexão sobre a prática artística, o espaço urbano e as dinâmicas coletivas. Através de transformações efêmeras em um lugar que se camufla no espaço urbano, os artistas atuam enquanto propositores de estratégias de produção de outros modos de ver, sentir, caminhar, trabalhar e viver a cidade.

Palavras-chave: Artes Visuais; Ações urbanas; Iniciativas coletivas; Colaboração.

Abstract
Artists Cleverson Salvaro and Rodrigo Dulcio undertook a project that had a profound impact on their artistic paths. This was a significant, though brief, artistic intervention titled *Nilo Peçanha*, which took place in Curitiba, Paraná, at the end of 2004. Set in an abandoned real estate showroom, the action stood out not only for its transformation of the physical space but also for the reflections it sparked on artistic practice, urban space, and collective dynamics—topics I explore in this article. The methodology is based on a bibliographic investigation, particularly drawing from Salvaro's dissertation

Circuitos Permeáveis (2010), which provides a detailed analysis of the intervention. In the absence of accounts from Rodrigo Dulcio, I refer to other authors and Salvaro's insights to delve into how this collaborative action - despite being outside the formal definition of a collective - stimulates reflection on artistic practice, urban space, and collective dynamics through ephemeral transformations of a site that blends into the urban landscape. Here, the artists act as proposers of strategies that foster new ways of seeing, feeling, walking, working, and living in the city.

Keywords: Visual Arts; Urban Actions; Collective Initiatives; Collaboration.

INTRODUÇÃO

As indagações seguem no caminho de provocar reflexões sobre uma ação pontual, mas significativa, ocorrida em Curitiba/PR no final de 2004. Considero a intervenção *Nilo Peçanha* um marco por seu exemplo de como artistas podem atuar como propositores e catalisadores de novos movimentos na cidade. Os artistas Cleverson Salvaro[1] e Rodrigo Dulcio[2] colocaram em prática um projeto que teve um impacto profundo em suas respectivas trajetórias artísticas — uma intervenção em um estande imobiliário abandonado em ruínas. Nomeada pelos artistas como *Nilo Peçanha* devido à sua localização, ela não apenas transformou o espaço físico, mas também desencadeou reflexões sobre o fazer artístico, o espaço urbano e dinâmicas coletivas na cidade.

Pelo contexto em que estavam de início de produção, entendo que era também um momento de procurarem entender que lugar é este que gostariam de se colocar enquanto artistas. A relação com as instituições de arte, as dúvidas, a preocupação com o trabalho, o futuro, o reconhecimento ou não - são questões que nos perpassam quando não temos uma carreira artística consolidada ou "inseridos" no mercado de arte, em que há um grande espaço de experimentação. Entrei em contato com imagens dessa ação 20 anos depois que ela aconteceu. Durante uma conversa com Paulo Reis[3] sobre ações coletivas de artistas no início dos anos 2000

1 Cleverson Luiz Salvaro (Curitiba, PR, 1980). Vive e trabalha em São Paulo. Sua pesquisa reúne elementos do entorno urbano, matérias e resíduos, encontrados ao acaso, evidenciando mudanças e transformações cotidianas. O artista também costuma fazer intervenções na arquitetura, ressignificando espaços existentes.

2 Rodrigo Dulcio (Curitiba, PR, 1975) é graduado em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2003). Atuou em xilogravura, serigrafia e gravura no Museu da Gravura da Cidade de Curitiba e em escultura no Centro de Criatividade de Curitiba.

3 Professor de história da arte na UFPR e docente permanente no PPGAV/UNESPAR, curador e crítico de arte, com pesquisas relacionadas à performance, ações artísticas urbanas e às construções narrativas das histórias da arte no Brasil. Autor dos livros "Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60" (2006), "Corpo na cidade: performance em Curitiba" (2010) e "Visita guiada – a crítica de arte Adalice Araújo" (2020).

10.5281/ZENODO.15723896

em Curitiba, ele mencionou sobre uma ação que dois artistas realizaram em um estande imobiliário abandonado onde promoviam encontros sobre arte - e trouxeram uma discussão muito interessante sobre o espaço urbano e o fazer artístico. Quando Paulo me encaminhou as imagens, que estão presentes nos percursos deste texto, fui profundamente impactada pelos processos e desdobramentos que o próprio artista Cleverson Salvaro destaca como tendo sido "riquíssimos para nós, e acreditamos na sua potência no campo da arte" (Salvaro, 2010, p. 73).



Figura 1 - Cleverson Salvaro, Rodrigo Dulcio. Nilo Peçanha, 2004. Fotografia por Rodrigo Dulcio. Acervo Cleverson Salvaro.

A partir desse ponto, iniciei uma investigação bibliográfica, partindo da dissertação de Salvaro (2010), *Circuitos Permeáveis*, que conta com uma seção dedicada a *Nilo Peçanha*. Em minha investigação, não encontrei relatos de Rodrigo Dulcio sobre a ação, portanto utilizo para apresentar o objeto deste breve estudo outras pesquisas a partir das considerações de Salvaro.

Na bibliografia encontrada, inclusive em uma entrevista realizada com o artista, percebi que os autores focam a investigação mais nas etapas do trabalho, a relação com o público e o espaço, uma análise do caráter poético e dos resultados da ação. No entanto, há pouco enfoque sobre a colaboração, os interesses em comum, o tempo despendido e o planejamento conjunto, destacando enquanto uma ação provocada através de tomadas de decisões conjuntas e não individuais. Neste estudo, além de discutir esses assuntos, procuro trazer alguns pontos de discussão que me interessam justamente por se tratar de uma ação conjunta, mas em que os artistas não se definem enquanto coletivo - como olhar para esses modos de produzir arte e se autodenominar?

10.5281/ZENODO.15723896

As palavras ‘parceria’, ‘colaboração’, ‘encontros’, ‘interesse comum’, ‘planejar conjuntamente’ aparecem em relatos de Salvaro e têm um forte impacto quando olhamos para a concepção e o fazer do trabalho de arte. A ação foi considerada pelos artistas enquanto uma parceria. Apesar de não utilizarem em nenhum dos momentos na bibliografia encontrada o termo “coletivo” para se referirem a si mesmos (e usar o termo “coletivo” por si só já carrega uma carga de sentido) penso que a definição da autora Claudia Paim (2009) de “iniciativas coletivas” nos dá um bom norte para pensar sobre trabalhos de arte que, como o da ação *Nilo Peçanha*, tem suas delimitações de definição muito maleáveis. A autora define o termo como “agrupamentos que não adotam uma identidade comum como coletivo, podendo haver criação e trabalho compartilhado, porém visando apenas a um determinado fim” (Paim, 2009, p. 12).

É um termo interessante por englobar uma compreensão mais abrangente das dinâmicas criativas colaborativas - criam uma movimentação que tensiona os espaços existentes onde haveria uma inadequação entre o tipo de proposta em arte concebida, o próprio sistema das artes visuais e os trajetos de legitimação do artista e seu trabalho. A proposição coletiva, mesmo considerando que ambos os artistas produzem de maneira individual, levanta a questão da criação dentro de um contexto participativo - que C. Salvaro coloca como um “gesto artístico”[4].

A pesquisadora Nathalie Heinich (2014), ao tratar da arte contemporânea e suas características, pontua que ela “exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como o caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista” (Heinich, 2014, p. 376). Suas observações, apresentadas em palestra proferida em 2012, desenvolvidas no artigo *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico* (2014), levantam várias questões que provocam a maneira de olhar para um trabalho de arte, o entendimento da produção artística contemporânea e das próprias mudanças no campo artístico. Lembrando que estamos tratando de poéticas visuais, questões surgem tais como autenticidade, apropriação, além do status de obra de arte, a diversificação de materiais, suportes e linguagens - o próprio papel do artista, do objeto, do espaço e do público.

Como aponta Salvaro (2010), nas últimas décadas no Brasil houve uma concentração na formação de um campo específico de artes visuais, onde a ausência de uma estrutura fundada nas necessidades e interesses sociais negociando com o campo da arte permitiu a sedimentação de valores centrados em “estilo”, tradição e mercado,

4 Cleverson Salvaro, em conversa gravada com Dayana Zdebsky de Cordova em maio de 2010.

10.5281/ZENODO.15723896

resultando “em uma espécie de supervalorização do que é institucionalizado” (Salvaro, 2010, p. 42). Assim, o fazer coletivo contemporâneo se desenvolve num contexto, quando tratamos de América-Latina, permeado pela tradição coletiva, ao mesmo tempo que em uma valorização de estruturas institucionalizadas no campo da arte. A ação também interessa por C. Salvaro deixar muito claro sua consciência sobre essas questões e que em seus trabalhos joga com isso. Uma colocação do artista em sua dissertação se relaciona diretamente com o que Heinich (2014) pontua:

> (...) vemos o “circuito de arte” constantemente perpassado por interesses diversos e circulações entre outros campos tão diversos, que podemos pensá-lo como circuitos de arte distintos. Por uma questão prática, o singularizamos, como um conjunto de ações paralelas que tratam de um código comum, a arte. (...) Tais circunstâncias não seriam necessariamente físicas, podendo ser também de uma ordem discursiva, analítica, mercadológica, etc (Salvaro, 2010, p. 9).

Estes fazeres, especialmente quando acontecem em ambientes que não são tradicionalmente de difusão e circulação de discussões sobre arte, caso deste particular estande imobiliário em ruínas, são depois narrados e muitas vezes esta narrativa serve, taticamente, como meio para sua difusão. Tratar das narrativas como base para a construção da história da arte exige que reconheçamos as maneiras táticas pelas quais certas práticas artísticas são incluídas ou excluídas do registro histórico. Vemos como a arte no espaço público frequentemente é tratada como secundária na narrativa oficial. Esse processo revela como a narrativa histórica não é neutra, mas sim construída, refletindo escolhas que podem reforçar ou questionar os cânones estabelecidos. *Nilo Peçanha*, ao trabalhar/partilhar esses jogos que as palavras ‘espaço’ e ‘lugar’ em arte podem tensionar, provoca uma reflexão sobre como essas práticas são registradas, lembradas e, muitas vezes, esquecidas nas narrativas da história da arte.

Em sua dissertação, Salvaro (2010) destaca, por estar trabalhando sobre sua própria poética e investigações no trabalho artístico, o ponto de estar lidando com a construção da pesquisa também a partir de relatos. Seja seu próprio, dos artistas com quem trabalhou junto, de curadores, amigos - a construção de sua narrativa sobre os processos e a ação do fazer [em] arte, tem o relato enquanto um “atravessamento de lugares e estados simbólicos para além da fisicalidade palpável e determinista” (Salvaro, 2010, p. 63).

Quando pensamos no fazer coletivo na arte contemporânea, diversas variáveis do contexto social, cultural e político influenciam os modos de fazer. Nesse sentido, a pergunta “por que os artistas se agrupam e como atuam?” (Paim, 2009, p. 2) pode servir como guia para compreender suas práticas.

10.5281/ZENODO.15723896

OS CAMINHOS A PARTIR DAS RUÍNAS

A partir de uma caminhada com o artista Tony Camargo, Salvaro teve um *insight* que provocou em si questões que o levaram à proposta da intervenção. Em uma série de encontros andando pela Rua Nilo Peçanha, que liga a região norte de Curitiba ao centro da cidade, Salvaro e o artista e vizinho de bairro, Rodrigo Dulcio, prestavam atenção em um curioso e igualmente ordinário espaço. Ainda durante o período da exposição do MAC/PR[5], entre setembro e outubro, os dois se encontraram e manifestaram o interesse comum em "fazer algo" naquele espaço, sendo essas trocas catalisadoras para questões que já eram latentes nas percepções de cada um enquanto ferramenta para a prática artística.

Nos últimos dias de novembro, começaram a trabalhar diretamente na estrutura do estande imobiliário, criado com o objetivo de vender o empreendimento de um conjunto de sobrados, a ser construído numa região na qual ainda havia resquícios de mata nativa. Por suas características e função pré-estabelecida já marca o lugar simbólico que ocupava no corpo vivo e mutante da cidade - mas que, abandonado, restava de sua estrutura original apenas os resquícios de seu o piso e duas paredes.

Considerando essa intervenção e suas ações a partir de conversas, o próprio evento de inauguração, que descrevo mais adiante, é perceptível o modo como a ação *Nilo Peçanha* é muito pautada nas relações, "uma dimensão do afeto e da conversa", em que os artistas se unem "para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem têm o propósito de formar um coletivo" (Paim, 2009, p. 11). Essa dimensão aparece no relato de Salvaro (2010) em sua dissertação:

> Antes da ação prática propriamente sobre o espaço houve um período preparatório onde Dulcio e eu conversamos longamente, planejando quais seriam os encaminhamentos e sobre nossas próprias motivações. Esse momento anterior pode ser compreendido como uma etapa do trabalho, pois mesmo depois, como será mostrado aqui, não há um trabalho finalizado em si (Salvaro, 2010, p. 64).

Uma preocupação e prática comum entre os fazeres coletivos: "há movimentos de confluência entre produção e reflexão, o que evidencia a vontade de um amadurecimento gerado pelo pensar e pelo diálogo e, ainda, a busca por uma prática mais reflexiva" (Paim, 2009, p. 78). De acordo com Salvaro (2010), a articulação conjunta

5 A exposição coletiva que não tem nome, mas que Salvaro relata e descreve na seção "ESCRITORIO" em sua dissertação. Traz questões interessantíssimas também sobre o fazer coletivo no espaço institucional, suas relações de disputa e conciliações, mas que cabe enquanto assunto para uma próxima investigação.

10.5281/ZENODO.15723896

desse espaço discursivo, que antecedeu a intervenção, fomentou a criação de estratégias de apropriação. Portanto, a dimensão da conversa é considerada etapa significativa do trabalho, passando pelo que Paim (2009) coloca: “Discutir os objetivos, as maneiras de fazer, ajustar os alvos, eleger táticas, experimentar: o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações. Nestas trocas, além das ideias, o próprio tempo é compartilhado” (Paim, 2009, p. 76).

Salvaro (2010) descreve o início das conversas com o público em 12 de dezembro de 2004, com um grupo de artistas e amigos convidados e como a presença de outras pessoas mudou a percepção sobre o espaço: “se tornou um espaço para trocas entre nós e os eventuais transeuntes que circulavam pelo local, curiosos com a atividade intensa que desenvolvemos durante semanas ininterruptas (...) constituída em constante conflito e nas fissuras da própria paisagem política” (Salvaro, 2010, p. 66). O artista destaca que o objetivo desses encontros era “refletir sobre estar presente, relacionando o corpo-objeto com o corpo-sujeito, sobre as relações do objeto com o contexto em que foi reativado e mantido, a natureza instável do precário e o corpo imaterial” (Salvaro, 2010, p. 67). Há ainda uma dimensão não apenas do olhar, mas também da atenção às dinâmicas da cidade. Ao ressignificarem os restos da construção para acolher as pessoas, trouxeram à tona discussões sobre a ocupação de áreas de preservação ecológica, a especulação imobiliária e o impacto do mercado na transformação urbana, como um ponto que os artistas estavam bem conscientes de estarem tensionando.

Portanto, após os 12 dias da primeira etapa, que envolveu ações na dimensão física do lugar, criando uma nova visualidade da construção e alterando seu uso e propósito original, os artistas convidaram diversas pessoas do meio artístico de Curitiba do momento para participarem de encontros públicos realizados em meio à intervenção na Rua Nilo Peçanha, 2670. Também penso nas questões de afinidade, amizade e afeto envolvidas no fazer coletivo, que potencializam a produção e distribuição da arte em um movimento participativo. Nesse espaço de experimentação, as trocas realizadas desempenham um papel essencial, conduzindo o público tradicional de arte para uma relação direta com o espaço em questão. O quanto a presença de outras pessoas e as conversas que podem parecer ordinárias dinamizam o ambiente da arte, as linguagens, posturas e atitudes dos artistas.

Em vez de conceber a proposta, interagir no espaço exclusivamente entre si, realizar a intervenção como se fosse um espaço deslocado da cidade, ou levar a discussão para dentro do museu ou da academia, a abordagem adotada foi a de trazer as pessoas diretamente para o local. Como destaca Paim (2009) sobre o uso do termo

10.5281/ZENODO.15723896

"público" e "obra", se trata de um olhar construído mutuamente, influenciado pelo espaço em que se encontram. Aqui, por estarmos tratando de espaço público, há uma especificidade de que "é onde tanto o sujeito quanto aquilo que ele vê e significa estão em interação e contínuo processo de incompletude pelas contingências e pelo fluxo" (Paim, 2009, p. 68). Nesse contexto, não podemos esquecer de que não se trata apenas de espaço público, se trata de uma interação baseada em um pensamento em arte. Salvaro deixa claro em entrevista: "a gente tava fazendo isso pensando em arte [...] 'Isso daqui é um gesto artístico [...] e o resultado disso, que é um objeto, também é' [...]" (Cordova, 2010, p. 63). Essas citações ilustram a intenção de criar um espaço dinâmico e acessível, onde o público interage continuamente com a obra e com o ambiente, enfatizando a importância da presença e do fluxo contínuo em vez de uma abordagem estática e isolada.

Entendo que a preocupação em ativar pessoas com seus próprios meios demonstra uma alternativa de sociabilidade que viabiliza as estratégias do fazer coletivo de artistas que não necessitam, ou não desejam, realizar suas propostas em espaços institucionalizados ou pré-determinados como espaços de circulação e validação de arte. Salvaro (2010) comenta que, apesar da tentativa inicial de reunir um grande grupo no local ter sido ineficaz, o estande com suas intervenções e de Rodrigo Dulcio acabou se transformando em um espaço de sociabilização com um fluxo constante de pessoas.

> Vocês fizeram um coquetel?
>
> Fizemos. Tinha cachaça, nectarinas e vina […] E as pessoas foram […] A gente fez essa coisa porque […] conversando com o Rodrigo, [pensamos]: "a coisa existe, a gente já chamou as pessoas que tem a ver com o nosso círculo de proximidade. Quem a gente pode ativar com o que a gente tem agora, com os nossos próprios meios?" [Cleverson Salvaro, em conversa gravada em maio de 2010] (Cordova, 2010, p.63).

Em relação aos mecanismos de inserção nos espaços desse campo artístico, há o entendimento de que "é preciso ter acesso a mediadores (curadores, galeristas...) ou produzir 'coisas' mediadoras que apresentem o artista, juntamente com suas propostas e produções, a outras pessoas: portfólios (e currículos) e projetos" (Cordova, 2010, p. 87). Em *Nilo Peçanha* eles assumem que chamaram círculo próximo e amigos, o que me interessa destacar pelo fato de que, em termos mais amplos, a validação do trabalho como relevante no contexto da arte contemporânea depende de um círculo de agentes que deve estar o mais distante e impessoal do artista, pois o círculo próximo do artista pode ter influências pessoais na análise crítica da obra.

Ao olhar para o modo como as colaborações são compreendidas a partir da virada da

10.5281/ZENODO.15723896

arte contemporânea, “os artistas estão sendo crescentemente julgados por seus processos de trabalho – o grau em que eles suprem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer sinal de possível exploração que falhe em representar “completamente” seus temas, como se isso fosse possível” (Bishop, 2008, p. 148). A participação de visitantes que aceitam e harmonizam com o espaço está mais alinhada às dinâmicas tradicionais do público de arte, em vez de refletir uma preocupação genuína com a comunidade, reforçando a heterogeneidade cotidiana- não é o caso de *Nilo Peçanha*, o que gera um interesse tão grande por essa ação.

Após a intervenção no estande na Rua Nilo Peçanha, os artistas Cleverson Salvaro e Rodrigo Dulcio ampliaram a discussão com uma participação na exposição coletiva da 4ª Mostra Latino-Americana de Artes Visuais VentoSul em 2007. O projeto curatorial específico de Paulo Reis explorou narrativas urbanas com artistas de Curitiba, e a escolha dos artistas foi de trazer elementos da intervenção para o espaço institucional, ao invés de replicar a ação original no mesmo local, o que consideraram inadequado. Assim, não simplesmente adaptaram o trabalho para o ambiente do museu, mas buscaram criar uma conexão entre as discussões sobre espaço público e o contexto institucional, pensando em arte (Cordova, 2010). Isso ilustra uma abordagem, que, longe de ser meramente anti-institucional (Albuquerque, 2006), reflete uma resistência que se manifesta na afirmação e no diálogo com o sistema das artes, ao invés de uma negação total.



Figura 2 - Cleverson Salvaro, Rodrigo Dulcio. Nilo Peçanha, 2004. Fotografia por Rodrigo Dulcio. Acervo Cleverson Salvaro.

10.5281/ZENODO.15723896

Quando incorporamos em nosso discurso uma diferenciação entre dentro e fora das instituições artísticas, é como criar uma divisão - as instituições como espaço público privilegiado, como algo com regras autônomas com suas próprias privatizações - estabelecem uma divisão rígida entre o que está 'dentro' e 'fora' da instituição, refletindo uma distinção igualmente inflexível entre público e privado (Deutsche, 2008). Assim, entendo Nilo Peçanha enquanto um exemplo de proposta em que os artistas trabalham com a arte pública não como uma categoria diferente da "arte que pode estar no museu", sem determinar uma separação hierarquizante.

O espaço público ainda é equiparado ao consenso, à coerência e à universalidade, relegando o pluralismo, a divisão e a diferença ao âmbito do privado (Deutsche, 2008). Pensando em *Nilo Peçanha* enquanto uma ação urbana a partir de uma lógica dos debates em arte, observa-se um traço comum entre esta "desocupação" - usando um termo de Salvaro para se referir ao trabalho - e outras ações artísticas no modo de fazer: ao intervir, mais do que buscar termos e definições bem determinadas, eles procuram gerar ilusões, distúrbios, caminhos diferentes e desvios nos espaços já definidos, promovendo uma nova visão das paisagens familiares e oferecendo uma percepção transformada e renovada. Segundo Paim (2009), isso pode ser entendido como um processo de desterritorialização, que envolve a transposição das fronteiras de um lugar e a investigação sobre o que está dentro e o que é mantido fora. Além disso, conforme Salvaro (2010), vários elementos compartilham o mesmo espaço com uma negociação espacial constante, o que caracteriza o aspecto relacional desta estrutura e conecta os habitantes de um lugar ao longo do tempo.



Figura 3 - Cleverson Salvaro, Rodrigo Dulcio. Nilo Peçanha, 2004. Acervo Cleverson Salvaro.

10.5281/ZENODO.15723896

Nessa perspectiva, os artistas contemporâneos trabalham em cima dos paradigmas da contemporaneidade, como o status da obra de arte, o discurso que introduz as obras, o espaço - na arte contemporânea “a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (Heinich, 2014, p. 377). Lugares e espaços se opõem e se complementam conforme as diferentes formas de entendê-los, refletindo tanto a coletividade que os molda quanto a individualidade de quem os ocupa (Salvaro, 2010) - e *Nilo Peçanha* evidencia o quanto maleáveis podem ser as significações e olhares que uma obra pode gerar, e como isso influi diretamente nas formas de como se constitui um lugar.

O conceito de esfera pública redefine o entendimento de arte pública, que antes era vista como uma obra que simplesmente ocupa ou projeta espaços físicos e que se dirige a públicos já existentes. Essa outra concepção enxerga a arte pública como uma prática ativa, capaz de constituir um público ao envolver as pessoas em discussões políticas ou ao participar ativamente de lutas políticas: “A partir do momento em que qualquer lugar tem o potencial de ser transformado em espaço público ou privado, a arte pública pode ser entendida como um instrumento que, ou ajuda a produzir um espaço público ou questiona um espaço dominado que foi oficialmente decretado como público” (Deutsche, 2008, p. 23, tradução nossa[6]).

Antes da intervenção dos artistas, esse espaço distante do centro onde as ações artísticas foram observadas por olhares mais atentos para sua cooptação, foi destruído, saqueado e usado como depósito de lixo, cobrindo-se de folhas e galhos. Restaram apenas duas paredes com aberturas antigas de banheiros. Mesmo com essas mudanças, o espaço manteve seu caráter de “não-lugar”, sendo ignorado por quem passa sem parar, ou considerado um lugar qualquer. O lugar de *Nilo Peçanha* “é um ponto de ligação entre os indivíduos que coabitam um espaço ou nele estabelecem relações” (Salvaro, 2010, p. 61). “Porque nenhum espaço, na medida em que é social, é uma entidade dada, segura e autocontida que precede a representação. Sua própria identidade como espaço, sua aparência de clausura, se constitui e se mantém por meio de relações discursivas que são elas mesmas materiais e espaciais” (Deutsche, 2008, p. 59 tradução nossa[7]).

6 Desde el momento en que cualquier lugar tiene el potencial de ser transformado en espacio público o privado, el arte público se puede entender como un instrumento que o bien ayuda a producir un espacio público o bien cuestiona un espacio dominado que se ha decretado oficialmente como público.

7 Porque ningún espacio, en la medida en que es social, es una entidad dada, segura y autocontenida que precede a la representación. Su identidad misma como espacio, su apariencia de clausura, se constituye y mantiene mediante relaciones discursivas que son ellas mismas materiales y

10.5281/ZENODO.15723896

Nilo Peçanha deixa evidente o que coloca Deutsche (2008), a de que a esfera pública não é apenas um lugar de exercício do discurso - é um espaço construído discursivamente, que se conecta diretamente com as operações invisíveis que moldam a percepção da imagem, do lugar e do sujeito que a observa. As intervenções realizadas, a forma de fazer o coquetel de abertura, o convite ao público tanto de moradores do bairro e passantes quanto de agentes do campo da arte, todas as etapas dessa ação tensionam essa construção discursiva de maneira muito interessante por chamar atenção para um lugar que pode se camuflar na paisagem urbana a partir de um olhar da arte.

Por fim, empresto as palavras de Giorgio Agamben (2013), ao argumentar que o artista não age por uma força divina ou desejo pessoal:

> São viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. (...) A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante em relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida" (Agamben, 2013, p. 361).

Quando perderam o controle sobre o processo do tempo e dos desdobramentos de uma desconstrução do espaço, chegaram no ponto das ruínas. Assim, ao refletir sobre *Nilo Peçanha* e seus desdobramentos, é essencial reconhecer que essa prática não se restringe a um ato singular de criação, mas se configura como um processo contínuo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomar a pergunta "por que os artistas se agrupam e como atuam?" (Paim, 2009, p. 2) ajuda a iluminar as práticas analisadas neste estudo. A efemeridade é um aspecto fundamental, refletindo a constante mutação, os deslocamentos contínuos, a temporalidade, a intensidade e a precariedade envolvidas no fazer artísticos. Como observado, essas propostas frequentemente revelam um traço de vida breve, resultado da adesão às urgências internas dos artistas em vez de regulamentos externos. Tais práticas, embora possam ser absorvidas e transformadas ao longo do tempo e influenciadas por outros trabalhos, revelam no caso de *Nilo Peçanha*, mesmo 20 anos depois, o potencial de "criar aberturas nos circuitos que se tornam mais permeáveis, revelando fissuras que permitem a inclusão de elementos disruptivos em seus estados originais" (Salvaro, 2010, p. 9).

A ação, discutida brevemente neste estudo, gerou intervenções que, apesar de possivelmente ter sido assimiladas com o tempo e pelos diversos trabalhos subsequen-

espaciales: diferenciaciones, represiones, subordinaciones, domesticaciones, intentos de exclusión.

10.5281/ZENODO.15723896

tes—seja pelos próprios artistas envolvidos ou por outros que estão moldando o novo paradigma da arte contemporânea—, ainda, mesmo 20 anos depois, tem o potencial de “criar aberturas nos circuitos que se tornam mais permeáveis, revelando fissuras que permitem a inclusão de elementos disruptivos em seus estados originais” (Salvaro, 2010, p. 9). A ação efetiva não se trata necessariamente de uma revolução no sistema cultural, mas sim nas pequenas mudanças na vida cotidiana, potencializando o próprio desejo de atuar como artistas em meio a um sistema precário e ainda muito hierarquizado. Iniciativas como esta buscam reinventar as instâncias de produção e difusão do sistema cultural, evidenciando uma postura propositiva em relação a ele. *Nilo Peçanha* vem como exemplo de provocar, questionar e reafirmar a necessidade de uma reflexão permanente sobre as diferentes instâncias do campo artístico na contemporaneidade e o habitar as cidades - através de transformações efêmeras em um lugar que se camufla no espaço urbano, atuam enquanto propositores de estratégias de produção de outros modos de ver, sentir, caminhar, trabalhar e viver a cidade. Aqui está o poder em de uma ação que vem com a pretensão de um quase nada, mas que justamente por isso é um quase tudo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. **Princípios – Revista de Filosofia**, Natal, v. 20, n. 34, p. 359-361, jul-dez. 2013 [ago. 2012].

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição**: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 12, jul. 2008.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. **Artes visuais contemporâneas e seus fluxos***:* entre pessoas, objetos, falas, projetos e editais. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. **Quaderns portàtils MACBA**. Barcelona, 2008. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/publicaciones/agorafobia-2/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, vol. 4, out. 2014.

10.5281/ZENODO.15723896

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas**: modos de fazer na América Latina contemporânea. 2009.Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SALVARO, Cleverson Luiz. **Circuitos Permeáveis.** 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

LUÍSA DE FREITAS LOPES

Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná-UFPR e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná – PPGAV/UNESPAR na linha de Teoria, Crítica e História da Arte. Em 2023, começou a trabalhar com projetos de curadoria e expografia. Enquanto pesquisadora, tem o foco nas relações de trabalho em arte, espaços autônomos e o fazer artístico curitibano contemporâneo.

10.5281/ZENODO.15723896

MOMENTOS ANTES: NOTAS SOBRE UMA PERFORMANCE PARA A CÂMERA

MOMENTS BEFORE: NOTES ON A PERFORMANCE FOR THE CAMERA

Bruna Mazzotti
PPGACV-FAV-UFG, Brasil
bruna_mq@live.com

Resumo

“Momentos antes” é o título de uma performance para a câmera na qual existe uma tensão entre meu corpo ao lado de uma serra elétrica. Começo descrevendo a imagem, enquanto mitigo seu léxico visual e conto sobre como a obra foi se fazendo e me fazendo - além de tratar de outros trabalhos que vieram antes e diante dessa ação. Como motor, este estudo pressupõe a Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), em que reenceno uma situação vivida, por meio do uso de metáforas visuais, para entender e transformar uma determinada situação-limite que se apresentou em minha vida. Ao longo do artigo, ensaio e convoco ideias sobre amor e poder (hooks, 2024), performance para a câmera (Simão, 2021), recepção do trabalho fotográfico (Metz, 1987; Dubois, 2012), imaginários visuais sobre a serra e as roupas de látex, participação e colaboração na arte. Por fim, algumas das principais perguntas que busco responder neste artigo são: Quais regimes de sentido podem chegar por intermédio desse encontro que derivou essa imagem? O que poderia existir de específico quando roupagens de látex são utilizadas ao lado de ferramentas manuais? Além das especulações sobre a vida própria do objeto “serra elétrica”, ao perceber que ele não é tão inanimado quanto parece e ao instituir dupla com esse ser, novas intenções abrem-se no meu horizonte de práticas.

Palavras-chave: Performance para a câmera; Fotografia; Pesquisa Autobiográfica em Arte; Processos de criação em dupla.

Abstract

“Moments Before” is the title of a performance for the camera in which there is tension between a body next to a chainsaw. I begin by describing the image, while mitigating its visual lexicon and talking about how the work was made and made me – in addition to discussing other works that came before and before this action. As a driving force,

this study presupposes Autobiographical Research in Art (Rodrigues, 2021), where I reenact a lived situation, with visual metaphors, to understand and transform a certain limiting situation that presented itself in my life. Throughout the article, I explore and conjure up ideas about love and power (hooks, 2024), performance for the camera (Simão, 2021), reception of photographic work (Metz, 1987; Dubois, 2012), visual imaginaries about the saw and latex clothing, participation and collaboration in art. Finally, some of the main questions I seek to answer in this article are: What regimes of meaning can be achieved through this encounter that derived from this image? What could be specific when latex clothing is used alongside hand tools? In addition to speculations about the object's own life – the chainsaw – when I realize that it is not as inanimate as it seems: by establishing a pair with this being, new intentions open in my horizon of practices.

Keywords: Performance for the camera; Photography; Autobiographical Research in Art; Creative processes in pairs.

TENSÃO ESTABELECIDA

À frente de um fundo branco que começa sutilmente amarelado, passa a se acinzentar e, ao final, azula-se, ao plano primeiro, estão duas figuras: eu e uma serra elétrica. Ambas repousam sobre uma cama de casal – toda revestida de branco. Enquanto isso, as cores que eu visto, vermelho e preto, são vestidas também pela serra, sendo que tenho mais vermelho do que ela, e ela, mais preto do que eu (figura 1).

Comumente associado ao fogo e ao sangue, o vermelho põe-se como um alarde em relação ao preto – que, apesar de estar diante do carmesim da roupa e do motor da serra, age mais como um intervalo, uma quebra entre o branco e a cor das labaredas. Além disso, tanto a bota quanto o corpo da serra são pretos, assim como a cor de minha roupa faz par com o vermelho do motor da ferramenta. Alguns detalhes do pegador da serra elétrica também são vermelhos, mas quase imperceptíveis.

Há uma economia, uma redução de informações, pois essa escolha foi seguida para dar vasão ao que realmente é importante - a tensão já anunciada entre meu corpo e um outro.

Estamos em meu novo quarto: mas poderia ser outro lugar, poderia ser outra mulher. O cenário em branco somado à parede, aos lençóis, aos travesseiros: elementos secundários que proporcionam o embate das duas presenças – como, em uma exposição de artes visuais, os módulos põem as obras mais perto da altura do olhar.

10.5281/ZENODO.15723916



Figura 1. Bruna Mazzotti. **Momentos antes**. *Performance* para a câmera (fotografia). Digital. Julho de 2024.

A cama poderia ser uma metáfora para um pedestal? Um palco? Um mobiliário para pôr objetos tridimensionais? O lençol branco reage às nossas massas: contorna o meu corpo e o dela. São linhas, que embora retas em comprimento, ondulam-se na altura. Elas emolduram nossas presenças junto da cama.

Em meu trabalho, como artista visual, proponho performances às vezes sozinha, outras em dupla ou em coletivos, mas é a primeira vez fazendo dupla com um objeto. Quais regimes de sentido podem chegar por meio desse encontro que derivou essa imagem? O que pode vir a ser essa imagem através do contato com o outro? Essa última pergunta é difícil de responder aqui, mas não impossível de supor – tentarei ao longo deste processo de escrita.

Antes de a câmera registrar essa foto, outros 160 cliques foram lançados, mas não senti que a situação que encenava fazia jus a nenhum desses cliques descartados, porém preservados em algum local do meu armazenamento em nuvem. Que situação encenei? Uma ocasião vivida por mim, alguns meses atrás, mas que pouco importa para o desenvolvimento deste artigo. Eu poderia abraçar a serra elétrica, utilizá-la, desmontá-la, mas decidi, meio que deitada, meio que sentada, só olhar para ela.

Enquanto as cores da roupa cintilam, a serra é opaca. Eu visto vinil efeito látex, mas, diferentemente do que se espera desse tipo de roupa, a peça não cabe bem em mim

10.5281/ZENODO.15723916

- está folgada. Isso é visivelmente notável quando a manga termina no meu pulso, fazendo muitas dobras. Outro paralelo é, enquanto, de um lado, um dos meus saltos foge ao enquadramento, do outro, porém, o fio de alimentação da serra elétrica vai para algum lugar – não se sabe se ela está acoplada em uma tomada. Ao encarar a serra, meu olhar foge de quem me vê, pois pareço estar de olhos fechados, mas é ela quem vejo e me lembro bem disso. Posicionei-me de forma sinuosa, enquanto a serra tem suas durezas - embora seu motor faça uma curva e, agora que o olho melhor, guarde similaridades com um pênis.

Meu cabelo está jogado para trás, ainda que algumas mechas recaiam sobre meus ombros. Não há correntes no puxador que emoldura a gola em meu pescoço – e quando escrevo esta frase lembro: “era mais difícil conseguir amor do que poder” (hooks, 2024, p. 95).

O que poderia existir de específico quando essa roupagem faz imagem ao lado de ferramentas manuais?

VINIL-LÁTEX, SERRA E SEUS IMAGINÁRIOS

As roupas de vinil são confeccionadas em um tipo de plástico chamado de Policloreto de Vinila (PVC), que dá brilho e elasticidade à peça. Ali, ele molda minha silhueta, mas nem tanto, pois se enruga mais do que se acomoda ao meu corpo. Um número maior do que eu precisava, de fato. Esse modo de vestir frequentemente é relacionado aos imaginários fetichistas, nas práticas BDSM[1], e, igualmente, às celebridades do *heavy metal*.

Enquanto isso, a serra é um instrumento manual de corte. Sua versão elétrica vem a diminuir o esforço físico do usuário para realizar incisuras, mas, com essa facilidade, também chega o risco, já que é mais propício sofrer acidentes com ela.

Colocar meu corpo diante de uma serra elétrica e olhar para ela, não só com os olhos, mas com o corpo inteiro. Foi isso que escrevi em meu caderno para guiar minha ação. Se, supostamente, estou vestida para uma sessão BDSM, ainda que as roupas não me caibam, eu me encontro diante de uma serra, que práticas eu poderia esperar? Pela foto, não me vejo esperando por dor alguma, eu me percebo mais subjugando a serra do que sendo subjugada por ela, ou seja, tenho mais poder do que ela. Isso é

1 “A sigla BDSM, acrônimo para *bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo, é um termo guarda-chuva que se refere a uma gama de práticas sexuais dissidentes que se estruturam a partir de dois aspectos principais: a dominação e o prazer pela dor e pela humilhação. Para que uma prática sexual seja definida com uma prática BDSM, portanto, é necessário que pelo menos um desses aspectos esteja presente” (Ferreira Germano, 2024, p. 2)

10.5281/ZENODO.15723916

visível pelo meu olhar, minha postura e minha altura em comparação a dela. A serra, contudo, quase que aponta ao meu útero, a não ser pela angulação que faz com que ela "olhe" mais para a parede do que para mim.

Essa parede, espaço em branco, transporta minha imaginação para outro espaço: uma folha do meu caderno de anotações.

NA VERDADE, A IMAGEM QUE FIZ NÃO FOI A PRIMEIRA QUE SURGIU

Após uma situação-limite em minha vida - situação encenada em metáforas na figura 1 - surgiu então, de pronto em minha tela mental, uma imagem: era uma cama de casal cortada ao meio, por mim, por intermédio de uma serra elétrica. Mesmo sem nunca ter usado uma serra elétrica e sem decidir se a performance se chamaria "Rompante" ou "Separação", ou um nome ainda por vir, desenhei a ideia em meu caderno (figura 2):

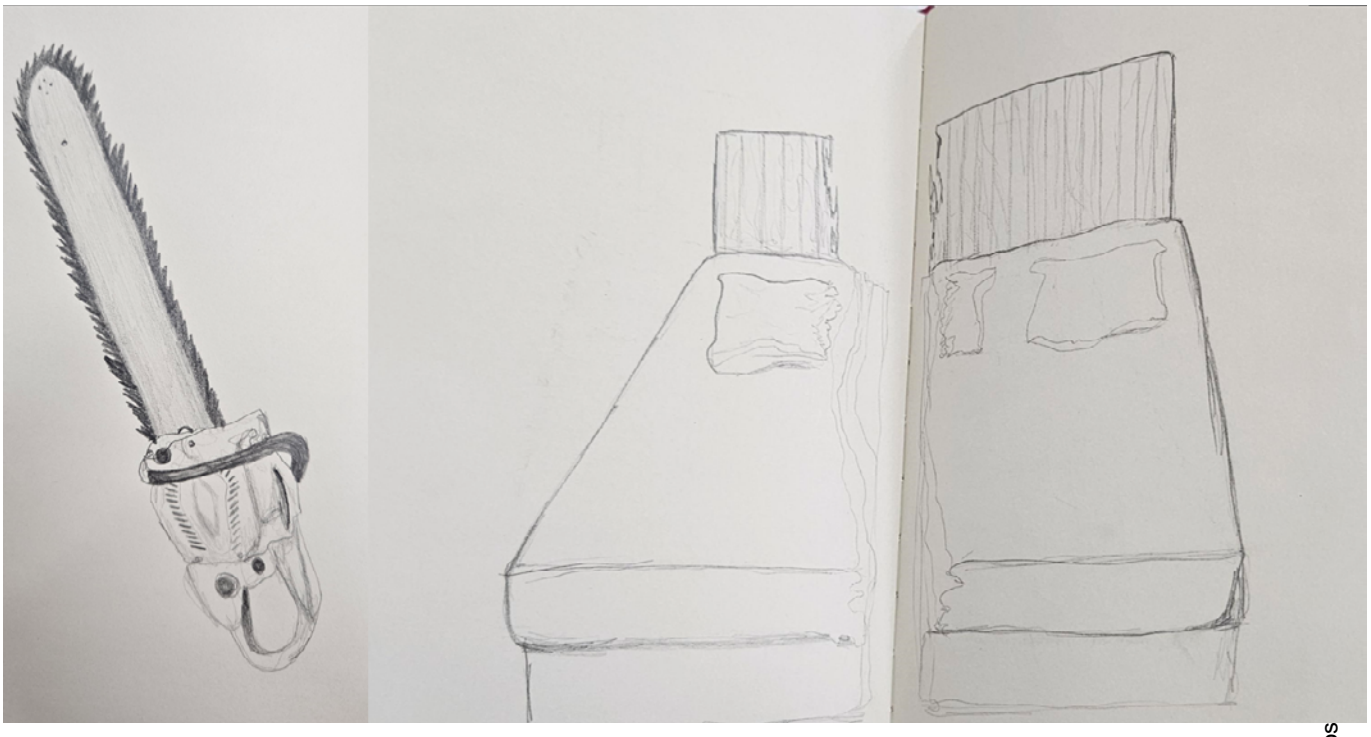


Figura 2. Bruna Mazzotti. **Esboço para uma performance ainda sem nome**. Desenho: grafite sobre papel. 14 x 21 cm. Maio de 2024.

Até ali, meus planejamentos para performances futuras vinham sempre desta forma: um desenho acompanhado de uma sequência de instruções, ou seja, um passo a passo que eu deveria cumprir – ou tentar, ou desconsiderar - no fazer da ação. Entretanto, ao realizar o desenho, pela primeira vez, senti que não precisava de palavra ou frase alguma, pois já estava bem claro o que deveria ser feito apenas pela figura.

10.5281/ZENODO.15723916

Observo, então, que a cama box que desenhei não tem pedestais, então concluo que, ao cindir esse objeto ao meio, os dois lados permanecerão no mesmo plano, na mesma altura. No entanto, não é com essa imagem que eu quero que a performance termine, já que um lado precisa permanecer em pé, e o outro cair. Instalar pés em partes específicas da cama pode vir a solucionar isso. Assim, no campo das suposições, enquanto um dos lados penderá, o outro permanecerá. Entretanto, creio que ainda posso ir além: dilacerar o outro lado com diversos cortes até que se torne irreconhecível.

Mesmo sem saber manipular uma serra elétrica, ainda assim iria fazer a performance, mas muitos amigos me alertaram do perigo que a inexperiência poderia vir a causar. Ainda tenho dormido nessa cama – até que eu não consiga mais adiar a cisão do objeto. Enquanto a quebra não ocorre, porque não tenho os mecanismos suficientes, fiz a foto da figura 1 e sigo fortalecendo os braços na musculação, considerando cerrar a cama manualmente, sem nenhuma eletricidade.

Para o futuro, considero refazer essa performance com um bom número de outros elementos cortantes: faca de cozinha, maquita, machado, espada - são apenas alguns já listados. Instrumentos de concussão, como martelos e maças - poderão ser considerados. Mas não sei se o elemento cortado será a cama.

APÓS O INTERLÚDIO

Regressando à figura 1, intitulada “Momentos antes”, seu nome possivelmente acionará uma curiosidade de completude quando em contato com outrem: momentos antes de acontecer o quê? A tensão estabelecida entre o meu corpo e o corpo do objeto será solucionada? Ou amplificada? Geralmente, em performances para a câmera, somos colocados, como espectadores, diante de sequências fotográficas. Porém, por escolha, decidi que essa foto não seria antecedida ou precedida de outra: assim, o conflito não solucionado pode perdurar por mais tempo - mas é claro: tudo depende de quem a olhará.

Em função disso, acabei me lembrando de certa passagem: “*Em todas las fotografías, realizamos el mismo acto de recortar un pedazo de tiempo y espacio, de preservarlo intacto mientras el mundo a su alrededor continúa cambiando, de establecer un pacto entre la conservación y la muerte*” (Metz, p. 128, 1987). Para fazer par com ela, outra:

> A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro **ato** icônico, uma imagem, se quisermos, mas

10.5281/ZENODO.15723916

> **em trabalho**, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem **comprová-la** literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo e consubstancialmente, uma **imagem-ato**, estando compreendido que esse 'ato' não se limita trivialmente apenas ao gesto da **produção** propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua **recepção** e de sua **contemplação** (Dubois, 2012, p. 15)

Nesse ato de reencenação de uma parte de minha história, a escolha de não dar continuidade à sequência de fotos, embora houvesse uma gama de possibilidades fotográficas, também me chama atenção para outro aspecto. Me dou conta de que reenceno algo que morreu para conservá-lo e, ao mesmo tempo, esse algo morre de novo na reencenação – como disse Metz (1987): toda foto é como um cadáver.

Assim, após a foto, não só a serra elétrica é um objeto inanimado, morto, mas a imagem do meu corpo também: congelada em um passado, no dia 16 de julho de 2024. Torno-me, com a serra, a cama e as paredes, um cadáver cuidadosamente preservado - aos olhos de uma só decomposição: de quem o vê. Quem vê compõe e descompõe com a foto – e, agora, eu também, em exercício desta escrita.

Um cadáver, sim, mas com testemunho preservado:

> [a performance não é] (...) somente como um evento pontual localizado em um passado ao qual não temos mais acesso, mas antes como um agregado narrativo que o atravessa, o refaz e o atualiza no presente a partir de vestígios e testemunhos deixados - textos, restos materiais, vestígios de ações, relatos, críticas -, sendo a fotografia uma das componentes necessárias à vida continuada da performance (Simão, 2021, p. 268)

Essa pequena evidência do passado, a performance para a câmera, projeta-se no presente e dá o que pensar:

> E se, entre o documento duro, com a sua capacidade de impressionar nossa imaginação, e a ação pensada pela fotografia, pudéssemos tomar a performance em si mesma − não como evento efêmero e pontual, mas um agregado vivo de vestígios que corroborasse para a gênese de narrativas sempre refeitas por seus interlocutores e cocriadores −, nós, os espectadores das imagens documentais? (Simão, 2021, p. 272)

Por vezes, já quis citar performances em meus textos – mas não o fiz, por não ter dados suficientes de suas realizações, apenas as imagens das ações presenciais e dados de ficha técnica. Começar a fabular sobre o que foi uma performance, em vez de me ater ao ato do que ela realmente foi – inacessível - talvez seja uma opção.

10.5281/ZENODO.15723916

A performance para a câmera, porém, no momento de sua realização, só existe para o olho da câmera - raramente é feita na presença de outros olhos. Quando novas visões surgem sobre a foto, ela já é outra, visto que, ao ser tomada pela presença de outras pessoas, adquire uma vida própria: cadáver reanimado.

Que vidas foram geradoras desse trabalho?

ATOS E FATOS AUTOBIOGRÁFICOS

Este é um estudo ancorado na Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), uma abordagem metodológica concernente à área de poéticas artísticas e a processos de criação, em que questões vivenciadas fazem apelo para se desdobrarem em materialidades e imaterialidades, bem como pensamentos e discursos, na prática do trabalho em Arte. Dito de outro modo, ocorre em volta e por meio de "trabalhos artísticos que abordam a vida ou as vidas dos próprios autores, ou de outras pessoas convocadas ou agenciadas" (Guerreiro, 2011, p. 125). Nesse sentido, o autobiográfico:

> (...) pode ser entendido como uma linguagem da experiência, que guarda as ambiguidades da produção de sentido sobre o que nos tocou, o que nos passou, o que nos aconteceu, reelaborada como texto. E, por isso mesmo, sua ambivalência impressa na linguagem e sua invenção, refletem a própria característica humana de narrar o acontecido reinventando-o (Matos-de-Souza, 2021, p. 18)

Assim, ao reinventar uma cena que passou em minha vida – primeiramente não como texto -' mas como imagem, também reelaboro o acontecido. É como se eu dissesse, para mim mesma, com e a partir dessa imagem: quando eu voltar a me relacionar imageticamente com uma "serra elétrica", como devo me impor?

A serra, esse elemento ameaçador de filmes de horror, esse objeto cortante causador de estragos e rupturas... Quando a olho de volta: pareço mais perigosa que sua lâmina.

Fico de acordo com o que diz a ficha técnica de um trabalho da artista Marcia Falcão: "Eu era a carne, agora sou a própria navalha" (figura 3). Então, o próximo passo é integrar a navalha como parte atuante do meu corpo, um apêndice, uma extensão ou um acoplamento. Ao dar o próximo passo, ou seja, integrar a serra elétrica, ou simplesmente um serrote, ao meu uso para cortar uma cama – de casal – na qual eu durmo, isso poderá vir a causar o quê? Ao cindir uma cama de casal, para que ela retorne à condição de solteira, é, de fato, refazer um gesto: uma reafirmação de uma decisão tomada. Aproveito para citar:

10.5281/ZENODO.15723916



Figura 3. Márcia Falcão. **Eu era a carne, agora sou a própria navalha**, 2023. Ferro e madeira. 48 x 119 cm

DIANTE DA SERRA ELÉTRICA

Colocar-me diante de uma pessoa, em performance, é uma coisa. Colocar-me diante de um objeto, em performance, é outra? A resposta mais óbvia seria: sim, mas por qual motivo?

Gosto de estabelecer parcerias em meu trabalho com duplas, trios, grupos, enfim, interessa-me esse tipo de interação. Mesmo quando performo sozinha, muitas vezes abro espaço para que outras pessoas possam participar, ou elas abrem caminho para entrarem – espontaneamente – em trabalhos que originalmente eu deveria realizar sozinha.

Uma das coisas que mais me dá alegria na performance é o inesperado. Quanto mais pessoas puder agenciar para a minha proposição, mais inesperado poderá ser. Curiosamente, os trabalhos que me deram mais alegria foram aqueles que planejava ficar comigo, mais ou menos quieta, colocando meu corpo como imagem, mas alguém aparece e muda meu planejamento, bagunçando, reordenando, repropondo tudo o que pensei - o que aconteceu mais de uma vez só este ano de 2024. É como escrevi:

> (...) quando outrem vem jogar comigo, são feitos encaixes, muitas vezes imprevistos por mim, que corroboram para o crescimento do trabalho para além da margem visível, das estruturas predefinidas. Cuido para que as estruturas que componho possam ser direcionamentos de uma “dureza flexível”: é como se as vigas de um prédio em construção pudessem receber tudo mais aquém

10.5281/ZENODO.15723916

> do que tijolos, longe de uma obviedade, longe do que se espera e, assim, as vigas se moldam não aos materiais, mas com os materiais propostos por outrem (Mazzotti, 2022, p. 22)

Quando me coloco diante de um objeto, que neste estudo específico é a serra elétrica, mas que poderia ser qualquer outro em outra circunstância, parece que preciso de um esforço a mais para que faça sentido.

O objeto não se move, mas eu movo o objeto, escolhendo onde ele fica, como ele se posiciona. O objeto não tem vida própria, mas ganha uma vida breve quando está jogando comigo. Contudo, será que o objeto também não me manipula? Ele mexe com as minhas vontades, os meus pensamentos, o meu esforço de fazer algum sentido -mesmo que provisório - do seu corpo em relação ao meu. Mas será que, na verdade, o objeto é quem está vivo e eu quem estou inanimada? Eu me animo quando ele me chama para fazer algo com ele?

O objeto é uma extensão do meu corpo? Um outro de mim? O objeto é minha dupla ou o meu duplo? Ou o objeto simplesmente é? O objeto pode ser um coautor? O objeto pode ser um colaborador ou participante? Ou é simplesmente um objeto? Posso formar um coletivo com uma serra elétrica? Nenhuma dessas perguntas sou capaz de responder agora: deixo para a posteridade. Preciso praticar mais para encontrar.

Por fim, ao menos consegui tatear alguns regimes de sentido para minha nova dupla provisória: a serra – e ainda temos muito a fazer. Após essa tensão colocada na figura 1, que outras tensões e/ou integrações iremos construir? Depois da cama, qual será o próximo objeto que cortaremos juntas?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, desenvolvi um pensamento sobre a performance para a câmera nomeada “Momentos antes” - além de mencionar uma ação presencial que farei mais adiante, que deve, muito provavelmente, chamar-se “Rompante”.

Em recapitulação, o artigo tem os seguintes tópicos:

1) Tensão estabelecida: Apresentei a imagem feita para e através da câmera no cenário do meu quarto. No início de minhas reflexões sobre o fazer, minha estratégia foi descrever o visto para, então, adensar nas percepções que vieram a partir dessa descrição. Coloquei-me diante de comparações entre o meu corpo e o corpo da serra, fazendo distâncias e aproximações entre nós: forma, cor, tamanho, texturas. Também

10.5281/ZENODO.15723916

fiz, nesse jogo, menções aos outros elementos da fotografia, como a parede e a cama.

2) Vinil-látex, serra e seus imaginários: Coloquei o que pode emergir de significado a partir desses dois materiais que são, por um lado, a roupa que vesti e, por outro, a própria serra elétrica. Aqui refleti que minha postura diante do objeto supostamente ameaçador, não é de amedrontada, e sim incisiva. Ao olhar para a lâmina, coloco-a em desafio. Há uma separação, uma dualidade, uma cisão e uma hierarquia entre nós.

3) Na verdade, a imagem que fiz não foi a primeira que surgiu: Se, primeiro, demostrei cisão, adiante, revelo uma integração. A minha primeira ideia foi uma performance presencial em que eu ligaria o instrumento na tomada para cortar uma cama de casal. Mas que, no entanto, a realização ainda não foi possível, pois, em primeiro lugar, para a minha segurança, devo aprender a manusear uma serra elétrica. Até o presente momento (outubro de 2024), não encontrei quem possa me instruir nesse sentido. Todavia, enquanto isso, penso em iniciar esse trabalho com lâminas que eu já sei utilizar ou que são mais intuitivas, como faca de cozinha, serrote, maquita... A cada realização, cada instrumento pedirá um tempo e um esforço específico.

4) Após o interlúdio: Voltei a falar do trabalho que é o objeto deste estudo. Trouxe algumas reflexões sobre como a fotografia preserva um cadáver da imagem do corpo - trazendo reflexões a partir de Metz (1987) e Dubois (2012). Além disso, também dialoguei com Simão (2021), ao pensar o que uma performance, feita para o olho da câmera, capturada em uma foto, preserva e deixa para o depois.

5) Atos e fatos autobiográficos: A partir de Guerreiro (2011), Rodrigues (2021) e Matos-de-Souza (2021), manifestei pontos cruciais da metodologia de pesquisa. Aqui, a metáfora do cadáver voltou a aparecer. Estabeleço pontes com o trabalho chamado “Eu era a carne, agora sou a própria navalha” (2023), da artista Márcia Falcão. Assim, descubro que reinventar uma cena vivida é reelaborar essa cena, reimaginar um acontecimento, dando a ele novos contornos, novas roupagens. Neste trabalho, existe um pouco do vivido como impulsionamento. Todavia, existe também um pouco, ou até mais, de vivência, como os meus planos para o agora e os meus lançamentos para o futuro.

6) Diante da serra elétrica: Coloco meu mote como artista da performance – ou seja, o interesse e a alegria em trabalhar coletivamente. Lanço perguntas, descobrindo que: não só eu movo o objeto, como ele também me move; o objeto tem a sua vida, assim como eu tenho meus momentos de ser inanimada; quem me reanima é o objeto, quando me chama para fazer algo com ele; e a serra elétrica, talvez, também possa ser minha dupla.

10.5281/ZENODO.15723916

Com isso, os estudos acerca deste trabalho não terminam aqui. Em minha tese em andamento, nomeada provisoriamente como “Em dupla: das coletividades às individualidades em performances”, proponho saber: Se duas pessoas performam juntas, o que fica e o que sai do projeto poético de cada uma no contexto da dupla? O que só existe na dupla?, entre outras questões. Ademais, este artigo abre o que pensar no horizonte da pesquisa, visto que suponho, como dupla, um objeto - e não uma pessoa.

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

FERREIRA GERMANO, Iara. A higienização do sexo BDSM. In: **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, *[S. l.]*, v. 7, n. 22, 2024. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/16066. Acesso em: 30 set. 2024.

GUERREIRO, Nelson. Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e autoficção nas práticas artísticas contemporâneas. In: **Cadernos PAR**, v. 11, n.4, mar. 2011, p.125-138. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf. Acesso em: 1 ago. 2022.

hooks, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. São Paulo: Elefante, 2024.

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. A desobediência epistemológica da pesquisa (auto)biográfica: outros tempos, outras narrativas e outra universidade. In: **Revista UFG**, Goiânia. 2021, v.22: e22. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/72988. Acesso em: 17 mar. 2024.

MAZZOTTI, Bruna. **Estratégias para conjugar performance e sonho**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, p. 124, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/100714623/Estratégias_para_conjugar_performance_e_sonho. Acesso em: 21 out. 2024.

METZ, Christian. Fotografía y fetiche. In: **Signo y pensamiento**, v. 6, n. 11, p. 123-133, 1987.

NÚÑEZ, Geni. **Descolonizando afetos**: experimentações sobre outras formas de amar. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: Apontamentos Iniciais. In: **Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens**, Volume 6, Número 1. Dossiê: Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística, 2021. P. 95-129. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364. Acesso em: 03 de julho 2022.

10.5281/ZENODO.15723916

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Atualidade da performance das narrativas como vivências continuadas. In: **Concinnitas**, v.22, n.40, 2021. p. 265-275. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/54442. Acesso em: 27 set. 2021.

BRUNA MAZZOTTI

Professora e artista visual. Doutoranda em Arte e Cultura Visual (UFG), mestra em Artes Visuais (UFRJ) e licenciada em Artes Visuais (UFAM). Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA-FAV-UFG-CNPq). Atua na área de Poéticas Visuais com ênfase em: performance arte, instalação, intervenção, objetos e práticas colaborativas/participativas para expandir lugares de enunciação.

10.5281/ZENODO.15723916

VII SIPACV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL - 2024

OBJETOS, ESPAÇOS, AÇÕES E VISUALIDADES NA CRIAÇÃO DA CENA

OBJECTS, SPACES, ACTIONS, AND VISUALITIES IN SCENE CREATION

Francisco Guilherme de Oliveira Junior
UFG, Brasil
franciscoguilherme@ufg.br

Resumo
Este artigo se propõe a uma reflexão sobre como os objetos em suas relações com o espaço e com a ação dos atores participam do processo de criação de visualidades da cena ou da própria cena, enquanto ideia de dramaturgia, a partir do relato de dois processos de criação de espetáculos teatrais.

Palavras-chave: Processo de criação cênica, objetos de cena, visualidades.

Abstract
Scenic creation process, stage objects, visualities. This article proposes a reflection on how objects, their relationship with space and with the actors' actions participate in the process of creating the visualities of the scene or of the scene itself as an idea of dramaturgy based on the account of two processes of creating theatrical shows.

Keywords: Scenic creation process, scene objects, visuals.

INTRODUÇÃO

Este artigo discute como os objetos em suas relações com o espaço, a ação dos atores e as visualidades constituídas podem participar do processo de criação da cena, enquanto constituinte de dramaturgia em camadas. Esta reflexão será realizada a partir do relato de dois espetáculos, onde o papel de diretor e cenógrafo se cruzaram com o de docente. Como se trata de experiências um tanto distantes, com mais de cinco anos, e sob a ótica de quem narra, os relatos podem apresentar um recorte autobiográfico e, de certa forma, ficcional:

> Porque todas as pessoas projetam uma imagem particular de si próprias, mas raramente esta imagem coincide ou está de acordo com as percepções dos outros. Toda a gente carrega memórias do passado, mas geralmente elas são distorções seletivas da verdade. Toda a gente tem uma história de vida para contar, mas normalmente ela é mais próxima da ficção do que da realidade. Somos assim (GUERREIRO, 2011, p. 125).

A escolha dos dois espetáculos está vinculada ao papel exercido nas direções cênicas, que também agregaram proposições cenográficas que fossem além da função de índices responsáveis por situarem o espectador sobre onde, quem e o que se passa em cada espetáculo. Mas, para tê-las como coautoras do processo de criação cênica, como estímulo para performance dos atores envolvidos na montagem teatral.

PRIMEIRO RELATO:

O primeiro espetáculo, *Berço Vazio*[1] *(2017),* teve por tema o aborto espontâneo e as mães que não são menos mães, por terem perdido suas crianças antes do nascimento destas. Na peça, o corpo de uma mãe não descansa, ressentido não só por ter perdido sua criança, mas também pelos absurdos que ouviu em vida, após este acontecimento Este espetáculo foi realizado como parte de uma disciplina de montagem cênica onde o docente também exerceu a função de diretor e de outros agentes do fazer teatral. Neste experimento, os objetos de cena significaram o que eram de fato, mas também funcionaram como recursos para figuras de linguagem que presentificassem a ausência e estimulassem um ambiente propício para improvisação cênica, onde um fragmento, a parte pode representar o todo, analogias pudessem ser construídas e desfeitas em instantes, de forma poética e, às vezes, cruel.

A atriz[2], orientada pelo docente, criou um figurino a partir do tema outono/morte e do viés fantástico/sobrenatural, composto por peruca, vestido-mortalha e acessórios com predominância de cores terrosas, aplicações de folhas, flores e elementos que remetiam ao outono, ao fim de vida.

A maquiagem expandida pelo corpo, feita com argila em pó e hidratante, trouxe para pele coloração acinzentada com tons esverdeados e azuis. Ver figura 1 (página seguinte):

1 Dramaturgia/espetáculo realizado em 2017 ao longo da disciplina Oficina do Espetáculo, com Vânia Marques, estudante do Curso de Artes Cênicas da EMAC – UFG.

2 Neste relato, apenas para evitar a repetição em demasia, serão alternados os termos personagem, mãe e atriz, ressalvadas as particularidades conceituais de cada um.

10.5281/ZENODO.15723938



Figura 1- Berço Vazio, início do processo, 2017. Foto, acervo do autor.

Ao final do primeiro semestre letivo, esta caracterização foi, junto com o tema, o material de pesquisa e improvisação para definição da personagem e início de uma dramaturgia.

Nesta etapa, investigou-se: o movimento e a gestualidade com o figurino e demais elementos visuais; quais imagens poderíamos criar e como as apresentaríamos ao público, em uma analogia com a fotografia, onde o fotógrafo escolhe o melhor enquadramento, ângulo, luz e outros elementos, para obter uma imagem potente. Exploramos a composição entre corpo e objetos, que melhor comunicasse a mensagem para o público disposto de forma frontal para cena.

A partir destas imagens compostas, foi possível pensar a ação, impulsionada pelo deslocamento de uma imagem para outra e que solicitou, pouco a pouco, uma gestualidade, isto é, algo mais que um movimento, uma intencionalidade. Definidas estas partituras, chegamos ao momento de pensar em palavras, verbos que sintetizassem a intenção, o objetivo da ação, aquilo que queríamos comunicar. O que foi desdobrado em uma sequência de frases utilizadas no primeiro contato com o público.

10.5281/ZENODO.15723938

No início do segundo semestre, como continuidade do processo de montagem, após uma análise dos resultados obtidos no semestre anterior, pautada nos vídeos, fotografias e anotações, foi tomada a decisão de seguir com a experimentação, avançando no texto e em outros elementos que agregassem camadas sensoriais e de sentidos à narrativa.

A cena foi ampliada à medida que foram agregados outros elementos de cena, que não só constituíram um espaço cenográfico, como também compuseram a dramaturgia, à medida que atriz e direção exercitaram a escuta, compreendendo a natureza material dos elementos presentes em cena. Este exercício, acompanhando o pensamento de GOGARTI (2013), evidenciou que as relações entre corpo e objeto são dinâmicas e que o contato entre estes pode ser transformador. Aproveitando os recursos disponíveis, inclusive as folhas secas no estacionamento da EMAC, a direção propôs como novo estímulo um tapete de folhas secas (Figura 2), que mais tarde recebeu o acréscimo de um berço, garimpado nos Inservíveis[3], uma estrutura de ferro com pintura desgastada, amarelada, com molas aparentes e que remetia a um objeto de ambiente hospitalar.



Figura 2- Detalhe do tapete de folhas, parte do figurino e do corpo da atriz na montagem de Berço Vazio, 2017. Foto acervo do autor.

3 Inservíveis, setor da universidade onde ficam os objetos, mobiliários e instrumentos danificados ou sem uso, devolvidos pelas Unidades.

10.5281/ZENODO.15723938

Um berço vazio, apenas com sua armação aparente, está incompleto, não só pela ausência do colchão e dos demais acessórios, mas, especialmente, pela ideia de vida que ali deveria estar. Claro, esta leitura não é óbvia sem um contexto ou a ação que acontece em volta dele. Pois, a ausência de uma criança ali, pode representar também a passagem de tempo, do crescimento dela, uma separação, um sumiço...

A personagem passou a surgir em cena, ao se desenterrar do tapete de folhas secas que, emitiam sons ao serem esfaceladas durante o deslocamento da atriz. Isto em conjunto com o áudio de cigarras cantando, permitia tecer relações com as criaturas que ressurgem da terra, com o ciclo de vida e morte.

A movimentação da mãe não era natural, sua gestualidade foi estilizada, tornou-se grotesca e quase caricata. A atriz recolhia parte do vestido mortalha e criava uma barriga, o texto pronunciado tornava a imagem redundante. Depois, a imagem era desfeita no ar, quando a atriz jogava o tecido recolhido à altura do ventre para o alto. Vestido e estado de gravidez coexistiram por um tempo. Aqui o figurino como objeto, foi além de sua função de vestir e de localizar a personagem em um espaço tempo, geográfico e social.

> Sendo manipulado criativamente, a partir de metáforas, o figurino ganha novas possibilidades de uso na cena, além daquelas que já possui. Logo, adquire funções inéditas, significados e poesias singulares, mas sem deixar de remeter a si mesmo imageticamente (OLIVEIRA, 2018, p.276).

A mãe deu à luz uma peça de roupa de bebê, que desabrochava entre suas mãos como se fosse uma flor se abrindo, até revelar sua forma de macacão. Na sequência a atriz cantava uma música de ninar e simulava um coração batendo, com o movimento ritmado da mão por baixo da roupinha, depositando-a no berço, onde ardiam velas brancas, como em um velório, deitando a imagem construída da criança para, depois, desfazê-la, retirando o foco da roupa como algo animado, para algo que remete a ausência da vida. Presença e ausência, morte e vida, uma imagem levando à outra.

Ao final do espetáculo, a atriz, em um momento de quebra da quarta parede[4], ao estilo de Bertolt Brecht[5], vai se desfazendo da personagem ou de sua imagem diante do público à medida que se despe da mortalha, da peruca, dos objetos que colaboraram para sua caracterização visual. Transforma a vestimenta sobre seus braços em um corpo frágil, que é devolvido ao solo e coberto com folhas, um ritual, o sepultar da personagem para que a atriz fale de sua experiência com a temática do aborto espontâ-

4 Divisória imaginária que separa o público da cena, como ato ficcional.

5 Propôs a quebra da quarta parede, onde o ator se dirige ao público para lembrá-lo de que estava assistindo uma ficção, propondo uma reflexão sobre a temática ali abordada.

10.5281/ZENODO.15723938

neo, rompendo a ficção. Neste momento de cisão entre personagem e atriz, o figurino assume um status maior que o da caracterização, ele é a própria personagem. Por um instante personagem e atriz são vistas como presentes em cena.

Neste primeiro relato, os objetos integram o processo criativo de um espetáculo, elementos que para além de serem índices de si mesmo, meios para construção de figuras de linguagem e de animação, participam na construção da movimentação de cena, deslocamento e gestualidade, contribuem para elaboração do texto verbal, constituindo e visibilizando uma dramaturgia, por meio de uma sucessão de imagens visuais, sonoras, olfativas, táteis e figurativas.

> É a relação entre performer e objeto que indica 'uma nova direção para uma peça'. Mesmo se um objeto pode sugerir uma ideia simplesmente por ser colocado em palco, é a sua interação com o performer que lhe dá significado. Por vezes um objeto pode amplificar um gesto, quer física quer mentalmente. Outras vezes, o movimento do performer ativa o objeto para lá da sua função original (MALVA, 2013, p.602).

Ao longo dos ensaios cada objeto era explorado, para que a atriz pudesse extrair material para as cenas. Compreendendo como estes objetos ocupavam o espaço, não apenas em termos de volume, de tridimensionalidade, mas também enquanto estímulos sensoriais, que pediam uma movimentação e um tempo específico para a cena.

Houve uma continuidade na investigação sobre como as imagens criadas deveriam ser mostradas, diante da escolha de uma relação frontal e próxima da cena com a plateia. Pensar a disposição dos objetos e do próprio corpo, os ângulos e as diferente alturas do espaço, a lateralidade e a profundidade, quais perspectivas seriam mais eficientes para comunicar as ideias, foi uma prática constante proposta pelo docente/diretor, que por estar de fora da cena, assumia também o olhar do espectador e dava retorno à atriz, reportando os lampejos de ações que aconteceram ou que poderiam acontecer e possuíam potencial para enfatizar a narrativa. Esta perspectiva de pensar a cena em frontalidade com o espectador, também foi empregada no segundo espetáculo, relatado a seguir.

SEGUNDO RELATO:

O segundo trabalho[6], uma adaptação de um conto de Machado de Assis[7], apresenta um triângulo amoroso revivido por fantasmas, o relacionamento entre o médico Fortunato, sua esposa Maria Luísa e seu amigo e companheiro de profissão Garcia. O es-

6 Segredos e Sombras, 2017- 2019.

7 Autor do conto *A Causa Secreta*.

10.5281/ZENODO.15723938

petáculo mescla teatro de sombras, projeção de vídeo e atores em cena. As sombras eram projetadas pelos próprios atores[8] que utilizavam lanternas para complementar a iluminação e criar sombras de si ou dos outros. Os objetos cenográficos, a cenografia como um todo, junto com a adaptação do conto foram determinantes para o desenho da cena e da narrativa estabelecida. A sombra, mais que um elemento do teatro de animação, era uma oportunidade para o ator "utilizar a sua sombra como uma expansão do seu corpo, como suporte para a personagem e como meio para composição de uma dramaturgia da cena" (DALLAGO, SILVA e OLIVEIRA JÚNIOR, 2020, p.254).

Por mais que o ponto de partida tenha sido o conto e depois a adaptação para uma versão teatral, criada a muitas mãos, com a inserção de novas cenas inspiradas em séries e filmes sobre médicos entre os séculos XIX e XX, nos delírios criativos do grupo. Somente após adquirir, remodelar e criar os objetos de cena com base em uma proposta de cenografia idealizada pela direção, foi que o processo de criação da cena se intensificou.

Com o orçamento limitado, obtido via fundo cultural, o grupo participou de todas as etapas de aquisição, transformação e criação dos elementos cenográficos. Parte dos objetos foram garimpados em ferros velho, na Feira da Marreta[9], nos inservíveis, em lojas de tecido e de departamento, assim como em farmácias especializadas em instrumentos cirúrgicos.

Foram realizados procedimentos para modificar e maquiar os objetos e o cenário. As duas cadeiras de ferro com pintura eletrostática branca, já envelhecidas pelo tempo, foram obtidas via inservíveis, os estofamentos dos assentos foram elevados para dar maior visibilidade aos atores em relação à mesa, elas passaram ainda pelo tingimento com tinta acrílica e betume para reforçar o envelhecimento.

Este processo, de sujar e envelhecer, além de criar um aspecto repulsivo, tinha também a intenção de reduzir o rebatimento da luz, que interferia na visualização dos objetos e atores no interior do cenário pelo público, já que este era cercado 360º por uma estrutura octogonal de metal revestida com tecido, que criava uma barreira física entre a cena e os espectadores. Pois, inicialmente, a iluminação interna rebatia nas paredes da cenografia e a transformavam em um grande abajur, impossibilitando o efeito de transparência que o grupo almejava.

8 Saulo Dallago, docente; Wesley Martins, técnico (+2023) e Vitória Santana (na época, graduanda e, Artes Cênicas).

9 Feira da Marreta – tradicional em Goiânia, aberta aos domingos, onde são vendidos uma infinidade de objetos oriundos dos do lixo ou de outras fontes, nem sempre, legais.

10.5281/ZENODO.15723938

A prática de intervir em objetos para inserção destes na cena é corriqueira, quando "adquiridos prontos poderão ser levados aos aderecistas para um trabalho de complementação ou tratamento específico, como, envelhecimento, alteração de cor ou pátina, a fim de alcançar a plasticidade desejada" (CUNHA, 2019, p.30).

O tecido que contornava a cena era o suporte para projeções de sombras realizadas pelos atores no lado interno e projeções de imagens de vídeo do lado de fora pela equipe técnica. Conforme iluminado por dentro ou por fora, o tecido se tornava em uma tela quase translúcida, mais para leitosa, que permitia ver através dela, ainda que, com uma perda na resolução da imagem, por conta do material sintético e sua cor, inicialmente branca. Esta tela também demarcava uma separação entre o espaço de cena e o espaço da audiência e trazia o aspecto fantasmagórico desejado para o espetáculo.

A mesa, peça central do cenário, foi composta por um carrinho de aço inox, garimpado na Feira da Marreta, ao qual foi adicionado um tampo móvel em MDF, que viabilizava sua transformação ao longo da cena. Abaixo da mesa havia um compartimento utilizado para armazenar parte dos objetos de cena e uma caixa de som, que transmitia o áudio dos vídeos. Seu tampo passou pelo processo de tingimento para reduzir a refração da luz.

As funções desta mesa vão sendo modificadas ao longo da peça, inicia como uma mesa de necrotério, depois assume a função de mesa de jantar e por fim de mesa sepulcral. Estas transformações eram acompanhadas de mudanças de perfil, onde o público no primeiro momento via a vista frontal, depois seu perfil lateral e por fim, o tampo era colocado na vertical, para criar o efeito de uma vista superior da cena final, o velório da personagem.

Além das diferentes vistas da mesa, facilitadas pelo uso das rodas para girar sua base e pelo tampo articulado, suas diferentes configurações refletiram na marcação de cena, no desenho do deslocamento dos atores, assim como outros fatores: entradas e saídas de cena, tempo de transformação do espaço interno, isto é, os diversos ambientes sugeridos, as fontes de iluminação e as silhuetas das sombras projetadas.

O figurino também precisou ser ajustado, foi necessário abandonar a ideia de jalecos claros, por causa do rebatimento da luz, assim os médicos vestiam um traje de cena preto.

A primeira cena começa com teatro de sombras, sugerindo uma autópsia onde os médicos brincam com o corpo enquanto suturam sua pele, que na verdade era o maior que a atriz usava. A sombra projetada vai revelando aos poucos o que se passa, primeiro é possível ver partes da maca (a mesa), na sequência um detalhe dos pés

10.5281/ZENODO.15723938

de alguém com uma identificação pendurada no dedão, até abrir o plano, mostrando todas as silhuetas dos objetos e atores em cena.

Criar uma cena para teatro de sombras, exige dos atores uma percepção espacial e um pensamento próximo da linguagem do cinema. Para que o público entenda o que está sendo projetado, as imagens devem possuir uma boa pregnância da forma, isto é, por exemplo, para visualizar de forma compreensível a sombra do ator falando é necessário que este esteja de perfil, o que por sua vez, dificulta a percepção do ator sobre a silhueta projetada. Esta demanda de criar uma composição de sombras precisas, também afetou a escolha dos objetos de cena ou a forma como os atores precisavam manuseá-los, para que a leitura da imagem fosse facilitada para o público.

> os atores, com apoio da direção, passaram a ter que distinguir a imagem de seus corpos como materiais tridimensionais, que ocupavam uma espacialidade própria, dotada de peso e outros aspectos sensoriais, daquela imagem propiciada pela projeção de suas sombras. Mesmo que a cena tivesse por foco a sombra corporal do ator, era necessário um ajuste entre o tônus corporal, o tempo e o espaço, qualidades dadas ao movimento e à voz, ou seja, elementos próprios da interpretação que fossem condizentes com a composição visual e a leitura que se pretendia com as sombras projetadas (DALLAGO, SILVA e OLIVEIRA JÚNIOR, 2020, p.260).

As lanternas eram utilizadas pelos atores tanto para realçar a iluminação deles como para projeção de sombras. O fato de as lanternas terem uma base com imã, permitia que os atores também as fixassem ne estrutura metálica do cenário, o que os deixavam livres para gesticular com ambas as mãos.

A cor foi um recurso para acentuar a dramaticidade das cenas, ora obtida pela luz passando por objetos translúcidos e coloridos, ou com líquidos coloridos, como taças de vidro e água com corante. Além da própria possibilidade da luz colorida por meio de gelatina ou LEDs.

A luz interagia com elementos como os pratos e as bandejas utilizadas para servir o jantar, estes projetavam reflexos na cenografia e no espaço teatral como um todo. O que exigia, por vezes, um ajuste na marcação de cena, na forma como os atores manuseavam os objetos. Em certo sentido, a luz e a sombra também assumiram um status de objeto, ainda que imaterial, mas que dialogavam com as matérias dos corpos e dos demais elementos de cena. Diálogo que não era linear, tão pouco totalmente controlável.

Embora, a proposta do espetáculo fosse de trabalhar a cena de frente para o público, foi possível perceber depois, que haviam imagens sobre as quais o grupo ainda não tinha controle ou plena consciência, eram projeções, semelhantes aos efeitos colate-

10.5281/ZENODO.15723938

rais de uma medicação, que não se restringiam à imagem projetada na tela frontal, vazavam para outras áreas do espaço teatral, criando narrativas paralelas. O que pode se tornar objeto de um outro estudo, as narrativas que surgem no fazer da cena, que não estão programadas, mas que surgem, reforçando ou contradizendo o discurso e, até mesmo, contando outra coisa.



Figura 3- Cena de Segredos e Sombras – 2019, acervo do autor.

Na Figura 3, é possível visualizar esta multiplicidade de imagens produzidas no espetáculo *Segredos e Sombras*, é possível ver a multiplicação da presença dos atores pela visão simultânea de seus corpos e sombras projetadas na cenografia, assim como narrativas que não foram previstas: a imagem do amigo, se confunde com a sombra de Fortunato. Ambos estão sorvendo algo das taças.

Com relação à projeção de vídeo, esta exigiu uma sincronia do ator com a imagem projetada, para que seu texto coincidisse com o tempo dela. Em uma das projeções, a imagem externa era recortada de forma circular, o seu centro, era semelhante a uma pupila, área onde o ator aparecia, do interior da cenografia, criando uma imagem composta pelo vídeo e sua presença síncrona.

10.5281/ZENODO.15723938

Na cena final, o tampo da mesa é verticalizado para que o corpo de Maria Luísa, seja visto pela plateia como se o estivesse vendo de cima. O jogo de luzes das lanternas vai fechando a imagem, como no cinema, em um fade-out, onde aos poucos a imagem de Maria Luísa vai dando lugar à escuridão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir destes dois relatos de processos criativos, é possível ter uma noção da importância dos objetos de cena, uma visão mais ampla, da cenografia, nos processos de composição da cena, da dramaturgia em suas textualidades verbais, visuais, e sensoriais, linguagens que guardam graus de independência, mas que em sintonia podem construir um discurso rico em camadas e texturas, e revelam “a importância da linguagem na criação da nossa realidade e não somente em sua representação” (BORGES, 2020, p. 05). Como também aponta CUNHA (2019):

> O objeto adereço no contexto do espetáculo teatral serve para dar as especificidades necessárias à encenação conduzindo a audiência ao universo desejado. Fornece indicações visuais, que colaboram para a verossimilhança do universo cênico onde está inserido, propiciando um melhor entendimento do espetáculo. Contribui também com o ator na criação e no desempenho da personagem, seja como um elemento que complementa seu figurino, ou que possibilita ações físicas (CUNHA, 2019, p.36).

O Objeto, o figurino, a cenografia, o próprio corpo presente na cena e no espaço, constroem sentidos em conjunto, se afetam e afetam uns aos outros, nem sempre de forma amigável, gerando movimentações específicas, acompanhadas de qualidades expressivas, que vão além do deslocamento ou da gestualidade do ator, da significação do objeto em si, envolvem um processo de composição estética e poética, onde as figuras de linguagens associadas ao contexto da cena oferecem uma amplitude de interpretações possíveis para o espectador.

Por outro lado, nota-se que a não atenção aos objetos e aos seus usos, pode gerar mensagens distintas daquelas que se pretendia comunicar. Daí a importância em uma continuidade do estudo dos objetos, de suas materialidades e de como estes devem ser considerados nos processos de criação cênica.

REFERÊNCIAS

BORGES, Celiane Camargo. **Criatividade e imaginação**: a pesquisa como transformação de mundo! Tradução: Alexandre José Guimarães, IFG. In: Periódicos. UFRN - Art Research Journal, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/

10.5281/ZENODO.15723938

view/21300/13413 Acesso em: 20 set. 2024.

CUNHA, Carlos Alberto Nunes da. **Objeto adereço**: um elemento cênico do teatro / Carlos Alberto Nunes da Cunha. -- Rio de Janeiro, 2019. 152 f. Orientador: José da Silva Dias. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

DALLAGO, Saulo Germano Sales; SILVA, Wesley Martins da; OLIVEIRA JÚNIOR, Francisco Guilherme. Entre luz e sombras: o processo de criação do espetáculo Segredos e Sombras. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 247–260, 2020. DOI: 10.5965/1414573101372020247. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020247 . Acesso em: 29 set. 2024.

GORGATI, Roberto Douglas Queiroz. **Arquiteturas do Contato**: desvios do corpo e do objeto no teatro de animação. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GUERREIRO, Nelson. **Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e autoficção nas práticas artísticas contemporâneas.** Cadernos PAR, v. 11, n.4, mar. 2011, p. 125-138. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf Acesso em: 25 set. 2024.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Armatrux**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 364–383, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018364. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018364 . Acesso em: 26 set. 2024.

10.5281/ZENODO.15723938

FRANCISCO GUILHERME DE OLIVEIRA JUNIOR

Graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas e Mestrado em Educação pela Universidade de Brasília – UnB. É docente na Universidade Federal de Goiás – UFG, desde 2011, atua nos cursos de Bacharelado em Direção de Arte e Licenciatura em Teatro, na Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC. Atualmente está na Diretoria de Culturas e Artes da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – PROEC.

10.5281/ZENODO.15723938

ARQUEOLOGIAS DO INCONSCIENTE: EXPLORANDO ZOOPOÉTICAS NOS ESPAÇOS ONÍRICOS

ARCHEOLOGIES OF THE UNCONSCIOUS: EXPLORING ZOOPOETICS IN DREAMING SPACES

Marcos Felipe Fidelis Araújo
Universidade Federal de Goiás, Brasil
marsilipe@gmail.com

Resumo
Por meio da construção de relatos oníricos proponho explorar as visualidades em torno da representação bovina e como os sentidos do inconsciente se encontram com os sentidos do mundo real. A partir da análise junguiana busco meios de compreender estas experiências que me levam ao caminho das zoopoéticas (Maciel, 2023) que passam a me auxiliar na elaboração de uma instalação cerâmica intitulada Achados arqueológicos: desvendando o mito do boi, como forma de investigar o animal que me habita. A partir desta prática percebo como as imagens dos sonhos podem provocar rupturas nas formas de compreender e se relacionar com as imagens do mundo, que me proporcionaram leituras distintas sobre a representação em torno do animal em questão.

Palavras-chave: Processos Criativos; Sonhos; Visualidades; Zoopoéticas.

Abstract
Through the construction of dream reports, I propose an exploration of the visualities around the bovine representation and how the senses of the unconscious meet the senses of the real world. Based on Jungian analysis, I seek ways to understand these experiences that lead me to the path of zoopoetics (Maciel, 2023) and into the creation of a ceramic installation entitled Archaeological finds: unraveling the myth of the ox, as a way of investigating the animal that inhabits me. From this practice I understand how dream images can cause ruptures in the ways of understanding and relating to images of the world, which provided me with different readings about the representation surrounding said animal.

Keywords: Creative Process; Dreams; Visualities; Zoopoetics.

INTRODUÇÃO

Neste artigo busco construir uma reflexão acerca da influência das imagens do inconsciente no processo de criação como força que impulsiona o trabalho artístico, mobilizando vivências reais e imaginárias. Inicialmente através da escrita e do desenho tentei atribuir sentido a sonhos que se tornaram frequentes no período da pandemia de COVID-19. Tais sonhos me possibilitaram explorar as visualidades do meu entorno, as paisagens que me cercavam e brotavam do meu interior, levando de volta a lugares que só tinha acesso através de recordações.

A ocorrência de sonhos envolvendo animais que me abordam, perseguem e/ou ameaçam desde a infância são uma incógnita para mim. Somente nos últimos 4 anos, devido a sua persistência, parei para de fato investigar as criaturas que me interpelavam, onde é recorrente a aparição de figuras bovinas. Busquei compreender a partir da psicologia analítica como os sonhos conectam as esferas do consciente e do inconsciente. A analista junguiana Aniela Jaffé afirma que nos sonhos onde é “bastante comum [...] o sonhador [ser] perseguido por um animal indica quase sempre, que um instinto se dissociou da consciência e deve ser (ou está tentando ser) readmitido e integrado na vida do indivíduo.” (Jaffé, 2016, p. 322).

A afirmação da autora não encerra as possibilidades interpretativas deste evento, mas indicam um caminho pelo qual posso dar continuidade a investigação. É onde me encontro com o campo de estudo das animalidades, que questiona a oposição entre animal e humano, que no pensamento de Maciel foi

estabelecida a partir do final do século XVII com a filosofia de René Descartes e consolidada ao longo do século XVIII — provocou não apenas o rebaixamento dos seres não humanos à última categoria na hierarquia dos viventes, como também a transformação do próprio termo “animal” num antônimo de “humano”. (2023, p. 18-19)

A autora afirma que de acordo com o pensamento cartesiano “o animal (no singular genérico) era um mero corpo sem alma, um simples autômato, passível de todos os tipos de exploração e violência”(id ib). A partir destas vivências oníricas me atento a outras perspectivas que me convocam a investigar o animal que me habita. Busco a princípio construir outros sentidos para as representações bovinas que circulam em meu entorno a partir das sensibilidades despertadas pelos sonhos.

Assumindo uma mirada crítica questiono a presença dos bovinos no país e a forma que foram usados para a construção do projeto colonial que hoje conhecemos como

10.5281/ZENODO.15723947

Brasil, promovendo a “alteração da paisagem, obliterando a fauna e flora locais por meio de práticas coloniais extrativistas e exploratórias” (Lima, 2023, p. 379). Reconheço os impactos culturais e econômicos que os bovinos exercem na constituição de identidades na arte, política e representações populares. A tensão provocada nessas instâncias devido a manutenção do projeto colonial globalizado causaram transformações nas representações visuais do animal na contemporaneidade.

A partir dos campos mencionados que convocam o inconsciente e as animalidades guio minha prática artística assentada em uma perspectiva crítica pautada no campo de estudos da cultura visual, questionando: como as imagens dos sonhos podem provocar rupturas nas formas de compreender e se relacionar com o mundo? Neste artigo apresento reflexões articulando as ideias que culminam no processo de criação da instalação cerâmica Achados arqueológicos: desvendando o mito do boi.

FRONTEIRAS DO INCONSCIENTE E DA CULTURA

Deslocamentos compulsórios em decorrência de problemas de saúde e questões familiares marcaram os anos iniciais da minha vida. Muitas vezes na estrada encontrava mais familiaridade e afeto com a paisagem do que em casa, cada viagem era uma aventura tão intensa que no final acabava em choro ou náuseas. As rodovias na mesorregião do Centro-Goiano, margeadas por pastos e populações bovinas a perder de vista nos campos abertos do cerrado, eram um cenário cotidiano quando viajava entre as cidades ao longo da GO-060 (que correm para o Oeste do estado). Além das cidades, visitei e morei com parentes ou conhecidos que viviam nas fronteiras entre o campo e a cidade. Paisagens tomadas de árvores, bichos, córregos, mata-burros, porteiras, pontes e casas que eram os pontos de referência. Há 16 anos, quando mudei pra Goiânia, esses fluxos foram progressivamente perdendo o ritmo.

Depois de vários anos, durante a pandemia de COVID-19 a situação de imobilidade convocou minha mente a estes fluxos. As fotografias abaixo (Figura 1) representam a vista da minha janela no 10º andar, onde passei o isolamento durante este período. Em momentos de desespero, olhar para a paisagem próxima trazia o alento das lembranças de deslocamento do passado.

A vista que tinha da minha janela me levou a retornar aos lugares que habitei na infância, devaneando entre rodovias margeadas por campos abertos e matas de galerias, que logo eram ocupadas por gados que assim como eu se deslocavam pelas gramas ressecadas desse bioma.

10.5281/ZENODO.15723947



Figura 1: Vista da janela. Fotografia digital. Acervo Pessoal. 2020-2022.

Lá do alto via o Rio Meia Ponte, que passa pela região norte de Goiânia. À sombra dos prédios, os animais pastavam na área de reserva ao longo do rio, que é cobiçada pelo mercado imobiliário e as indústrias que aos poucos avançam sobre o terreno. Observar o gado pastar tranquilizava a mente, me recordava desses momentos tão intensos de viajar pra casa da minha avó no interior ou visitar minha mãe em Goiânia, marcados por profunda tristeza no retorno, que aos poucos ia dissipando no horizonte dessas paisagens.

Nestes trajetos considerava o gado que pastava como companheiro de viagem, também estavam em deslocamento nos pastos, às vezes parados às margens da estrada admirando o mesmo movimento que eu observava. As interações e trocas de afeto entre eles me comoviam, me despertavam o desejo de retornar para os lugares de onde vim e tinha acesso ao afeto e conforto.

Nossa relação era próxima, moramos vizinhos na casa da minha avó, em outros momentos nos encontrávamos nas porteiras entre propriedades e mesmo quando me mudei para Goiânia ainda os via em alguns lugares da cidade, o que é bem intrigante em uma metrópole.

10.5281/ZENODO.15723947

Crescer imerso nesse cenário cercado por bovinos, no qual estes são considerados símbolo nacional, provoca uma familiaridade, que torna ainda mais difícil perceber o intenso processo de naturalização do discurso em torno de suas visualidades. Para Pegoraro, a visão compreendida como “uma construção cultural, que é aprendida e cultivada” (2011, p. 48) tem a capacidade de conformar os sujeitos a partir dos discursos que veiculam as imagens. Logo, a maneira que olhamos para esses animais está inscrita em uma possibilidade visual dada social e historicamente.

O gado que habita o mais profundo do meu inconsciente, é também parte dos brasões e bandeiras de estados e municípios, principal alimento para a população e amplamente celebrado nas festas populares, tendo ultrapassado o número de habitantes do país, contabilizadas no último censo cerca de 234,4 milhões de cabeças . Todo esse gado não é nativo do continente sul-americano, como pode então se tornar símbolo do país, ser cultuado nas mais diversas manifestações culturais em todas as regiões?

O primeiro sonho que tive retrata o momento inicial de desnaturalização desse discurso, em que começo a questionar sua vasta presença ao meu redor e suas representações na cultura contemporânea. Neste sonho que se passa no estacionamento do condomínio que apresentei na Figura 1, me vejo diante de um ajuntamento de pessoas vestindo verde e amarelo, reunidas para ver uma apresentação, e à medida que se entretinham eram hipnotizadas pela figura que se apresentava. Ao perceber o transe induzido tentei me afastar e subir pro meu apartamento quando fui encurralado por uma figura bovina. A atmosfera descontraída se transforma e tudo fica escuro, o animal me encara com olhos raivosos que brilham avermelhados.

Sempre que tentava me mover ele ameaçava me atacar, ao olhá-lo me esforço para manter a calma e apaziguá-lo, essa troca de olhares profundos pareceu durar alguns minutos. De alguma forma consegui passar com bastante cuidado, apesar disso seu olhar não parava de me fitar raivosamente. Essa situação de confronto com um bovino se repetiu em mais dois sonhos, mas em contextos diferentes, sempre durante um deslocamento, enquanto eu tentava voltar para casa. A troca de olhares intensa com o animal me fez pensar que aquela criatura sombria me conhecesse, tanto quanto eu a conhecia, me levando a crer que talvez estivesse encarando a mim mesmo.

Neste primeiro relato reconheço que a experiência onírica estava assentada no contexto político vivido no momento, em que os bovinos eram associados ao movimento bolsonarista, fato que se confirma pela vestimenta patriótica usada pelas pessoas no sonho. Foi o período em que assumidamente deixaram “passar a boiada” , expressão que ganhou repercussão a partir da fala do ex-ministro do meio ambiente, que quis se

10.5281/ZENODO.15723947

aproveitar do estado de calamidade pública ocasionado pela pandemia, para explorar brutalmente os recursos naturais.

Muitas correlações foram estabelecidas entre o movimento político e as figuras bovinas, como analogia direta ao seu comportamento de rebanho, o que ocasiona na nomeação de “gado” atribuída pela oposição aos seguidores de Bolsonaro. O animal também se consolida como símbolo do agronegócio mascarado de progresso para justificar o desmatamento ambiental e ocupação irregular de territórios que deveriam ser preservados.

O sonho inicial me convoca a rever essa naturalização e refletir sobre os sentidos atrelados à imagem deste animal no período em que vivemos. Compreendo essa experiência como uma forma de “desarmar os olhos”, que consiste em “desfazer o sentimento de familiaridade com toda imagem, a impressão de que ‘tudo foi visto’ e que, por conseguinte, não é preciso mais olhar.” (Didi-Huberman, 2018, p. 120).

O gado que compunha as paisagens nas quais me deslocava durante a infância era visto com afeto, agora é tido como símbolo de destruição e retrocesso, em um cenário político que moveu transformações nas representações culturais.

A princípio se instaura um sentimento de indignação diante desta apropriação indevida da vida de outro ser. Todavia Didi-Huberman(id ib) afirma que é preciso rearmar os olhos, mas “não com regras gerais, com princípios rígidos ou representações que fechariam novamente o visível na armadilha das ideias pré-concebidas. Rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver.” Dessa maneira, é possível desconstruir o que foi estabelecido como verdade em relação às imagens, o que pode proporcionar uma mirada crítica e sensível.

A perturbação provocada por este sonho revela a possibilidade de expandir o repertório de imagens que viabiliza um outro olhar sobre a realidade. Os sonhos posteriores entretanto não permitem captar facilmente a mensagem que vem carregada de simbologias afetivas sem a contextualização política notória no primeiro.

Este animal deixa de ser apenas um fetiche da cultura local para se tornar parte de mim se embrenhando em minha subjetividade, que me interpela com seu corpo sem usar palavras. Me proponho a explorar as questões em torno da representação bovina através da prática artística, assumindo as imagens do meu inconsciente como uma forma de compreender as visualidades do meu cotidiano e minha própria construção como sujeito.

10.5281/ZENODO.15723947

NA OUTRA MARGEM: ZOOPOÉTICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Essa sequência de sonhos, os quais não irei relatar neste trabalho, expandiram as possibilidades de visualizar o animal em questão, me fazendo deparar com um problema a ser investigado a partir da prática artística. O gado representado nas pinturas dos modernistas brasileiros era um retrato do que foi chamado “Brasil profundo”, que buscava criar a imagem do interior, associada à vida no campo.

A presença bovina na arte brasileira surge pontualmente nos trabalhos de alguns artistas. Tido como símbolo de interesses econômicos, sua representação até a metade do século XX se definia com pouca expressividade, ora mero adorno nas paisagens, objeto de posse, instrumento de trabalho, fera a ser domada e vítima da crueldade humana, raramente foi protagonista nessas representações visuais. Os bovinos foram subestimados como motivo nas artes, mas se tornaram um importante símbolo nas representações populares, principalmente nas festas

Na arte contemporânea brasileira os bovinos têm sido abordados de formas distintas por vários artistas como Humberto Espíndola, Hal Wildson, Rafael Almeida, Fábio Baroli, Jaider Esbell, Bartô e Denilson Baniwa, que dentre os mencionados é o que pretendo destacar por seu O Minotauro (2018), como visto abaixo na Figura 2. O artista tem o intuito de denunciar justamente o que era valorizado nas representações do século anterior: os interesses econômicos que prevalecem sobre as vidas de comunidades tradicionais e devastam o meio ambiente a mando da indústria agropecuária.



Figura 2: Denilson Baniwa. O Minotauro. 2018. Acrílica sobre tecido.1,60 x 2 m. Disponível em: https://d2rhvo9gmw09p6.cloudfront.net/wp-content/uploads/2019/04/O-Minotauro.jpg. Acesso em: 03 de Abril de 2024.

10.5281/ZENODO.15723947

Na pintura em que o animal sai das margens e ocupa o centro da tela, seu corpo é alvo do ataque dos povos que resistem ao avanço das fronteiras agrícolas, representada pela figura bovina que tem seu corpo usado para desbravar o terreno. Ao fundo, é acompanhado da frase “o agro é pop”, que denuncia a destruição do território em prol da expansão agropecuária que visa o lucro de uma elite que só explora e consome a vida do planeta e seus habitantes.

O trabalho do artista rompe com a naturalização denunciada anteriormente e questiona a presença do animal no território que se insere. Ela funciona como uma antítese e defesa contra as representações hegemônicas. No entanto, o animal é tão explorado nessa relação de subserviência quanto os demais seres que convivem entre essa disputa de territórios. A profanação do corpo bovino é evidente nas duas abordagens, ora como ferramenta de trabalho ora como alvo da ira humana diante dos abusos e injustiças de quem detém o poder. Para Maciel:

> Pode-se dizer que as maneiras de definir, conceituar e descrever os animais estão contaminadas por valores de ordem ética, política, religiosa ou estética, incidindo também nas definições, conceitos e descrições que os homens fazem de sua própria espécie, além de reforçarem a hierarquia dos seres vivos estabelecida desde o Antigo Testamento e a cisão moderna entre homem e animal. (2023, p. 25-26)

A forma como representamos os bovinos ao longo da história refletem as crenças que criamos a respeito de sua função no mundo, que gira em torno de sua utilidade à humanidade, como força de trabalho e bem de consumo. É negado ao animal o direito à subjetividade, à condição de sujeito considerada exclusiva aos humanos questionada desde Darwin, que já reconhecia características como “inteligência, memória, senso de humor, atenção, imaginação, emoções complexas, associação de ideias e até mesmo autoconsciência” (Maciel, 2023, p. 31-32), como é visto em seus últimos escritos.

Tal constatação nos permite olhar para estas alteridades animais em busca de conexões sensíveis entre nossas espécies. O campo em questão debatido por Maciel (2023) é o das zoopoéticas, que na arte ou literatura possibilita entender os outros animais e sua natureza através dos sentidos e da imaginação, podendo proporcionar uma conexão também com a natureza animal que existe dentro de nós.

Nesta situação a arte pode ser uma ferramenta para acessarmos partes adormecidas ou mesmo recalcadas em nosso inconsciente,e nos aproximarmos das espécies com as quais compartilhamos nossa existência neste planeta. É necessário deixarmos de negar a animalidade que nos constitui e aprender a acessar essas alteridades através de experiências ficcionais e poéticas. A ação de acender a

10.5281/ZENODO.15723947

outra margem nomeada por Maciel (2023) é a forma que podemos interagir e retratar experiências interespécies. No trabalho em questão, utilizo dos sonhos como ferramenta para explorar essa relação.

Nestes sonhos me conecto ao animal através do olhar onde consigo assumir seu ponto de vista e olhar para mim mesmo. Esse olhar me revela uma conexão que ainda não sei exatamente como descrever, o olhar bovino sobre mim provoca uma inquietação que ainda não consigo sistematizar, o que no processo criativo tem sido uma barreira. Maciel afirma que “adotar o ponto de vista de uma alteridade radicalmente outra é enfrentar o não sabido e demanda um salto, ainda que imaginário, para o outro lado da fronteira” (2023, p. 48).

Me questiono como abordar esta representação de forma distinta do que já foi feito. A pergunta não me leva a uma resposta satisfatória, o que não me impede de continuar em busca da resposta. Através da cerâmica tenho investigado formas de representar a imagem que me habita, sem reforçar os sentidos que profanam e violam a existência bovina. Retomo de outro sonho a imagem de um vaso, objeto ancestral que remete às primeiras criações humanas que exercem uma função utilitária, mas tem o seu valor como objeto sagrado e ritualístico. Além disso, a experiência de construir um vaso me remete a um movimento de retorno para si, da criação de um espaço interno. Através da técnica do acordelamento me envolvo em círculos para subir as paredes deste objeto/lugar cerâmico.

Apesar de convocar a imagem de um vaso, o objeto em questão não possui utilidade, visto que não serve para conter nada pois tem o fundo aberto. O objeto possui uma aspiração escultórica que se mostra na tentativa de figuração de um bovino que não corresponde ao real, mas a uma forma inconsciente, que se manifesta no processo criativo sem planejamento prévio ou esboços, é o que surge através do contato com a materialidade do trabalho.

Ao construir tais objetos tinha intenção de realizar uma queima alternativa, ou seja, sem a utilização de métodos convencionais, a base de eletricidade, gás ou mesmo um forno a lenha. Busquei simular uma queima primitiva, feita a partir de um buraco cavado no chão alimentado por matéria orgânica seca coletada no lugar onde seria realizada. Pretendia observar como o fogo poderia produzir diferentes cores e texturas na peça sob condições desfavoráveis, que poderiam mesmo colocar em risco o trabalho. As expectativas excederam o esperado como vemos abaixo na Figura 03.

10.5281/ZENODO.15723947



(Figura 03): Achados arqueológicos: desvendando o mito do boi. Instalação cerâmica. Dimensões variadas. Acervo pessoal.

Para além do primitivismo que busquei simular através da queima alternativa, o objeto se despedaçou em tantas partes que mal se sustentava e incorporou aspectos de um objeto arqueológico, que percebi após recolher todos os cacos que estouraram e colocá-los próximos às peças. A proximidade entre o fogo e a peça é sempre um risco no processo de queima da cerâmica, e por falta de controle o calor se excedeu provocando o resultado inesperado. A frustração no momento foi inevitável, mas possibilitou a construção de outros sentidos que ainda não havia considerado integrar ao trabalho.

A semelhança a um achado arqueológico inspirou o título da instalação, que me coloca nessa jornada em busca de desvendar o animal que me habita e se manifesta através da figura bovina. Compreendo que o objeto foi escavado das profundezas do meu inconsciente, como ato primeiro que inaugura essa investigação, a partir daí sigo tecendo os sentidos e buscando outras formas de me aproximar dessas alteridades não humanas que carregam tanto de nós, assim como carregamos deles.

A existência bovina é concebida de forma utilitarista, focada apenas no trabalho, sem espaço para outras conexões ou significados. Nós, assim como eles, somos valorizados pelo que conseguimos produzir, bem como a utilidade da cerâmica é geralmente mais valorizada do que sua expressividade artística e sensível. No entanto, quando deslocada temporalmente adquire o status de artefato histórico, o que lhe atribui uma valorização diferente do usual.

10.5281/ZENODO.15723947

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao contexto político e sanitário da época na qual vivemos o isolamento social em decorrência da pandemia de COVID-19, a memória exerceu papel fundamental ao proporcionar alento e conforto em um período de tanta instabilidade. Os cenários que percorri na infância e até certa parte da adolescência retornam em forma de sonhos e devaneios diurnos, que me fazem almejar esses lugares que considero de pertencimento.

A difusão do tema na cultura popular do Brasil colocou os bovinos em lugar de destaque na cultura, acima das espécies locais, principalmente por sua relevância econômica. A partir do avanço do agronegócio, que agrava as condições ambientais e coloca em risco a vida de comunidades tradicionais, as representações bovinas passam por um processo de transformação na arte contemporânea, sendo reconhecidas como ícones de um projeto político devastador.

Da confluência entre paisagens reais e fictícias emergiram sonhos que ocuparam meu inconsciente quando deixei de frequentá-las, o que me convoca a revivê-los e, através da arte, expressar o que me desassossega. A partir da prática artística me propus a investigar como as imagens dos sonhos podem provocar rupturas nas formas de compreender e se relacionar com as imagens do mundo, que me proporcionaram leituras distintas sobre a representação em torno do animal em questão, que é limitada à sua apropriação como ferramenta de trabalho.

Retomo do início do texto a hipótese de Jaffé (2016) ao relacionar o sonho com animais a dissociação de um instinto da consciência que neste caso insiste em me cercear. A princípio encontrei na zoopoética concepções que me ajudaram a desbravar os sentidos ainda não conhecidos desta interação humano e animal. Concluo esta escrita com a sensação de que ainda há camadas a serem escavadas até que consiga de fato compreender: quem é o animal que me habita e como a experiência humana e bovina se encontram?

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 2018. (O olho da história, v. 3).

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016. cap. IV, p. 309-367. ISBN 978.85.69809.63-0.

LIMA, N. T. de M. de. Os homens veem um boi: uma breve reflexão sobre a representação da

10.5281/ZENODO.15723947

espécie bovina no contexto brasileiro. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 370–397, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671115. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671115.>>. Acesso em: 11 de Junho de 2024.

MACIEL, Maria Esther. Animalidades: zooliteratura e os limites do humano. 1ª. ed. São Paulo: Instante, 2023. 236 p. ISBN 78-65-87342-42-9.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. Domínios da imagem, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011.

MARCOS FELIPE FIDELIS ARAÚJO

Doutorando em Arte e Cultura Visual na linha de Poéticas Artísticas e Processos de Criação. Mestre em Arte e Cultura Visual pela UFG e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição.

10.5281/ZENODO.15723947

CRIAÇÃO DE IMAGENS A PARTIR DE VESTÍGIOS DE FOTOGRAFIAS

CREATING IMAGES FROM PHOTO TRACES

Marianne Nassuno
UnB, Brasil
mnassuno@gmail.com

Resumo
Este texto analisa a noção de vestígios e apresenta um processo de utilização de tal noção para a elaboração de imagens em desenho baseadas em fotografias, no referencial do figurar, diverso da prática de representar ou imitar. Discute a noção de vestígios em diálogo com índice de Charles Peirce (2006) e rastro de Jacques Derrida (1944) como algo que foi, que é, que poderá ser ou poderia ter sido. Tal noção pode propiciar a criação de imagens com narrativas diversas das situações retratadas originalmente, considerando que atualmente, segundo Dubois (2018), as fotografias não são feitas para durar, mas para desaparecer.

Palavras-chave: desenho, fotografia, índice, rastros.

Abstract
This text analyzes the notion of vestige and presents a process in which this notion is being used for the elaboration of images in drawing based on photographies, in the referential of figuring, different from the practice of representing or imitating. It discusses the notion of vestige in dialogue with Charles Peirce's index (2006) and Jacques Derrida's (1944) trace as something thatwas, that is, that could be or could have been. Such a notion can lead to the creation of images with narratives different from the situations originally portrayed, considering that currently, according to Dubois (2018), photographs are not made to last, but to disappear.

Keywords: drawing, photography, index, traces.

Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado em Artes Visuais na Universidade de Brasília, em andamento, que trabalha, do ponto conceitual e prático com a elaboração de imagens em desenho a partir de fotografias, com base na noção de vestígios. Este texto analisa a noção de vestígios na qual se baseia a pesquisa e apresenta um processo no qual tal noção está sendo utilizada para a criação de imagens em desenho a

partir de imagens fotográficas, no referencial do figurar. O figurar, diverso da prática de representar ou imitar, constitui uma nova forma de elaborar imagens com base em fotografias, distanciando-se de uma prática que de tão recorrente, tornou-se naturalizada.

Discute a noção de vestígios em diálogo com índice de Charles Peirce (2006) e rastro de Jacques Derrida (1944) como algo que foi, que é, que poderá ser ou poderia ter sido. Tal noção pode propiciar a criação de imagens com narrativas diversas das situações retratadas, considerando que atualmente, segundo Dubois (2018), as fotografias não são feitas para durar, mas para desaparecer.

Vestígio é o que resta da presença de algo que desaparece. É aquilo que permanece após o desaparecer. O desaparecimento pode ser constatado por algum vestígio visual: uma sombra, uma cor, uma pegada ou uma cicatriz. Embora vestígios possam também ter outra natureza sensorial - um som, um cheiro - apenas os vestígios visuais são de interesse da pesquisa. A relação do vestígio com o referente muda, dependendo do momento considerado. No instante em que o vestígio está sendo criado, o vestígio tem uma relação específica, unívoca e de contato com aquilo que o produziu: é a sombra desta pessoa e não daquela, é a pegada deste animal e não de outro. É esse momento que associa o vestígio à noção de índice puro.

Segundo Soulages, baseado em Charles Peirce,

> O índice (chamado também de indício) evoca então o referente graças a um vestígio ou a uma marca; é um signo que significa seu objeto frequentemente em razão do fato de que ele está realmente em conexão com ele (SOULAGES, 2010, p. 91).

O índice não se relaciona com o referente devido a uma relação de similaridade ou analogia, nem devido a características gerais. Está conectado a um único objeto singular por uma relação de contiguidade física (PEIRCE, 2006).

Não existem critérios, convenções ou regras preestabelecidos para a identificação de um índice. O índice se realiza no momento em que está sendo criado, por meio de marcas ou restos que atestam a existência de uma relação singular com o referente. Entretanto, a partir do momento em que o vestígio se constitui enquanto tal - o vestígio é - a relação com o referente se relativiza e passa a dizer respeito a categorias: é uma sombra de pessoa, que é diferente da sombra de animal ou de objeto. E, na medida em que se considera que tudo que se posiciona contra a luz tem sombra, assume um caráter universal.

Dubois (2012) trata de dois momentos do vestígio: o instante em que a sombra é projetada, no qual mantém uma relação de contato específica com o seu referente e

10.5281/ZENODO.15723968

corresponde a um índice puro, que coincide como o momento em que o vestígio está sendo neste trabalho. Entretanto, Dubois (2012) afirma que a partir do momento em que é fixado de alguma forma, pelo desenho, pela fotografia - momento em que o vestígio é desta pesquisa - assume a condição de ícone, que também é específica ao referente e não genérica como se considera nesta pesquisa.

Mas, um vestígio vai além dos momentos em que está sendo e em que é. “Vestígios nos fazem sonhar”, como afirma René Char (apud SOULAGES, 2010, p. 14). Assim, dizem respeito ao que poderá ser e ao que poderia ter sido. Vestígio contém um elemento intangível que lhe confere uma característica espectral. Nessa condição, o vestígio se afasta da noção de índice/signo e passa a se relacionar com a noção de rastro de Derrida (1944), como algo que foge, que é inalcançável, que evoca o impossível e de que somente podemos nos a-proximar. Vestígio deixa de ter relação com uma origem (um significante), tornando-se instável e podendo mudar de sentido. Somente passa a se deixar definir negativamente em relação uma teia de diferenças.

Vestígios de um desaparecimento costumam ser acidentais, não intencionais. Aquilo que desaparece não sabe de seus vestígios. Apenas o observador atento os percebe e pode ver o seu potencial. Por essa razão, vestígios, tais como as predições de um oráculo tem um caráter enigmático e precisam ser decifrados. Evocam um estado de *invu* (n[ã]o-visto), que de acordo com Dias, pode ser entendido como - um estado cego, uma cegueira temporária, um não-visto transitório, ou melhor, como algo ainda não visto e como algo que está no interior, no centro, dentro, no íntimo, incluído na visão de cada um de nós” (DIAS, 2010, p. 224).

O *invu* diz respeito ao reconhecimento de algo que está em potência, mas também, o estabelecimento de uma conexão com o que está no exterior, que mobiliza porque também está no interior singular de cada um. A decifragem diz respeito não apenas ao âmbito da compreensão do significado, mas, sobretudo, ao alcance de uma qualidade onírica.

VESTÍGIOS EM FOTOGRAFIA

Vestígios se relacionam com a fotografia, em princípio, a partir da noção de índice. Conforme analisado anteriormente, o índice está associado ao momento em que o vestígio está sendo, no qual a questão do contato direto entre o referente e sua imagem é importante. A natureza indicial da imagem fotográfica é dada pelo seu processo técnico de produção. Ela é gravada sobre o papel sensível direta e imediatamente devido a um processo físico químico, pela radiação da luz refletida nos objetos. Tal fato, diferencia a fotografia das outras formas de representação.

10.5281/ZENODO.15723968

Entretanto, a fotografia também se relaciona com vestígios nas concepções do que é e do que poderá ser ou poderia ter sido. O avanço tecnológico, em especial do digital, expandiu o potencial da fotografia em oferecer imagens à nossa visão. O que vemos atualmente é majoritariamente composto por imagens, que passaram a mediar a nossa interação com o mundo, levando ao limite a situação descrita por Flusser (1985) de que as pessoas, ao invés de se servir das imagens para se relacionar com o mundo, passam a viver em função delas.

A noção de vestígios também permanece relevante para tratar das imagens digitais porque, pela sua quantidade e circulação excessiva, constituem um fluxo: não são feitas para permanecer, mas para desaparecer. Segundo Dubois (2018), na imagem digital

> Já não se trata mais de imagens-memória ou imagens-monumento para serem conservadas, mas de imagens que circulam para desaparecerem tão rapidamente quanto aparecem. Não há lista ou álbum. Elas sequer são inventariadas. Logo se apagam, sem uma inscrição para durar. A lógica da estocagem se opõe à do fluxo. A fotografia se torna, assim, um objeto de circulação, elemento de fluxo[1].

Gonzales-Flores (2011) afirma que negativos fotográficos contém uma imagem potencial, um vir a ser imagem, que somente aparece quando o negativo é revelado e a fotografia é impressa. Mas, a própria fotografia encontrada na mídia, nas redes sociais pode se constituir num vir a ser imagem.

As imagens digitais, ao se interporem entre o homem e o mundo de forma quase total, esterilizam a experiência daquilo que foi vivido. Tornam a relação com o objeto retratado impessoal. À impessoalidade soma-se a imaterialidade, no caso da imagem digital, que é codificada por símbolos binários (bits), geralmente 0 e 1, podendo ser transmitida eletronicamente, por diversos canais. Uma vez que se tornam um fluxo, as imagens digitais já não tratam mais de situações relacionadas a pessoas e objetos singulares, e passam a se referir a situações genéricas, ou cenas.

O fato de a imagem fotográfica ter com o real a relação de “isso foi encenado” (SOULAGES, 2010), abre a possibilidade da construção de novas narrativas. Sem o peso e a determinação do real, pode-se trabalhar as figuras da imagem como personagens para se contar novas histórias. A utilização de imagens existentes para a elaboração de imagens encontra eco no experimento de William Burroughs, que consistia em utilizar pedaços de textos já escritos e notícias da imprensa para elaboração de outros textos. Ele chegou a utilizar um programa de computador, o *Verbasizer* para realizar

1 Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/ (consultada em agosto de 2023).

10.5281/ZENODO.15723968

combinações aleatórias de suas palavras e produzir novas formulações[2].

O mundo digital é, de certa forma, um grande *Verbasizer*, uma grande combinação aleatória de textos e imagens. A utilização de suas imagens para elaboração de outras traz um componente de acaso. Embora muitas vezes a imagem seja encontrada num processo de busca, tem-se que lidar com aquelas que já estão disponíveis. Escolhemos a imagem, mas também somos escolhidos por ela.

Quando se utiliza a fotografia como matéria para as artes, são levantadas questões relativas à obra, tais como a concepção, a relação com o referente, a autoria, a autenticidade e a originalidade (CAMARGO, 2008). Nesse processo, "o autor artista passa de produtor a apresentador do objeto artístico, do objeto imagem" (CAMARGO, 2008, p. 119).

Soulages (2010) denomina transferência o processo pelo qual fotografias são usadas para a criação de outras imagens. Envolve a transposição de uma imagem de um domínio, que pode ser das fotos que não tem pretensão artística (sem arte) - da mídia, da publicidade, de âmbito doméstico - para o campo da arte. Nesse processo, estabelece-se um diálogo com os aspectos inacabável e irreversível da fotografia, pois a foto a ser utilizada precisa ser escolhida e combinada com outras fotos, uma atividade que envolve incontáveis decisões. Além disso, por meio da criação de uma imagem a partir de uma fotografia, é relativizado o processo irreversível de impressão do filme fotográfico pela luz, que ocorre na fotografia analógica.

SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE IMAGENS

Fotografias muitas vezes são utilizadas para criar imagens que representam ou imitam coisas do mundo. A noção de vestígio permite a elaboração de imagens num outro referencial, o do figurar.

Figurar, diferentemente de representar ou de imitar a aparência das coisas não visa o seu reconhecimento pelo observador; busca sublimar, distorcer, transformar. Ao figurar, cria-se uma imagem em que não se vê o igual, o (si) mesmo, mas sim o outro, a alteridade. De acordo com Didi Hubberman (2013), figurar consiste em promover modificações nas figuras, transformá-las, desfigurando o âmbito do visível. Tal noção de visível já era presente num dicionário lido na Europa até o sec. XVI, segundo o qual figurar (...) "equivalia em realidade ao verbo desfigurar, pela razão precisa de que consistia em modificar numa outra figura o dado mesmo do sentido a figurar" (DIDI HUBBERMAN, 2013, p. 270)

2 What David Bowie Borrowed From William Burroughs https://lithub.com/what-david-bowie-borrowed-from-william-burroughs/ consultado em dezembro/2023.

10.5281/ZENODO.15723968

Pérez-Oramas (2021) associa o figurar à fábula de Salmacis e Hemafrodito, de Ovídio, segundo a qual ninfa Salmacis, apaixonada por um pastor adolescente, filho de Mercúrio e Afrodite, o envolve num abraço unindo-se a ele, convertendo ambos em um ser híbrido, Hermafrodito em que as formas do feminino e do masculino se convertem em uma só, embora mantendo sua integridade (Ovídio apud PÉREZ-ORAMAS, 2021).

Segundo o autor, essa fábula poderia indicar outra genealogia para a imagem, diversa do regime autorreflexivo associado à fábula de Eco e Narciso, introduzida por Alberti como a figura fundadora da pintura (PÉREZ-ORAMA, 2021).

Essa outra possibilidade indicaria uma potência que reside nas imagens, a sua capacidade fluida de revelar não apenas o conhecido, mas também um outro surpreendente e inesperado (PÉREZ-ORAMA, 2021).

> O abraço de Salmacis (...) indicaria, por metáfora (...) uma transferência e uma transfiguração, a inexorável alteridade do reconhecimento simbólico[3], o vir a ser outro de algo cujo sentido procuramos possuir, e que nesse mesmo instante ele desliza de volta para seu alter, desfigurando-se. (...) Hermafrodito está sempre por vir, e quando vem é tanto o que era como o que seria, o que era e o que será, o poder de ainda não estar no primeiro e no outro que pode estar no futuro, a semelhança absoluta do não semelhante e a identidade súbita do idêntico (PÉREZ-ORAMA, 2021, p. 25).

O ponto de partida para realizar a noção de figurar neste trabalho, diz respeito à utilização de vestígios (e não a figura integral) extraídos de imagens fotográficas como referência para elaboração dos desenhos.

Para tanto, as figuras da imagem são transformadas em silhuetas retirando quaisquer características identitárias, subjetivas e de origem. O cenário e os objetos presentes na cena são também abstraídos, abstraindo a sua especificidade para utilizá-la em uma outra narrativa.

Figurar em desenho apresenta alguns desafios. Pode-se questionar se não seria a pintura, mais do que o desenho, a técnica que mais encontra afinidade com a noção do figurar? Se não seria a maleabilidade da tinta, mais do que a rigidez do grafite o veículo mais adequado para o seu alcance? Ou ainda, se não seria na fotografia, âmbito do flou, que a figurabilidade poderia ser melhor registrada? Entretanto, a incompletude do desenho, seu caráter provisório, o fato de ser usado para esboçar, rascunhar pode

3 Symbola era como os antigos gregos denominavam as duas metades de um cartão quebrado que se encaixam. Sem serem idênticas, elas se reconheciam e se integravam perfeitamente (Pérez-Orama, 2021).

10.5281/ZENODO.15723968

contribuir para a indefinição do figurar. Nesse contexto, figurar em desenho apresenta-se como um desafio. O enfrentamento desse desafio ocorre, entretanto, sob a provocação de Gregório Soares Rodrigues que questiona:

> [O] desenho não estaria para a figurabilidade assim como a imagem está para a pintura? Não seria o desenho o meio pelo qual a figura sempre assumiu esse regime indeterminado, trans, entre o que não foi, o que pode ser e o que poderia ter sido? (Soares Rodrigues apud PÉREZ-ORAMAS, 2021: 23).

De fato, a incompletude do desenho, o fato de ser usado para rabiscar, esboçar, rascunhar pode contribuir para a indefinição do figurar. Nesse sentido, o desenho tem um aspecto obscuro que escapa ao reconhecimento imediato, buscando tornar o observador um co-criador das imagens, se comprometendo com o artista na invenção de um mundo visual mais pleno de significados.

Na minha forma de desenhar não utilizo a linha definidora, mas várias linhas fluidas agrupadas em manchas. É um desenho que tem como ponto de partida o rabisco, ou a sua forma mais disciplinada, a hachura. Busco criar manchas de tom, utilizando o próprio traço de forma exaustiva em hachuras para criar superfícies. Não há linha de contorno que separe figura e fundo. Meu desenho é plano; nele aparece a materialidade do grafite e a textura do papel.

Minha prática se desenvolve na minha poética e compreende imagens sem contornos claramente visíveis. Tal imagem evoca a visualidade de imagens japonesas, que, segundo Rawson (1987), não concebem contornos nítidos negando a solidez ou o valor absoluto a objetos separadamente.

Para a elaboração de desenhos a partir de fotografias com base na noção de vestígio, as figuras da imagem são transformadas em sombras retirando-se-lhes quaisquer características identitárias ou subjetivas. O cenário e os objetos presentes na cena também são abstraídos, retirando a sua especificidade, o que permite a sua utilização em outras narrativas.

As figuras são apresentadas como manchas que se dissolvem, que tem limites rarefeitos, fluidos e confundem-se com o entorno. Entre a figura e o fundo existe uma zona de indefinição a respeito do que é figura e do que é fundo. E é essa zona de indefinição que torna a figura pouco visível e faz com que a imagem apareça como uma totalidade em que partes e todo se integram. Sombras se diferenciam de silhuetas que apresentam contornos nítidos e delimitam claramente a localização da figura, como por exemplo, a de um corpo em uma cena de crime.

10.5281/ZENODO.15723968

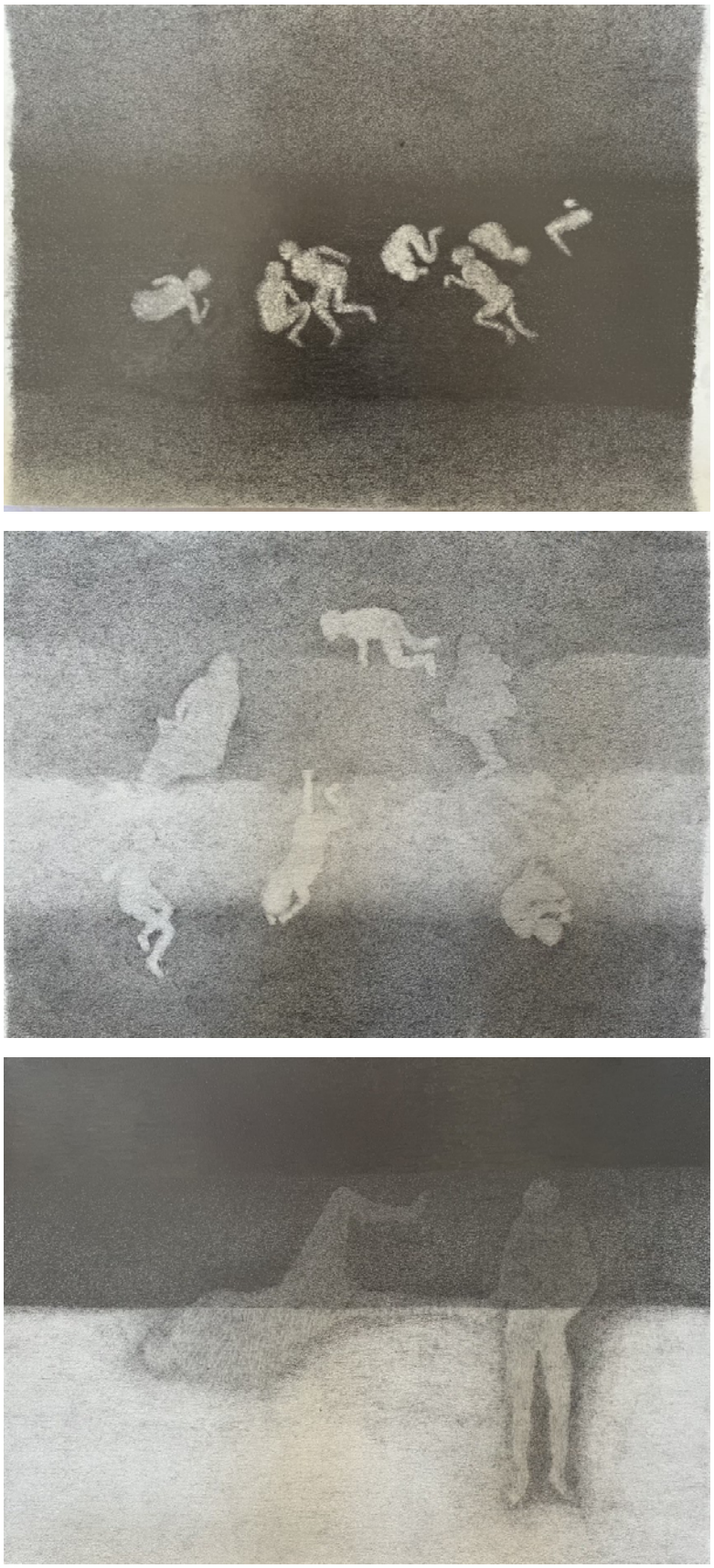


Figura 1: Autor, obras da Série Son(h)os de Pedra, lápis e papel, 42 x 59,4 cm, 2023.

10.5281/ZENODO.15723968

Embora sombras sejam criadas numa condição de extrema nitidez e visibilidade - no contraste entre o claro e o escuro - elas mais escondem do que mostram. Não revelam características identitárias, subjetivas, negam a origem. Nos lembram do obscuro que persiste naquilo que é visível. Falam-nos da invisibilidade a despeito de toda pretensa nitidez.

A série Son(h)os de Pedra foi elaborada a partir de imagens dos corpos das vítimas da erupção do vulcão em Pompeia (79 d.C.) (figura 1). São pessoas transformadas em coisas, a respeito das quais características individuais não são mais reconhecíveis.

A erupção fez com que os corpos das vítimas fossem cobertos por cinzas vulcânicas, que se solidificaram ao seu redor. À medida que se decompunham, restava no lugar um espaço vazio, representando uma impressão negativa exata da forma dos cadáveres na hora da morte. No século XIX, o arqueólogo Giuseppe Fiorelli desenvolveu uma técnica para preencher esse espaço com gesso, criando moldes perfeitos das vítimas[4].

Em diálogo com o caráter escultórico das figuras, os desenhos foram realizados mediante a aplicação de camadas sucessivas de grafite, seguida da remoção com o uso de borracha para a elaboração das figuras. A deposição e retirada de camadas de matéria (grafite) sobre o papel confere ao desenho um caráter híbrido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho trata da elaboração de imagens em desenho a partir de fotografias tendo como base a noção de vestígios, no referencial do figurar, dissociando-se de uma prática que de tão recorrente tornou-se naturalizada, de utilizá-las para criar imagens que representam ou imitam coisas do mundo.

Figurar trata de sublimar, distorcer, transformar e não busca o reconhecimento das figuras pelo observador. Busca-se prolongar o tempo de apreensão da imagem pelo observador. Ao figurar, cria-se uma imagem em que não se vê o igual, o (si) mesmo, mas sim o outro, a alteridade.

Vestígio é o que resta da presença de algo que desaparece. É um índice puro de que trata Peirce (2010) no momento em que está sendo criado, quando tem uma relação específica, unívoca e de contato com aquilo que o originou. Mas vestígios também contêm um elemento intangível que lhes confere a condição de rastro (Derrida, 1944). Deixam de ter relação com uma origem (um significante), tornando-se algo que foge,

4 https://www.canalhistory.com.br/historia-geral/ultima-vitima-do-vesuvio-e-os-corpos-petrificados-de-pompeia consultado em dezembro 2023.

10.5281/ZENODO.15723968

que é inalcançável, que somente se deixar definir negativamente em relação uma teia de diferenças e de que somente podemos nos a-proximar.

Vestígios se relacionam com a fotografia, em princípio, a partir da noção de índice, pelo seu processo técnico de produção. Mas, com o surgimento das imagens digitais, que pela sua quantidade e circulação excessiva e constituem um fluxo destinado a desaparecer (Dubois, 2018), a noção de vestígios assume outra relevância.

O mundo digital é, de certa forma, uma grande combinação aleatória de imagens trazendo um componente de acaso na sua escolha para a utilização na elaboração de outras imagens. Para a elaboração de desenhos a partir de fotografias com base na noção de vestígio, as figuras da imagem são transformadas em sombras retirando-se-lhes quaisquer características identitárias ou subjetivas. O cenário e os objetos presentes na cena também são abstraídos, retirando a sua especificidade, o que permite a sua utilização em outras narrativas.

Nos desenhos elaborados as figuras são apresentadas como manchas que se dissolvem, se fundem com o entorno. Entre a figura e o fundo existe uma zona de indefinição a respeito do que é figura e do que é fundo. E é essa zona de indefinição que torna a figura pouco visível e faz com que a imagem apareça como uma totalidade em que partes e todo se confundem. Tal imagem evoca a visualidade de imagens japonesas, que negam a solidez ou o valor absoluto a objetos separadamente.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, D.: “Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine, uma inserção da fotografia no campo das artes”. **Conexão (UCS)**, v. 06, p. 111-124, 2008.

DERRIDA, J.: **Of Grammatology**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1944

DIDI-HUBBERMAN, G.: **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013

DUBOIS, P.: Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Phillipe Dubois & Lúcia Ramos Monteiro. **ZUM Revista de Fotografia** https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/, 2018, consultada em agosto/2023

PEIRCE, C. S.: “The sign: icon, index, and symbol” *in* MANGHANI, S., A. PIPER e J. SIMONS (eds.): **Images: a reader**. Londres: Sage Publications, 2006, p. 107 a 109

10.5281/ZENODO.15723968

PÉREZ-ORAMA, L.: “Imagem Réptil. Notas sobre Narciso e Hermafrodito” in G. Soares Rodrigues (org.): **Festival Desenho Vivo**. Brasília: Outubro Edições, 2021, p. 13 a 35

RAWSON P.: **Drawing**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987

SOULAGES, F.: **Estética da Fotografia.** Perda e Permanência. São Paulo: Editora Senac: São Paulo, 2010

MARIANNE NASSUNO

Artista visual, mestranda em Artes Visuais pela UnB é natural de São Paulo, trabalha e mora em Brasília, DF. Tem graduação e mestrado em Administração Pública pela EAESP/FGV e doutorado em Sociologia pela UnB. Irá apresentar o texto “Desenho: reflexões a partir de um fazer” no próximo congresso da ANPAP, a ser realizado em setembro/24 em João Pessoa.

10.5281/ZENODO.15723968

A ARQUEOLOGIA SENSÍVEL EM RE-PERCURSOS

SENSITIVE ARCHEOLOGY IN RE-PERCURSOS

Michele Louise Schiocchet
UFPR, Brasil
micalou2@gmail.com

Resumo
Esta comunicação propõe a arqueologia sensível como processo de criação de obras artísticas de cunho cartográfico (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009), que se apresentam como processo e como produto de práticas de pesquisa em arte. A argumentação se ancora na criação de um *audiotour* intitulado RE-PERCURSOS situando-o como um exemplo de pesquisa-intervenção (de cunho cartográfico e performativo) na qual não se separam as atividades de conhecer, perceber, experienciar, incidir e de construir paisagens.

Palavras-chave: arqueologia sensível, cartografia, performance.

Abstract
This paper proposes the term sensitive archaeology as a creative procedure related to arts-based research methods, associating it to the term cartography (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009). Such concepts are explained through the creation process of an audiotour entitled RE-PERCURSOS, describing it as an example of a performative or cartographical research approach in which the activities of knowing, perceiving, experiencing, intervening and creating landscapes are not separated.

Keywords: sensitive archaeology, creative mapping, performance.

A partir de uma pesquisa intitulada RE-PERCURSOS que se desenvolve desde março de 2023, proponho a noção de arqueologia sensível como hipóteses de procedimento de criação em artes, tratando de dinâmicas hipertextuais entre arte e cidade. Os termos cartografia (Passos *et al*., 2009) e performance são tratados como episteme, significando, portanto, não apenas o produto resultante de uma pesquisa em artes, mas também o modo de conduzir a pesquisa. Parte-se da premissa de que "toda pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata em um discurso cioso das evidências" (Passos *et al*., 2009, p. 20-1).

> "O observador está sempre implicado no campo de observação, e a intervenção modifica o objeto (Princípio de Heisenberg)" (Passos *et al*., 2009, p. 21). (...) Operar na transversalidade é considerar esse plano em que a realidade toda se comunica. A cartografia é o acompanhamento do traçado desse plano ou das linhas que o compõem (Passos *et al*., 2009, p. 27).

A cartografia enquanto representação de um território também está implicada em escolhas sobre o que e como construir este mapa, sugerindo uma intrínseca relação entre experiência, percepção e representação. Vale lembrar que representar um formato geoide sobre uma superfície plana implica inevitavelmente em deformações. Iure Souza (2018, p.32) afirma que a representação na cartografia não é um espelho da natureza, mas, ao invés produtora da natureza. "O mapa produz e reafirma o espaço ao invés de unicamente descrevê-lo" (Souza, 2018, p. 32). Para David Harvey, também geógrafo, processos culturais estariam vinculados à manipulação da percepção do espaço-tempo e seus modos de representação (Harvey, 1993, p. 190-1). Sujeito, objeto e espaço estão em constante co-constituição;

> mapas e espaços se co-produzem. Ao pensarem o mapa para além de binarismos como representação/prática, produtor/consumidor, mapa/espaço os autores caminham em direção a uma multiplicidade. Nessa concepção esses processos são inseparáveis e ocorrem simultaneamente, como numa performance: "mapas e mapeamentos são representações e práticas (leia-se: performances) simultaneamente. Nem são totalmente inscritos com significados como representações nem totalmente encenados como práticas" (Del Cassino Jr; Hanna, 2006, P. 3. *apud* Souza, 2018, p.34)

Antje Schlottmann e Judith Miggelbrink afirmam a partir da geografia visual que mais do que representar ou refletir um espaço, ou uma realidade, imagens são interfaces de sua constituição (Schlottmann e Miggelbrink , 2009, p. 8). Todo mapa faz um recorte temático. Toda representação é sempre uma escolha sobre o que mostrar e o que omitir. Ao afirmar que os mapas mentem o tempo todo Ana Paula do Val (online) enfatiza que a representação não é capaz de se propor como uma verdade sobre um território. Até porque, não partimos do pressuposto de que exista uma verdade a priori ou anterior à ação dos diversos agente do/no/ ao longo do espaço tempo. "Mais antigo que a escrita, ele expressa discursos e ideias que decidiram guerras, consolidaram estados nacionais e silenciaram povos e suas culturas. [...]". (Fernandes, 2017). Mapas são instrumento de poder, são pontos de vista;

> Conforme Brian Harley (1989), os mapas nunca serão neutros, mas terão discursos fundamentados por um ponto de vista. Compreender esta ausência de neutralidade nos mapas e sua funcionalidade enquanto instrumento de poder é imprescindível para aquele que pretende se apropriar da linguagem cartográfica para revelar a Geografia de seu povo. Assim, além de observar com criticidade, também é necessário promover outros discursos cartográficos,

10.5281/ZENODO.15723988

> e de encontro à isso está a promoção de metodologias participativas de mapeamento que sejam cada vez mais popularizadas com a profusão de técnicas para produção coletiva e criativa de cartografias (Fernandes, 2017)

Conclui-se que uma representação de um território é influenciada por quem a produz, por suas intenções, pressupostos e visão de mundo.

Neste ponto aliamos os dois sentidos de cartografia, o da abordagem metodológica e o da escrita do/no/ao longo do espaço-tempo a partir dos termos cartografia sensível e cartografia afetiva, para aproximar estas noções da pesquisa em arte e do que proponho como arqueologia sensível. O foco da pesquisa é, portanto, no modo de intervenção, propondo como "produto" da pesquisa, cartografias-convite.

RE-PERCURSOS, mais do que descrever lugares, convida o interlocutor a experimentar espacialidades a partir da premissa de estarmos sempre inseridos atuando nesta paisagem. Este tipo de pesquisa busca gerar ativadores ou disparadores de experiências espaciais, juntando na mesma operação conhecer, experienciar e produzir cartografias. Em *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, Ingold argumenta que;

> se mover, conhecer e descrever não são operações separadas que se seguem umas às outras em série, mas facetas paralelas do mesmo processo – aquele da vida mesma. É movendo-nos que nos conhecemos, e é movendo-nos também que descrevemos. (Ingold, 2015, p. 13)

Esta abordagem conjuga ação e registro por meio de um itinerário de espacialidades habitadas nas quais espaço e sujeito se co-constituem em movimento. Conhecer não é apenas criar uma imagem mental de algo, passível de ser convertida em palavras. Conhecer também implica em dimensões tácitas e práticas da experiência espacial, estritamente relacionadas ao corpo e à percepção sensível.

Segundo Ana Paula do Val a cartografia afetiva parte da percepção de um sujeito (autor do mapa - cartógrafo) sobre o mundo que lhe circunda. Neste processo há uma reflexão "sobre seu lugar neste mapa que remete pensar sua representatividade identitária, de gênero, raça, etnia, seu conhecimento sobre seu espaço e redes" levando o indivíduo a questionar a produção do espaço público, seus acessos e modos de exclusão (do Val, p. online). A cartografia afetiva refere-se ao espaço vivido e não à representação (pretensamente neutra) deste espaço. Do Val menciona os termos mapas socioafetivos e mapas sensitivos. O mapa afetivo nos aproxima do conceito de *sensescapes* (Schiocchet, 2024), na qual experimenta-se trabalhar com recortes perceptivos a partir dos sentidos humanos; "Os mapas afetivos são desenvolvidos a partir dos estímulos em fazer o observador atribuir qualidades à paisagem territorial pelas percepções

10.5281/ZENODO.15723988

sensoriais: visão, paladar, olfato, audição e propriocepção" (do Val, p. 14). Já os mapas socioafetivos parecem ser um desdobramento da atividade de deriva[1] com atenção aos sentidos, para tratar destes sentidos e sensações já elaborados, detalhando aspectos relativos aos vínculos afetivos com o território em questão.

Assim como sobre os mapas, sobre a superfície das cidades também são representados com mais frequência os interesses das classes que dispõem de recursos e de poder para decidir sobre as representações coletivas de uma cultura e/ ou território.

Podemos dizer que o espaço urbano, que hoje compreende espacialidades híbridas e territórios informacionais, é permeado por uma série de mediações distintas, que afetam a percepção e uso da cidade também em níveis tácitos ou explícitos, individuais ou coletivos. Muitas destas percepções partem da interação com o que chamamos de palimpsesto urbano. Este termo remete à reutilização de pergaminhos e papiros em períodos de escassez destes suportes. Apagavam-se textos que eram considerados menos relevantes para inscrever sobre as superfícies novos textos. Entretanto, o apagamento não se dava por completo, sendo posteriormente recuperados textos antigos a partir dos resquícios destas escrituras nas superfícies reutilizadas. A metáfora do palimpsesto é empregada no contexto das cidades sugerindo a sobreposição de inscrições e a persistência de rastros e resquícios do que foi apagado ou pelo tempo ou intencionalmente. O palimpsesto urbano apresenta fragmentos descontextualizados de um todo já inacessível, o que faz com que ele se torne "um enigma a ser decifrado, [...] uma imagem arquetípica para a leitura do mundo" (Pesavento, 2004, p. 26).

> Esta acumulação de marcas de historicidade deixadas no tempo se amplia para além dos traços materiais ou de escrita, pois se estende ao plano das recordações, onde muitas lembranças jazem na esfera do inconsciente, podendo ser recuperadas, como bem aponta a psicanálise. Como refere Gérard Genette, citando De Quincey: o palimpsesto da memória é indestrutível, sendo sempre possível resgatar, pela evocação, experiências e sensações adormecidas. (Pesavento, 2004, p. 26-7)

O signo, ou rastro do palimpsesto costura-se hipertextualmente com os outros fios desta malha, formando percepções complexas. Quando caminhamos pela cidade, normalmente fundimos temporalidades compactando elementos em uma ou algumas poucas camadas, sem questionar muito qual a relação de um rastro, signo ou marca nem com as circunstâncias de sua inscrição e nem com os gestos e movimentos que possam vir a gerar ou sugerir. Cada elemento de um palimpsesto pode ser percebido como forma cambiante e polissêmica que gera uma infinidade de sentidos e percepções diversas.

1 Em referência à técnica situacionista de deambulação urbana.

10.5281/ZENODO.15723988

> Nesta medida, a cidade, enquanto materialidade, é palimpsesto de formas, que remetem à imagem arcaica do tecido ou trama na qual se superpõem várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todos. Igualmente, se as formas se alteram, transformadas pelo tempo que se assenhora do espaço, a função também muda de forma evidente. A Cidade é, sobretudo, exibição da marca do homem num universo mutável, e as sociabilidades antigas seguem lugar às novas. (...) É preciso ressuscitar o implícito e o invisível à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente (Pesavento, 2004, p. 27)

Há também camadas ou linhas de construção de sentidos para este palimpsesto que se orientam a partir da lógica do contexto de sua percepção/ experiencia/ leitura[2].

> Todas estas facetas da materialidade construída do passado, que se desdobra em sociabilidade e sensibilidade, se apresenta ao historiador de hoje como um palimpsesto, a embaralhar sinais e a confundir sentidos [...] o palimpsesto é, na verdade, um reservatório, uma matriz de outros textos e imagens que, superpostos e camuflados, se ocultam uns sobre os outros. (Pesavento, 2004, p. 28) [...] Se a cidade é, como unidade de espaço e tempo, um palimpsesto, ela é sedimentação da vida, o que equivale dizer, ela é acumulação de significados superpostos e cambiantes. Neste sentido, mais um elemento se acrescenta neste palimpsesto do urbano, se formos puxar o fio dos significados de um outro tempo. Se o que fez sentido um dia já não é mais significativo, há que se despojar ainda do critério da monumentabilidade ou do grande acontecimento ou personagem. O historiador que se dispõe a mergulhar no palimpsesto da cidade em busca dos seus sentidos mais arcaicos, precisa enfrentar o desafio da pequenez e da insignificância. Ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário, eis a chave para poder chegar às camadas mais profundas do palimpsesto (Pesavento, 2004, p. 29)

Xavier sugere que a cidade é, portanto;

> um artefato humano, (...) um bem tangível imóvel, de origem coletiva e em processo em constante transformação, que se dá por substituição de camadas que se refazem e se renovam. Por meio dessa substituição fica, ou deveria ficar, aquilo que tem uma marca relevante para a identidade coletiva ou individual, ou seja, tudo aquilo que tem um valor dentro da memória de um grupo. (Xavier, 2018, p. 18) (...) Assim, tudo que contribui para a formação da identidade cultural de uma sociedade pode ser compreendido como patrimônio. Dentro desse entendimento, podemos entender a paisagem como sendo um "processo de acumulação contínua no espaço e no tempo, una sem ser totalizante, complexa, pois resulta sempre de uma mistura, um mosaico de tempos e objetos datados" (Safe, 2015, p. 28 *apud* Xavier, 2018, p. 19).

2 Esta questão é muito explorada na cultura digital, como mostra por exemplo a ideia de enquadramento preventivo, que é uma técnica utilizada pela ultradireita para propor interpretações de notícias dentro de um recorte contextual já sugerido a priori. (Duenha e Schiocchet, 2023)

10.5281/ZENODO.15723988

Neste processo podemos individuar duas questões importantes: que textos são considerados sem relevância, e, portanto, que podem ser apagados e como os resquícios dos textos antigos podem interagir inter ou hiper-textualmente com as novas escritas que são feitas sobre esta superfície?

Leda Maria Martins[3] menciona que nos processos coloniais houve a "construção de apagamentos" (Martins, 2024), fato que se torna explícito quando nos propomos a observar e a "escavar" as superfícies urbanas, observando monumentos, mobiliário urbano, artefatos culturais e as linhas que organizam o movimento das pessoas. Além do que se escolhe preservar, também podemos perceber o que se escolhe apagar.

Corroborando com esta perspectiva, André Lepecki traz o pensamento de Paul Carter no seu livro *The Lie of the Land*, a partir do que chamou de "política do chão". O autor sugere que um dos princípios de composição sob os quais se funda a dança ocidental é o aplainamento ou neutralização do chão. Até que houvesse rupturas mais notadamente nos anos 60[4], o processo de composição (em dança, neste caso), é de certo modo organizado já a partir de um apagamento, da criação de uma suposta neutralidade de corpo e de espaço. A proposta que Lepecki faz é trabalhar a partir do acidente. Recuperar voz do chão pela cicatriz;

> Plano de composição sendo repensado pela dança contemporânea: desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência que, mesmo repisada, faz tropeçar o dançarino apesar de todos os alisamentos. Esse tropeço não é acidente, nem defeito – é antes o sinal de um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança. Ou seja: pensar de que modo a dança contemporânea propõe planos de composição para uma política do chão. (Lepecki, 2013, p. 114)

Parte-se, portanto, de uma com-posição, de um re-conhecimento da superfície como espaço prenhe, da gestualidade como memoria coletiva, tornando cada ato no espaço tempo, um dialogo com um arquivo de uma historia viva e coletiva que se desenha constantemente.

Com-por, não é criar do nada, é reconhecer as superfícies e os movimentos que com ela desenham. Proponho, com isso, partir de um exercício de de-composição, de reconhecimento do espaço como entidade viva, pulsante. Entretanto, não se trata de descobrir uma verdade latente a ser desvelada, pois como já afirmamos, não acreditamos na neutralidade do pesquisador, mas sim na correspondência e na intra-

3 Em palestra proferida no dia 10 de julho de 2024 no MUPA, em Curitiba

4 Referências a Brian O'Doherty, à noção de site especificidade e a própria dança pós-moderna.

10.5281/ZENODO.15723988

ação (Barad, 2017). Com-por como fazer com. André Lepecki explica que;

> Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. [...] como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (Lepecki, 2012, p. 47)

Leda Maria Martins (2021) sugere que para além do que se sedimenta sob a forma escrita/ inscrita, os próprios corpos se constituem como arquivos que se conectam com a memória e a ancestralidade a partir de performances em um tempo espiralar. Deste modo, há um arquivo vivo e que só existe em movimento, no que é vivo. Recuperar esta conexão entre o movimento e a escrita é o que proponho como possibilidade de criação em arte, a partir da perspectiva da arqueologia sensível como um ato simultâneo de percepção de experiência e de inscrição de percursos que se inter-relacionam com a malha urbana, tratando-a como um agente da composição com o qual nos conectamos para construir paisagens. A arqueologia sensível busca ativar relações entre desenhos e gestos, escavar superfícies como forma de re-percorrer caminhos, buscando recompor ou criar percursos para espacialidades utópicas, oníricas, desejadas ou imaginadas.

RE-PERCURSOS é uma parceria entre um projeto de pesquisa de minha coordenação intitulado Performance como Pesquisa, da Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral, um projeto de extensão coordenado por Milene Lopes Duenha, intitulado CPP - Implicações, da Universidade do Estado do Paraná - UNESPAR e o coletivo Mapas e Hipertextos. Participaram também do projeto Bruna Danyella Moraes Delfino Silva, Giorgio Gislon, Paloma Bianchi e Rafael Mesquita Neves, contando também com a colaboração pontual de uma série de outros profissionais das artes.

RE-PERCURSOS pode ser entendido como um *sensescape,* ou também como um *audiotour,* uma vez que o convite a se mover e a interagir com o espaço é feito através de faixas de áudio. Entretanto, não se isola um ou outro sentido humano neste projeto, muito menos pressupõem-se uma experiência contemplativa articulada a partir do que poderia ser entendido como uma linguagem artística especifica. Ao contrário, partimos de uma concepção de atmosfera e de paisagem corroborando com a perspectiva de Tim Ingold que sugere uma mútua correspondência entre diversos agentes com o sentido de “moldar a terra” (Ingold, 2015, p. 193). Humanos e não humanos não são uma representação plana, uma projeção em um mapa, que não inclui a dimensão tempo. Quem participa de RE-PERCURSO não é um espectador passivo de uma

10.5281/ZENODO.15723988

realidade completa e estática. É pelo contrário, agente e criador de paisagens.

Para participar do *tour,* a pessoa pode acessar o *website* do projeto[5] estando na praça Santos Andrade e utilizando fones de ouvido. O participante pode escolher uma ou mais faixas de áudio para guiar seu percurso pela praça. Cada percurso é uma cartografia, construída a partir de uma arqueologia sensível, e propõe um modo de se mover e de perceber este local a partir de um recorte temático distinto. Parte-se desta compreensão de espaço público como um espaço de criação de paisagens a partir da ativação dos fios que vão sendo puxados na malha que constitui o palimpsesto urbano.

> Tomei o termo "malha" de empréstimo da filosofia de Henri Lefebvre. Há algo em comum, Lefebvre (1991) nota, entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido. Mas isso apenas se pensarmos a escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como texto, mas como textura. "A atividade prática escreve na natureza", nota ele, "com uma mão que rabisca" (Lefebvre, 1991, p. 117). Pense nas trilhas reticulares deixadas por pessoas e animais à medida que eles seguem sua vida na casa, vila e cidade. Capturado nesses múltiplos emaranhados, cada monumento ou prédio é mais "arqui-textural" que arquitetônico. Apesar de sua aparente permanência e solidez, eles também têm uma ecceidade que é sucessivamente experimentada nos panoramas, oclusões e transições que se desenrolam ao longo da miríade de caminhos tomados pelos habitantes, de um cômodo a outro, saindo e entrando de portas, no ritmo dos seus afazeres quotidianos." (Ingold, 2012, p. 39-40)

O objetivo deste *tour* é puxar estes fios conectando a subjetividade do participante com o palimpsesto urbano, criando, através do movimento pelo espaço, percursos singulares que desestabilizem momentaneamente as inscrições deste palimpsesto gerando novos desenhos, sensíveis, imaginários ou utópicos.

A arqueologia sensível é um termo que proponho partindo da premissa de que não existe uma realidade do espaço a priori ou alheia ao ato de investigá-lo. Entende-se que a paisagem se constitui a partir desta malha na qual diferentes agentes ocorrem em correspondência (Ingold, 2013) ao longo de uma trajetória-linha no tempo, como explicita Santos (2022, p. 33), a propósito da terceira fase do trabalho de Ingold:

> a vida não é vivida em locais, mas em caminhos ou linhas. Assim, o "modo de vida" tem que ser entendido literalmente, não como um corpo de tradição recebido, entregue de forma independente e antecipada à sua promulgação no mundo, mas como um processo criativo e improvisado de

5 www.micalou.org.

10.5281/ZENODO.15723988

> encontrar um caminho através, em um mundo de relações e processos que estão sempre se desenrolando.

Assim, a cartografia não busca um olhar externo que se sirva do campo para colher dados para criar conceitos (*in vitro*), mas o pesquisador atua performativamente (Haseman, 2015), investigando de que modo sua ação cria disparadores de experiências, buscando compor mais do que um retrato ou explicação, um conjunto de proposições capazes de (re)criar encontros com elementos que emergem na pesquisa.

Em julho de 2023 foram propostas as primeiras cinco rotas em áudio para o publico em geral intituladas: *Paisagem, Perpendicular, Araucária, Vértebra* e *Quedas* e em setembro de 2024, em colaboração com a CASA[6], foram propostos os desenhos iniciais de quatro novas rotas visando uma maior acessibilidade para o publico com deficiência visual e com baixa visão, sendo feita uma mediação com o Instituto de Cegos do Paraná (IPC) no dia 25 de setembro de 2024[7].

Dentre os disparadores para o desenvolvimento das cinco primeiras rotas citamos; uma placa quase escondida no canto da praça na qual está escrito “homenagem à Colônia Afrobrasileira de Curitiba”, sendo elencados 68 nomes de personalidades negras nem nenhuma contextualização ou explicação de quem seriam estas pessoas. Um monumento a Santos Dumont, intitulado *o aviador*, no qual figura uma estátua viril, bastante diferente da imagem do homenageado; fotografias antigas que retratam a passagem de um dirigível nazista pelo céu, relatos sobre a morte de um casal, fruto da queda de uma árvore monumento, plantada na ocasião da reurbanização da praça, pelo então presidente do estado durante as celebrações do primeiro centenário da independência, a desaparição de espécies nativas, a retificação, poluição e canalização de rios, a presença de símbolos nacionalistas e paranistas diluídos na paisagem, além de percepções do espaço que íamos criando a partir de nossas inúmeras derivas ao longo dos cinco meses de pesquisa *in loco*. A partir dessas derivas, íamos buscando formas de conhecer e ativar pelo movimento, diferentes camadas da praça. A cada novo modo de se colocar no espaço, possivelmente algum tipo de percepção diferente se desvelaria, como em um diálogo no qual a resposta depende muita da forma como a pergunta é feita.

As propostas dramatúrgicas foram testadas diversas vezes por convidados, para perceber conexões possíveis entre os elementos que se fixavam na proposta sonora e as possibilidades intertextuais que o corpo costurava com o que era vivo e móvel no espaço. O processo de criação de RE-PERCURSOS contou

6 https://www.instagram.com/casaconsultoria_/

7 Estas rotas ainda não estão disponíveis online.

10.5281/ZENODO.15723988

com as seguintes etapas; pesquisa bibliográfica, arqueologia sensível/ ativação de elementos do espaço através de proposições performativas, seleção e edição de material para o desenvolvimento de percursos temáticos, construção de dramaturgias “participativas” que possibilitassem uma intertextualidade dinâmica entre som (áudio gravado) e espaço vivo e mediações com grupos diversos com rodas de conversa sobre as experiências e a recepção da proposta.

Tenho usado o termo contra mediação por considerar que o espaço público já está mediado de uma infinidade de formas, de modo a que a percepção e uso da cidade tenda a leituras e interpretações que tomem como referência as estruturas embebidas na paisagem, como monumentos, mobiliário urbano etc. A contra-mediação poderia ser tanto um modo de fazer ver, desnaturalizando leituras automáticas do espaço, como também a possibilidade de imaginar, projetar e inscrever novas cartografias a partir dos deslocamentos sensíveis propiciados pela experiência artística. O ato de cartografar, em RE-PERCURSOS, consiste em re-percorrer caminhos, investigar composições do espaço urbano através de proposições que funcionam como uma cartografia-convite - com/de-compor. Tratamos a escrita do espaço como um processo de recuperação e reelaboração da memória destas espacialidades, tal qual sugere Tim Ingold a partir da pesquisa de Mary Carruthers sobre a escrita medieval. Segundo Carruthers;

> a escrita era valorizada, acima de tudo, como um instrumento de memória. O seu propósito não era encerrar o passado provendo um relato completo e objetivo do que foi dito e feito, mas, em vez disso, de proporcionar caminhos pelos quais as vozes do passado pudessem ser recuperadas e trazidas de volta em contato imediato com a experiência presente, permitindo que os leitores se engajassem diretamente em um diálogo com eles e conectassem o que tinham a dizer com as circunstâncias das suas próprias vidas. (...) a escrita era lida não como um registro, mas como um meio de recuperação (Carruthers *apud* Ingold, 2015, p. 35)

Proponho o traçado de mapas como uma prática corporal de recuperação e de reelaboração da experiencia do/no/ao longo do espaço. Ingold compara o caminhar com a escrita a mão e o imprimir com o navegar. No primeiro caso, há uma relação experiencial e processual do corpo com o percurso e no segundo o território já estaria previamente cartografado em sua totalidade.

> Essa distinção entre seguir por trilhas, ou andarilhar a pé, e uma navegação pré-planejada, é de significância crítica. (...) o navegador tem diante dele uma representação completa do território, na forma de um mapa cartográfico, sobre a qual ele pode traçar um percurso antes mesmo de partir. A jornada é,

10.5281/ZENODO.15723988

> então, nada mais do que uma explicação do traçado planejado. O andarilho a pé que vasculha por trilhas, por contraste, segue um caminho no qual alguém viajou previamente na companhia de outros, ou nos passos deles, reconstruindo o itinerário conforme ele prossegue. Só ao alcançar o seu destino, neste caso, o viajante pode verdadeiramente dizer que encontrou o seu caminho. (...) os leitores da Antiguidade e da Idade Média eram andarilhos, e não navegadores. Eles não interpretavam a escrita na página como a especificação de um traçado, já composto e completo em si; mas, em vez disso, eles a viam como compreendendo um conjunto de placas, marcadores de direções ou alpondras que os permitiam encontrar o seu caminho dentro da paisagem da memória. (Ingold, 2015, p. 36)

Ao caminharmos pela cidade percebemos diversos elementos, como sons, imagens, cheiros e texturas, mas poucas vezes investigamos de forma mais demorada nossa relação com tudo isso. Muito dos elementos da cidade contém gestos implícitos, ou modos de uso que parecem intuitivos, naturais. Outros elementos marcam divisões, indicam percursos, ou celebram pontos de vista históricos. Através destas (im) pressões, podemos re-acessar às circunstâncias de sua implantação. Em outros casos o que fica é uma lacuna, um apagamento, a falta de um registro, algo que não encontrou materialidade no espaço. A arqueologia sensível puxa fios do palimpsesto urbano, a partir de rastros ou pistas, buscando conhecer trilhas que podem ter sido invisibilizadas, uma vez que muitas estruturas, ideias, conceitos e modos de vida se inscrevem por sobre outros em processos históricos. Linhas e marcas são re-interpretadas, sofrem intervenções físicas, ou se gastam, se apagam. Na cidade existem assimetrias, desequilíbrios; palcos e bastidores. Além de signos e de sentidos, também há um conjunto de materialidades e dinâmicas que constroem experiências na interface entre corpo e cidade para além da dimensão da linguagem. Poderíamos falar em conhecimento tácito ou incorporado (Scur e Garcia, 2015, p. 575).

Na deambulação pela cidade nos apropriamos dos elementos que percebemos associando-os aos nossos arquivos pessoais, que são influenciados por nosso corpo e nossa cultura, modificando estes registros em diferentes níveis. Registros e fragmentos da história presentes no espaço, por vezes emergem, sendo reafirmados ou questionados, e novas escritas surgem (efêmeras ou não), redesenhando o espaço, adicionando percepções e pontos de vista. A apropriação é um exercício criativo. E esse exercício pode ser de imaginação, de construir mundos possíveis, considerando que o imaginário, principalmente quando compartilhado, não é menos real do que dados objetivos que possam ser comprovados ou conferidos. Esta afirmação claramente não pretende justificar o negacionismo corrente, mas indagar sobre a complexidade dos processos de construção coletiva de imaginários e de práticas sociais que incidem de forma objetiva na realidade.

10.5281/ZENODO.15723988

Com o termo (im)pressões tento abarcar tanto os processos de produção de sentido, percepções e experiências do e no espaço, como também as marcas que se imprimem no espaço-tempo de forma intencional ou não e que acabam se tornando elemento constitutivo da paisagem. Assim como as corporalidades modificam e são modificadas pelas espacialidades, as superfícies urbanas também são entendidas como resultado e referência de práticas espaciais. Com isso proponho que as obras criadas não sejam retratos, mas mapas-convites que possibilitem e ao perceptor criar também paisagens ao viajar pelas cartografias propostas. A criação destes mapas convites se fundamenta na relação entre escrita/desenho/cartografia e experiência, não sendo limitada a um aspecto representacional da paisagem, mas buscando expandir o palimpsesto urbano de modo a trazer também temporalidades, gestos, e percepções sensíveis ao projeto de escrita do espaço.

REFERÊNCIAS

BARAD, Karen. Performatividade Pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria.. **Revista Vazantes**, v. 1, p. 07–34., 2017. Disponivel em: http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451.

DO VAL, Ana Paula. Percursos metodológicos de um mapeamento na zona sul de São Paulo – brasil. Https: //**ceapg.fgv.br**/. Disponível em: https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/ana_paula_do_val_-_percursos_metodologicos_de_um_mapeamento_zs.pdf.

DO VAL, Ana paula. **programaitausocialunicef.** https: //programaitausocialunicef.cenpec.org.br. Disponível em: https://programaitausocialunicef.cenpec.org.br/noticia/cartografias-afetivas-mapas-em-movimento/#:~:text=A%20cartografia%20afetiva%20%C3%A9%20um,e%20redes%20e%20a%20questionar.

DO VAL, Ana Paula. Cartografias afetivas. In: BORDAS, Marie A. B. (**Caderno Sesc_ Videobrasil 09:** Geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2013. p. 125 - 133.

DUENHA, Milene L.; SCHIOCCHET, Michele Louise. Microscopicopolítica: atos performativos de invenção de realidades no projeto de extensão cpp–implicações. *In*: SIMÕES, Pierangela, *et al.* **Atividades de extensão desenvolvidas na UNESPAR**. Curitiba: Editorial Casa, 2023. P. 28-47. Disponivel em: https://proec.unespar.edu.br/menu-extensao/arquivos/volume-4-curitiba-ii.pdf.

FERNANDES, Wellington de Oliveira. Guia Metodológico para Mapas Críticos e Participativos.

10.5281/ZENODO.15723988

quebradamaps, 2017. Disponível em: https://quebradamaps.files.wordpress.com/2018/01/guiametodologicoa5-pronto1.pdf.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna:** Uma Pesquisa Sobre As Origens Da Mudanca Cultural. Sao Paulo: edicões Loyola, 1993. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves Gonçalves. São Paulo: edicões Loyola, 1993. Disponível em: http://libcom.org/files/David %20Harvey%20-%20The%20Condition%20of %20.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Anais. Resumos do 5° Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, 3.1., 2015.

INGOLD, Tim. **Estar vivo:** Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. 1. ed. Petropolis: Editora Vozes , 2015. 392 p.

INGOLD, Tim. **Líneas:** Una breve historia. Barcelona: GEDISA EDITORIAL, 2015.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. *In*: RAPOSO, Paulo, *et al.* **A terra do não-lugar:** diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. p. 111 - 121.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia.. **ILHA Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. N. 1, 2. , p. 41 - 60, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932. Acesso 14 de agosto de 2024.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP , Virgínia ; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método da Cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. V.1. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Mesa de conversa "Poéticas do corpo, do tempo e da memória"**. Curitiba: Museu Paranaense (MUPA). 2024.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. A cidade como palimpsesto. **Esboços**: Cidade e Memória, Florianópolis, v. 11, p. 25-30, 2004.

RODRIGUES, Luis Felipe Magalhães. **Palimpsesto urbano**. Dissertação de Mestrado (Arquitetura). São Paulo: Universidade de São Paulo., 2017.

10.5281/ZENODO.15723988

RODRIGUES, Felipe da Silva. Palimpsestos como forma de reconstituição das paisagens urbanas. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitória, v. 12, n. 1, p. pp. 144-172, 2024.

SCHLOTTMANN , Antje ; MIGGELBRINK , Judith. Visual geographies – an editorial.. **Social Geography. - [s.l.]** , v. 4, p. 1-11, 2009. Disponível em: http://www.soc-geogr.net/4/1/2009/sg-4-1-2009.pdf.

SANTOS, Mayara Regina Araujo dos. **Práticas alimentares e soberania alimentar em Terra Indígena Xavante**: desafios e perspectivas. Piracicaba : Dissertação de Mestrado (Ciencias – Ecologia Aplicada) Universidade de São Paulo, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/D.91.2022.tde-10022023-122723. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/91/91131/tde-10022023-122723/ Acesso em 16 ago. 2024.

SCHIOCCHET, Michele Louise. SOCIAL SENSESCAPES? O ARQUIVO PERFORMATIVO COMO HIPÓTESE PARA UMA PESQUISA SITE-SPECIFIC. In:. **Anais do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**, Campinas, 2024.

SCUR, Gabriela; GARCIA, Renato de Castro. Elementos para a análise das formas de geração e difusão de conhecimento em âmbito local e da importância da proximidade geográfica. **ENSAIOS FEE**, Porto Alegre, 36, n. 3, 2015.

SCHIOCCHET, Michele Louise. **Performance art como forma de resistência:** dos espaços alternativos de nova york à superidentificação. Florianópolis: Tese de Doutorado (Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

SOUZA, Iure S. **Cartografia e Performance**: entrecruzamentos corporais. 2018. Dissertação de Mestrado (Geografia). Universidade Federal do Espírito Santo. [S.l.]. 2018.

XAVIER, Tatiana Paiva. **Entre a preservação e o progresso**: o palimpsesto urbano na formação da paisagem de São João del Rei - MG. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável - PAPCS), Escola de Arquitetura e Design da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

10.5281/ZENODO.15723988

MICHELE LOUISE SCHIOCCHET

Bacharel em estudos teatrais, pela Universidade de Bologna e Leipzig Universität (ERASMUS). Mestre em “Prática Como Pesquisa” em Performance na Central School of Speech and Drama. Doutora em teatro pela UDESC (bolsista Fulbright no The Graduate Center - CUNY). É professora do curso de licenciatura em artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR Litoral).

10.5281/ZENODO.15723988

A AUTOFICÇÃO COMO MANOBRA POLÍTICA PARA CRIAÇÃO: O LIVRO DE ARTISTA "ISSO NUNCA ACONTECEU" E O GESTO INSCRIÇÃO DE SI

AUTOFICTION AS A POLITICAL MANEUVER FOR CREATION: THE ARTIST'S BOOK 'THIS NEVER HAPPENED' AND THE GESTURE OF SELF-INSCRIPTION

Paola da Silva
UFPA, Brasil
paola.barrosilva@gmail.com

Resumo
Este artigo investiga a aplicação da autoficção na criação do livro de artista *Isso Nunca Aconteceu* (2020). Frente à ausência de arquivos fotográficos familiares, recorri à técnica de *art appropriation*, utilizando imagens de arquivo de diversas famílias, combinando-as com narrativas autoficcionais para criar uma obra que abrange oito anos de memórias de vida. O trabalho discute a falta de acesso à tecnologia, especialmente à fotografia, que impactou grupos marginalizados, refletindo sobre como essas ausências afetam a construção de identidade e pertencimento. A autoficção surge como uma estratégia criativa que permite recriar memórias pessoais por meio de imagens de outras famílias, desafiando as noções tradicionais de verdade e realidade. A criação desse livro foi motivada pelo contexto da pandemia de COVID-19 e o isolamento social, que atuaram como gatilhos para uma investigação artística mais profunda sobre a construção da memória coletiva e as políticas de esquecimento e apagamento histórico, particularmente no que diz respeito a grupos invisibilizados. Ao propor a combinação de imagens apropriadas e narrativas autoficcionais, este estudo questiona as estruturas hegemônicas que silenciam experiências minoritárias e enfatiza a importância da criatividade política na produção de novas imagens e na busca por representatividade e empoderamento. Assim, a autoficção é apresentada como uma ferramenta fundamental para reivindicar histórias apagadas, especialmente em contextos em que há ausência de registros fotográficos e prevalece o apagamento histórico. O trabalho se alinha a movimentos que rejeitam narrativas históricas únicas e dominantes, fazendo uso de referências teóricas como Vilém Flusser (2011), Giselle Beiguelman (2019) e Jovita Noronha (2014) para fundamentar a importância da memória e da arte na luta por visibilidade e reapropriação de narrativas entre comunidades marginalizadas.

Palavras-chave: Processos de criação. Autoficção. Fotografia. Narrativas. Memória

Abstract
This paper investigates the application of autofiction in the creation of the artist's book *This Never Happened* (2020). In the absence of family photographic archives, I turned to the technique of art appropriation, using archival images from various families combined with autofictional narratives to create a work that spans eight years of life memories. The work discusses the lack of access to technology, particularly photography, which has impacted marginalized groups, reflecting on how these absences affect the construction of identity and belonging. Autofiction emerges as a creative strategy that allows the recreation of personal memories through images of other families, challenging traditional notions of truth and reality. The creation of this book was motivated by the context of the COVID-19 pandemic and social isolation, which acted as triggers for a deeper artistic investigation into the construction of collective memory and the politics of forgetting and historical erasure, particularly concerning invisible groups. By proposing the combination of appropriated images and autofictional narratives, this study questions hegemonic structures that silence minority experiences and emphasizes the importance of political creativity in producing new images and seeking representation and empowerment. Thus, autofiction is presented as a fundamental tool for reclaiming erased histories, especially in contexts where photographic records are absent and historical erasure prevails. The work aligns with movements that reject singular and dominant historical narratives, drawing on theoretical references such as Walter Benjamin (2012), Giselle Beiguelman (2019), and Jovita Noronha (2014) to underscore the importance of memory and art in the struggle for visibility and the reappropriation of narratives among marginalized communities.

Keywords: Creative Processes. Autofiction. Photography. Narratives. Memory.

INTRODUÇÃO

Este artigo visa refletir sobre uma pequena parte que compõem o processo criativo da pesquisa e produção do livro de artista **Isso nunca aconteceu** (2020). Observando os desdobramentos da pesquisa e da produção, atentando para a metodologia de autoficção cuja reflexão foi desenvolvidas na pesquisa de mestrado que se situa na linha de Linha de Pesquisa de Produção em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Este trabalho se insere no tema do evento – Invisibilidades – pois esta poética envolve uma estratégia artística para retomada de narrativa e criação de imagens de um grupo familiar que não teve acesso à camera fotográfica e de vídeo e que faz parte a um grande número de brasileiros determinados por questões sociais e raciais.

A abordagem da autoficção como um método de criação surgiu em uma produção anterior ao mestrado em curso. No ano de 2020, precisamente em março, entramos no período de isolamento social devido à pandemia de COVID-19. Esse isolamento

10.5281/ZENODO.15724002

forçado alterou todo o curso da rotina cotidiana, estabelecendo novas formas de interação, hábitos e sentimentos que estão presentes ainda atualmente. No ano de 2020, quando tivemos o surgimento da pandemia, eu estava em vias de finalizar o curso de especialização, que era presencial e entrou em regime remoto emergencial. A necessidade de se habituar a um “novo normal” forçado alterou completamente a rotina e muitos objetivos. Foi durante uma disciplina e orientação de atividade que senti a inclinação de testar algumas práticas de colagem digital cuja temática foi a saudade de me sentir em casa.

Da elaboração dessa primeira narrativa, fui criando repertório para a produção do que viria a ser o livro de artista, que produzi ao final da pós-graduação lato sensu As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).



Fig. 1. Fotografias Still do livro de artista Isso nunca aconteceu (2020). Acervo pessoal. Fotos de Paola da Silva. PE.

Isso nunca aconteceu (2020) é um livro de artista experimental, de exemplar único, que apresenta uma narrativa com diálogo entre imagens de arquivo de pessoas que cederam parte de seu acervo de imagens pessoais e alguns textos memoriais escritos por mim seguindo o estilo fluxo livre de pensamento. A marcação temporal dos textos se refere a um período de aproximadamente 8 anos da minha vida. O período escolhido não aparece marcado nos textos por datas grafadas, mas compreende os anos de 1994 até 2002, os escritos são memórias revividas texto a texto e que tiveram

10.5281/ZENODO.15724002

sua produção possibilitada pelas fotografias cedidas a que tive acesso. Esse período remete a um entre infâncias (fase pré-escolar até o período do estágio da puberdade), uma vez que nasci no início da década de 90.

Essa investigação, que culminou na produção de um livro de artista, toma corpo enquanto faço uma viagem aos sentimentos que surgem nas datas comemorativas, aquelas que evocam um retorno aos álbuns de fotografia de família. O retorno às imagens fotográficas são uma visita até a construção narrativa de uma família e, mesmo, visita a um passado próprio. Mas a ausência de fotografias da minha família me levou a pensar essas imagens a partir de fotografias de outras famílias, pelos infinitos álbuns com páginas adesivadas de fotografias de gente desconhecida, gente falecida e outras tantas pessoas íntimas, tais como vizinhos próximos ou os álbuns de fotografia de familiares que podiam pagar por essa mídia na época. Era apenas dessa forma que eu tinha acesso aos álbuns de fotografia.

A partir dessas recordações comecei a pensar na possibilidade de construção de um álbum no qual, usando imagens de famílias brasileiras, tal como a minha família, eu pudesse me encontrar, também me reconhecer e, de certa forma, criar pertencimento e registro de memória/permanência com as fotografias. Compreendo essa gestualidade de criação como um primeiro ato de encontro com o passado.

DESDOBRAMENTOS PARA UMA POÉTICA

Pensar a produção de uma obra não é o mesmo que seguir uma bula de remédio ou uma receita culinária, existem desdobramentos que ocorrem no fazer, durante o processo e que por mais que queiramos obedecer a um script, uma fórmula pronta como uma alternativa mais fácil de produção, por vezes, se nos focarmos numa fórmula, teremos como único fim a frustração com uma obra qu enão evoca a potencialidade do plano das ideias desejadas para essa criação.

Isso nunca aconteceu seguiu um fluxo de produção que foi sendo desenvolvido pelo contexto e oportunidade de material. Muito do que foi pensado nesta obra reflete o momento em que me encontrava (a saber, essa obra foi desenvolvida durante o segundo semestre de 2020, período em que estávamos em isolamento social). A escassez de materiais, o uso exarcebado do computador e celular e as questões de isolamento social foram determinantes para as soluções testadas e usadas neste livro de artista.

Neste trabalho artístico me atenho a ideia de livro de artista pensado como exemplar único e sem projeção com finalidades comerciais, considerando também a reflexão

10.5281/ZENODO.15724002

de Ulises Carrion (2011), que compreende esse material como uma nova forma de produzir livros, assim "na nova arte cada página é diferente; cada página é um elemento individual de uma estrutura (o livro) que tem uma função particular a cumprir". Para finalidades de explicação sobre livro de artista, podemos considerar a seguinte explicação sobre o termo tão complexo e reivindicado na área:

> Livro de artista é uma obra de arte em si, concebida integralmente em forma de livro. A leitura de um livro de artista não se encerra no deciframento de seu código, pois suas características não verbais, como a materialidade, são tão relevantes quanto o texto escrito. O livro de artista é uma obra artística intermidiática, termo introduzido pelo artista plástico e poeta inglês Dick Higgins (1938-1998). Ou seja, mescla linguagens, técnicas e categorias artísticas, resultando em uma obra interdisciplinar. Ele não é apenas literário ou plástico, não pertence a um só gênero (dramático, lírico ou narrativo), ou a uma só técnica (pintura, gravura, desenho, colagem, fotografia etc.). As possibilidades são limitadas somente pelo desenvolvimento tecnológico e pelas condições técnicas e materiais do artista (Enciclopédia, 2020, n.p).

A ideia de exemplar único aconteceu devido ao contexto virtual em que nos encontrávamos no período da finalização da pós-graduação (dezembro de 2020). À época, consegui produzir um único exemplar devido a ausência de acesso a outros materiais. Ainda assim, pensando na experiência estética da recepção do encontro com esse livro de artista, produzi também fotografias das páginas de *Isso nunca aconteceu* e um vídeo *tour*[1], mostrando o livro sendo folheado por mim, suas páginas envelopes sendo folheadas e com algumas fotografias/imagens retiradas dos envelopes para mostrar que há na parte externa das folhas envelope, que contém imagens sobressalentes, textos em forma de relatos e lembranças escritas à mão ou digitadas. Usei diversas materialidades inclusive para inscrição do corpo do texto, para inserção destes nas folhas envelopes ou, também, nas partes do verso das fotografias distribuídas ao longo do álbum. As experimentações literárias desenvolvidas e presentes nas colagens e escritos feitos nesta obra são compreendidas como um processo metodológico compreendido segundo a metodologia experimental em Autoficção.

AUTOFICÇÃO ENQUANTO MÉTODO

O termo autoficção foi trazido à tona nos estudos literários por Serge Doubrovsky, em 1977, quando esse, na orelha do livro ficcional ***Fils***, tenta explicar ao leitor as invencionices contidas no romance. Segundo Doubrovsky (1977), ele não apresenta potencialidade para escrever uma autobiografia, parte então para uma forma de construção de realidade (ficção), usando, para isso, o poder da linguagem, ela por si, qua-

1 Para acessar o vídeo tour do livro de artista, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=hCufN3DHYhQ

10.5281/ZENODO.15724002

se atravessando a fronteira da metalinguagem. Trata-se de uma quase apresentação de percurso de leitura para o leitor.

> Doubrovsky explica ao leitor sua intenção, decodifica sua estratégia e revela que seu livro deve ser lido *comme il faut*: como um exercício lúdico onde estão semeados fios/filiações de sentidos por meio de fios/filiações de efeitos sonoros e gráficos do texto. Autor que, portanto, se recusa decididamente a morrer – ao escrever uma narrativa que é, essencialmente, – autobiográfica (onde sua presença, é, afinal, incontornável), e ao fornecer uma chave de leitura ao seu público (impondo sua marca enquanto teórico e crítico ao texto ficcional que ele mesmo engendrou) (Nogueira, 2016, p. 6152).

Refletindo sobre suas obras, João Oliveira (2017, p. 41) afirma a autoficção enquanto metodologia criativa para suas gravuras e outras experimentações. Ele mesmo um gravador, artista-pesquisador, compreende a autoficção como um processo de apropriação que, valendo-se da ausência de algo, se apodera de um objeto que pode ser diverso, tal como um texto, obra material, imagens livres, propagandas, enfim qualquer coisa que possa ser usada para sanar essa lacuna através do gesto criador. Nas palavras do pesqusiador

> Entendo a autoficção como a apropriação, pelo artista, da própria vida. Uma apropriação comprometida menos com a verdade e mais com seu potencial narrativo de forjar realidades outras, mas nem por isso menos verdadeiras. Afinal, o que é a verdade, senão uma construção? No contexto das artes visuais, o próprio conceito de apropriação nos aponta que o artista fez com que se tornasse corpo de sua obra elementos que antes não faziam parte do plano das artes visuais (Oliveria, p. 41.2017).

Dessa forma, essa apropriação feita pela necessidade do artista para sua criação, coloca a Autoficção como um processo em que o artista se apropria de sua própria vida, não com o compromisso de representar a verdade objetiva, mas de usar sua história pessoal para criar novas realidades. Essa nova realidade, podendo ou não ser factual, ainda carrega sua própria forma de verdade. Questiona a ideia de “verdade”, sugerindo que ela é uma construção social, algo que pode ser moldado e reinterpretado. O conceito de apropriação em Artes é central, e referencia o ato do/da artista pegar algo que não era seu originalmente (ou do momento presente em que está produzindo) e transformá-lo em algo cuja imagem e/ou interpretação seja diferente da sua primeira categoria semântica.

Dentro das experimentações poéticas que desenvolvo e considerando a obra aqui usada me posiciono no lugar da criação e não da constatação ou da verificabilidade de um fato como uma amostra do real. Uso de imagens de outros para dar veracidade e assim construir as minhas memórias que, até em certa medida, podem ser questio-

10.5281/ZENODO.15724002

nadas por meus pares quanto a sua real ocorrência. Contudo, esse questionamento do real não é uma abordagem necessária, haja vista que aqui me debruço no gesto de criação de uma intervenção que vislumbra uma manobra de criatividade política e existencial para a criação de novas imagens, das imagens que poderiam ter sido.

Pondero sobre o processo de escrita Autoficcional valendo-me das escritas de memórias usando o fluxo livre de pensamento em conjunto com outros métodos de inscrição nos materiais a que tive acesso. Essa inscrição, no sentido de gravação de algo numa superfície, funciona como uma medida que atende essa união de modos de produção - uma poética que visa a inserção do meu eu-lírico na trama da materialidade das imagens curadas para o livro de artista - assim como na forma com os textos autoficcionais sendo inseridos nos versos das fotografias (atrás) ou deixados em pedaços de bilhetes esquecidos entre fotos ou nas folhas-envelope do álbum de fotografia. Essas maneiras de inserção do meu eu nesta obra funcionam, dentre várias outras formas, de modo a sanar a ausência das imagens que nunca foram feitas.



Fig. 2. Fotografias Still do livro de artista Isso nunca aconteceu (2020). Formas de inscrição nas imagens. Acervo pessoal. Fotos de Paola da Silva. PE.

Reorganizando imagens mentais, relacionando-as com a vida prática, fazendo e refazendo mundos a partir da imaginação, compreendi quem sou: um todo que necessita das ficções para estruturar e de certa forma, suportar, a minha experiência do real. A investigação desenvolvida durante o processo de criação do livro de artista *Isso nunca aconteceu*, reflete tanto questões próprias do núcleo subjetivo, quanto uma percepção

10.5281/ZENODO.15724002

de uma prática simbólica que por anos esteve escondida internamente nas relações entre a sociedade e a tecnologia: A invisibilização de corpos determinados.

> empurrados rumo ao setor terciário, onde brincam com símbolos vazios; como o interesse dos homens vai se transferindo do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações: sociedade informática programada; como o pensamento, o desejo e o sentimento vão adquirindo caráter de jogo em mosaico, caráter robotizado; como o viver passa a alimentar aparelhos e ser por eles alimentado. O clima de absurdo se torna palpável. onde, pois, o espaço para a liberdade? (FLUSSER, p.74. 2009)

Trago esse trecho do texto de Flusser para embasar a discussão necessária sobre a não neutralidade dos discursos intrínsecos inclusive nas máquinas, me atenho ao que entendemos por tecnológico no sentido maquinário e eletrônico dos objetos: Câmeras fotográficas não são neutras, os softwares presentes em computadores não são ferramentas neutras etc. As máquinas, como objetos que são, surgem com propósitos pensados e que trazem em si um discurso haja vista que nós, seres humanos dotados de comunicabilidade e contexto, somos as pessoas que as projetamos e produzimos as máquinas que nos servem.

Defino que, aqui neste escrito, estou trazendo para a discussão a ideia de acesso. Ao falar sobre a não neutralidade citados, trago para exemplificar meu questionamento, por exemplo, a ideia de medição de luz de câmeras fotográficas que fazem com quem pessoas de pele negra não sejam iluminadas de maneira total para captura de suas imagens em algumas fotografias. Lilia Schwarcz em entrevista para a revista Zum faz algumas ponderações sobre a técnica fotográfica (medição de luz) e como ela vem carregada de enviesamento racista, afinal, quem é digno de ser visto?

> Para a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, não há neutralidade na técnica, que é sempre desenvolvida em encontro com elementos da cultura. Assim como o Brasil dependia de filmes fotográficos desenvolvidos no exterior, a história de representação dos brasileiros também começou pelo olhar estrangeiro, preocupado com a individuação do homem branco, o colonizador. Autora de livros sobre a questão racial no Brasil, Schwarcz ressalta que na obra dos grandes pintores holandeses e franceses que retrataram o Brasil entre os séculos XVII e XIX, como Frans Post e Nicolas-Antoine Taunay, o negro era sempre um borrão. (Velasco, 2016)

Quando falamos de representação e apagamento, necessariamente passamos, em se tratando de arquivo, pela relação homem e máquina e estes não caminham em separado a ideia de poder. Ao trazer a noção de que as imagens feitas de pessoas negras lhe faziam parecer um borrão, a autora nos atenta para a percepção de mais uma das inúmeras violências coloniais aos quais estes indivíduos foram sujeitados:

10.5281/ZENODO.15724002



Fig. 3. Fotografias Still do livro de artista Isso nunca aconteceu (2020). Formas de inscrição nas imagens. Acervo pessoal. Fotos de Paola da Silva. PE.

O apagamento e a representação pelo olhar colonialista que dentre muitas questões é evidenciado nas fotografias de tipo, desenvolvidas para determinar corpos subalternizados e que segue ainda hoje sendo usada na polícia forense. Naveen Kumar, faz coro a esta reflexão no texto sobre o viés racista da fotografia no site Fast Company[2].

> Os princípios fundamentais da fotografia analógica, que consideravam a pele clara como padrão, foram incorporados às tecnologias digitais desde o início. E é amplamente documentado que a inteligência artificial, que impulsionou avanços recentes na fotografia, está repleta de viés racial. (...) Isso faz com que seja muito simples criar uma imagem do papa vestindo um casaco Balenciaga (o que nunca aconteceu), mas tirar uma foto de crianças não brancas soprando as velas de um bolo de aniversário com pouca iluminação continua sendo um grande desafio.

A relação que temos com a imagem é usada no escrito de Flusser para expor como nossas relações com os instrumentos passam pelo pensamento de mundo e expõem, de certo modo, nosso momento técnico com os aparelhos. Falando sobre como convivemos com a imagem, dentro do caráter técnico dela já que usamos os aparelhos para obtê-las, o teórico afirma:

> Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de

2 Para acessar o artigo de Naveen Kumar acesse: https://fastcompanybrasil.com/co-design/por-que-a-fotografia-foi-criada-com-vies-racista-e-como-mudar-essa-situacao/

10.5281/ZENODO.15724002

> representar o mundo. Mas ao fazê-lo, interpõem-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens, Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria.(...) Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas. (FLUSSER, p.74. 2011)

Através das ponderações de Flusser, evidencia-se a problemática intrínseca gerada pela idolatria na relação entre as imagens técnicas e o homem. Ao conduzir de forma acrítica essa prática, alteramos, de maneira sutil, nossa percepção da realidade, obscurecendo a intrincada conexão intermediada pelas imagens. Esse desenvolvimento inadvertido nos faz, enquanto manipuladores das máquinas e criadores das imagens técnicas, incapazes de enxergar para além do véu que nos conecta ao mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Isso nunca aconteceu é um livro de artista que tem em sua produção a necessidade de criação de um gesto de pertencimento, essa necessidade urge algumas reflexões que se desdobraram durante um retorno ao processo de criação do livro de artista, trago brevemente aqui, portanto, uma discussão sobre a falta de acesso ou acesso restrito às tecnologias, como a fotografia por exemplo, ao qual determinada parcela da sociedade teve durante muitos anos e ainda tem. A partir das buscas sobre uma reflexão social que abarcasse aquilo que era, até então, uma hipótese pra mim, encontro nos escritos de Giselle Beiguelman (2019) uma expressão que contribui para a temática sobre a qual me debruço de certa forma nesta investigação - o termo ‘’políticas do esquecimento’’ da autora, expressão subtítulo de seu livro Memória da amnésia: Políticas do esquecimento (2019).

Chama a minha atenção pela expressão que dá subtítulo à obra, e que me soa familiar no campo das políticas de apagamento já faladas a partir de diversos lugares de reflexão. Contudo o livro de Beiguelman (2019) não aborda nesta construção semântica o fator humano e afetivo. Já na produção exposta neste artigo, parto do campo afetivo para o campo social das construções da memória coletiva de um povo e, também, de uma sociedade. Uso como ponto de início a ausência de arquivos de fotografia da minha família, percebendo devido as várias ausências constantes no seio familiar a que grupo social nós pertencemos: nortistas, amazônidas, pobres, periféricos, pretos e não brancos.

10.5281/ZENODO.15724002

A fotografia pode ser uma tecnologia mais acessível atualmente, mas certamente seu acesso não é tão democrático quanto o senso comum imagina. Não é tão democrático hoje e muito menos o foi nas décadas de 80 e 90, período em que a minha família, os Barros da Silva, formaram o grupo familiar a qual faço parte. A ausência destas imagens sempre me trouxe incômodo até o momento em que percebi esse apagamento como mais um exemplo de uma violência simbólica direcionada aos grupos minoritários.

Quais imagens cabem aos corpos daqueles que pertencem aos grupos minoritários? Esses grupos podem ter um arquivo pessoal de memórias afetivas? Até quantas gerações conseguimos voltar para descobrir a formação da minha família? Mário Medeiros da Silva (2022), em entrevista para a revista digital Geledés, comenta que “não ter memória é não ter poder. E isso é um componente do racismo brasileiro”, fala corroborada por Giselle Beiguelman no podcast Ilustríssima (Folha de São Paulo, 2019), apagamento a que a artista-pesquisadora se refere com a expressão “esquecimento à brasileira”.

A obra *Isso nunca aconteceu* foi uma experiência gestual iniciante, que surgiu como um índice de produção potente capaz de reverberar diversas questões no que tange sua produção e também nos temas que perpassam sua narrativa e necessidade de produção. A partir da arte por apropriação, uno às minhas memórias imagens que se comportaram na produção como disparadores narrativos desse diálogo, percebo os atos de inscrição pela Autoficção como um fincar de pés que toma para si essa necessidade de produção e retomada de narrativa usando o lugar da criação em arte sobretudo como um ato de criatividade política para recriar aquilo que não aconteceu devido ás inúmeras violências simbólicas que atravessaram o corpo da minha família.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Tradução de Almir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação** (Portuguese Edition) (p. 77). Ubu Editora. Edição do Kindle.o. - São Paulo: Intermeios, 2011.

Da escravidão à ditadura, esquecimento é marca do Brasil, diz professora. [Locução de] Walter Porto. Podcast Ilustríssima Conversa. São Paulo: Folha de São Paulo. Agosto de 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/1ovnxTgkyjaWzG7aBhEYzw?si=HJ_

10.5281/ZENODO.15724002

Y7u_YRw6lkJ7elF55FQ Acesso em: 13 de out. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Livro de artista**. 2020. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14340/livro-de-artista#:~:text=Livro%20de%20artista%20%C3%A9%20uma,relevantes%20quanto%20o%20texto%20escrito. Acesso em: 09 de fev. 2023.

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/08/da-escravidao-a-ditadura-esquecimento-e-marca-do-brasil-diz-professora.shtml . Acesso em: 13 de out. 2022.

MENA, Fernanda; MOREIRA, Matheus; CAMAZANO, Priscila. **Com diferenças políticas, movimento negro no Brasil luta contra apagamento histórico**. Geledés, 2020. Disponível em: https://www.geledes.org.br/com-diferencas-politicas-movimento-negro-no-brasil-luta-contra-apagamento-historico/ Acesso em: 14 de dez. 2022.

NOGUEIRA, Luciana Persice. **A autoficção de Serge Doubrovsky: Registros das memórias** em Si Bemol. XV ABRALIC.2017. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1545

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**; tradução de Jovita Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 245 p.

OLIVEIRA, João Victor Silva. **Pequenos ritos secretos: gravura e autoficção**. 107 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2017

PORTO, Walter**. Da escravidão à ditadura, esquecimento é marca do Brasil**, diz professora. Folha de São Paulo. 2019.

VELASCO, Suzana. **Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil.** Revista ZUM, n. 10. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/ Acesso em: 25 de Dezembro de 2023.

10.5281/ZENODO.15724002

PAOLA DA SILVA

Nortista. Artista-pesquisadora. Nascida em Belém do Pará nos anos 90. Possui especialização em As narrativas contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual (2020) e MBA em Arte e Cultura na Latino-América (2022), ambas pela Universidade Católica de Pernambuco. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA.

EIXO B - Poéticas Artísticas e Processos de Criação (Linha de pesquisa PPGACV-UFG)

10.5281/ZENODO.15724002

AS FRONTEIRAS LÍQUIDAS DA AUTORREPRESENTAÇÃO: A AUTOFICÇÃO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO CONTEXTO DA CULTURA VISUAL

THE LIQUID FRONTIERS OF SELF-REPRESENTATION: AUTOFICTION IN COMICS IN THE CONTEXT OF VISUAL CULTURE

Duane Ribeiro Machado Ramos de Melo
Universidade Federal de Goiás, Brasil
duaneribeiro@discente.ufg.br

Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)
Universidade Federal de Goiás, Brasil
edgar_franco@ufg.br

Resumo
Este artigo analisa a autoficção nas histórias em quadrinhos, de modo a explorar e analisar as suas interseções com as teorias da Cultura Visual. A autorrepresentação pode ser pensada como uma das diversas formas de se representar o “eu” e, dentre essas possibilidades, destaca-se a autoficcção como um gênero em que misturar a ficção e a realidade se torna viável. Partindo do princípio de que as fronteiras entre real e não-real podem se tornar fluídas nesta forma de autorrepresentação, este estudo investiga como a autoficção, que tem suas raízes na literatura, se desenvolveu nas histórias em quadrinhos, adaptando-se as particularidades desta forma singular de expressão artística. Essas fronteiras líquidas do gênero estudado podem se tornar um objeto de estudo intrigante para ser visto no contexto da Cultura Visual, visto que algumas das particularidades da autoficção nas HQs podem ser associadas a algumas discussões que permeiam as teorias e estudos visuais. Portanto, ao relacionar o gênero em destaque com a Cultura Visual, é possível agregar às pesquisas sobre quadrinhos e oferecer novas perspectivas sobre a autoficção e suas singularidades.

Palavras-chave: autoficção, história em quadrinhos, autorrepresentação, Cultura Visual.

Abstract
This article analyzes autofiction in comic books, aiming to explore and examine its intersections with Visual Culture’s theories. Self-representation can be understood as one of the various ways to depict the “self,” with autofiction standing out as a genre in which blending fiction and reality becomes viable. Based on the premise that the

frontiers between real and non-real can become fluid in this form of self-representation, this study investigates how autofiction, which has its roots in literature, has developed within the comic books, adapting to the particularities of this unique artistic expression. These fluid frontiers of the genre can become an intriguing subject of study when viewed in the context of Visual Culture, as certain characteristics of autofiction in comics can be linked to discussions that permeate visual theories and studies. Therefore, by connecting the highlighted genre with Visual Culture, it is possible to enrich comic book research and offer new perspectives on autofiction and its singularities.

Keywords: autofiction, comic books, self-representation, Visual Culture.

INTRODUÇÃO: FORMAS DE SE PENSAR O “EU”

A autorrepresentação é amplamente explorada nas diversas formas de produção artística como uma narrativa na qual o “eu” assume um caráter central. No contexto dessas representações biográficas, é possível delinear várias abordagens que permitem que as manifestações do “eu” sejam exploradas e pensadas. Dentre elas, a autoficção se destaca como uma proposta intrigante, visto que neste gênero as fronteiras entre o real e o imaginário podem se tornar líquidas e serem modificadas à vontade de quem as cria.

O termo “fronteiras líquidas” utilizado neste artigo é inspirado pelo conceito de liquidez proposto por Bauman (2000), o que gerou uma possibilidade intrigante para definir as incertezas ao se tratar dos limites entre real e não real na autoficção, assim como enunciado pelo autor:

> Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem” “escorrem”, “esvaem-se” “respingam” “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam” “pingam”; são “filtrados” “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. [...] Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade (Bauman, 2000, p. 8).

O gênero conhecido como autoficção foi assim nomeado por conta de Serge Doubrovsky, um escritor francês, na quarta capa do seu romance *Fils*, de 1977 (Faedrich, 2016, p. 30). Arfuch (2010, p. 127) conclui que a autoficção é como uma narrativa na qual a pessoa-autora se insere, ciente do caráter ficcional da proposta e de que não há a obrigação de ser fiel à realidade. Faedrich (2016, p. 35) ainda afirma que, desde que Doubrovsky nomeou este gênero como tal, as discussões e estudos sobre a autoficção têm ganhado cada vez mais força.

10.5281/ZENODO.15724017

Assim sendo, o gênero destacado pode ser explorado de maneira transdisciplinar, transpassando a literatura, onde surgiu, e encontrando espaço para se desenvolver na Nona Arte: as histórias em quadrinhos. Nesta expressão artística singular, diversos quadrinhistas têm se utilizado da autoficção como subsídio para que inúmeras obras fossem produzidas e publicadas. Ademais, as fronteiras líquidas entre realidade e ficção nessa forma de autorrepresentação podem ser associadas a algumas discussões que permeiam os estudos da Cultura Visual.

A AUTOFICÇÃO NAS HQS E A CULTURA VISUAL

Richard (2006, p. 97) afirma que os estudos visuais, em uma definição mais geral, analisam as imagens em diversos contextos, sejam eles sociais ou de midiatização, sem discriminar entre o que seria considerado arte e não arte, visto os padrões tradicionais estabelecidos e utilizados pela história e a teoria artísticas, que discriminam certos tipos de manifestações artísticas que não se encaixam em determinados moldes estéticos e formais.

Apesar disso, as HQs sofreram e, de certa forma, ainda sofrem um certo tipo de preconceito nos meios artístico e acadêmico. Porém, mesmo com tais adversidades, as histórias em quadrinhos vêm gradativamente ganhando mais força e ocupando mais espaços, inclusive na academia, onde têm sido pauta em inúmeras pesquisas e produções que, também, se debruçam sobre os estudos da Cultura Visual. Sobre isso, Franco comenta que:

> Do início do século XX até a atualidade as HQs passaram por fases diversas, se expandiram como meio de comunicação de massa e linguagem artística, abarcaram todos os gêneros possíveis, do infantil ao erótico, sofreram preconceito e discriminação por parte da sociedade e da academia, sobreviveram a tudo isso e atualmente vêm sendo largamente estudadas nos meios acadêmicos que se curvaram à força e singularidade dessa arte centenária, nomeando-a de “Nona Arte” (Franco, 2008, p. 22).

Richard ainda complementa que diferenciar entre arte e não arte é irrelevante para os estudos visuais devido à emergência de uma nova constelação expandida do visual, que abrange todas as formas de visualização, apresentação e fenômenos visuais (2006, p. 97). Os quadrinhos, portanto, se tornam um tipo de produção intrigante para ser vista pelas lentes da Cultura Visual, tanto por serem uma mídia repleta de peculiaridades formais e compositivas, mas também por serem “uma forma de ver, de ser visto e de mostrar”, assim como colocado por Richard (2006, p. 97).

10.5281/ZENODO.15724017

AS RELAÇÕES INTRICADAS ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

Ao pensar sobre as imagens, relacionando-as com a arte sequencial e com a autoficção, destaca-se a proposta de Martínez Luna (2019, p. 201) de utilizar a alegoria da caverna de Platão como uma metáfora. Segundo o autor, o mito expressa uma desconfiança em relação às imagens, sendo que estas são consideradas temíveis por sua capacidade de manipular a percepção da realidade e distorcer as fronteiras entre o real e o imaginário (Martínez Luna, 2019, p. 201). Em vista disto, é possível estabelecer uma conexão direta com a autoficção, visto que no gênero verifica-se uma frequente dúvida entre o que é verossímil ou não na narrativa. Arfuch (2010, p. 211) assinala esse questionamento e faz referência às fronteiras líquidas da autoficção:

> Essa espécie de ubiquidade entre vida e ficção, a solicitação de ter que distinguir o tempo todo esses limites borrados — que escapam inclusive ao próprio autor —, parece um destino obrigatório do *métier* de escritor, um escolho a ser evitado também em outros gêneros autobiográficos, pelo menos nos mais canônicos — já que a autoficção instaura suas próprias "não regras" (Arfuch, 2010, p. 211).

Assim sendo, esses limites indefinidos entre real e não-real podem se tornar uma peculiaridade marcante da autoficção. Arfuch (2010, p. 137) confirma a afirmação anterior ao constatar que o gênero comentado cria armadilhas, brinca com as pistas referenciais e dilui os limites, o que pode ocasionar na necessidade de se realizar um trabalho de análise. Portanto, a desconfiança em relação às imagens, no caso, das figuras sequenciais quadrinhos, pode gerar curiosidade e despertar o interesse nos fruidores desse tipo de arte, levando-os a indagar quais partes da narrativa são verdadeiras e quais são uma espécie de licença criativa do autor. Nesse sentido, seria realizado o trabalho de análise mencionado por Arfuch (2010, p. 137), em que os leitores se colocam em uma posição ativa, investigando a obra com a qual estão em contato.

Nesses casos, as HQs podem ser enquadradas como uma "mídia fria", conforme a definição de McLuhan (2012). O autor esclarece que um meio quente exige menos participação do espectador, enquanto um meio frio demanda uma interação mais ativa, na qual o leitor preenche as lacunas deixadas pela mídia em questão (McLuhan, 2012, p. 39). Assim, é pertinente afirmar que os quadrinhos são uma "mídia fria", pois oferecem múltiplas possibilidades de interpretação, convidando o leitor a se envolver na construção do significado. Nas HQs de autoficção, em específico, essa capacidade de interpretação pode ser ainda mais exigida dos espectadores, visto as especificidades do gênero.

10.5281/ZENODO.15724017

Por conseguinte, partindo da possibilidade de explorar as histórias em quadrinhos autoficcionais e realizar uma análise dessas produções, Foster (2021, p. 169) sugere um tipo de abordagem que nomeia de “hermenêutica da suspeita”, que parte da suposição de que a verdade ou a realidade não estão imediatamente evidentes e, sim, escondidas ou enterradas, instigando o pesquisador a caçá-las ou escava-las para desvendar seus mistérios. Portanto, o leitor assumiria uma posição similar à de investigador, buscando as camadas de realidade intrínsecas a essas obras de autoficção.

O álbum em quadrinhos *Ao Coração da Tempestade* (1991), de Will Eisner, é uma produção intrigante para ser analisada a partir dos moldes mencionados, já que o próprio autor a definiu como uma “autobiografia disfarçada”, detalhando-a essa constatação da seguinte forma:

> Quando comecei a trabalhar neste livro, pretendia oferecer uma experiência fictícia estreitamente focada naquele contexto, mas, no final, ele se metamorfoseou em uma autobiografia disfarçada. Em uma obra assim, fato e ficção se misturam com lembranças seletivas e resultam em uma realidade especial. Passei a confiar na veracidade da memória visceral (Eisner, 1991, p. 3, tradução nossa).

Em obras como essa, a tentativa de desvendar quais são os acontecimentos reais e os imaginários durante a leitura do álbum pode se configurar, para muitos, como um exercício empolgante e até mesmo desafiador. Outrossim, é importante ressaltar que essas camadas de literalidade e de irrealidade nas HQs de autoficção nem sempre poderão ser interpretadas de maneira binária, ou seja, nem sempre podem ser simplesmente rotuladas como “real” ou “não-real”.



Figura 1- Duane Ribeiro. *A Imperatriz* (2023), p. 1. Acervo pessoal.

pesquisa PPGACV-UFG)
EIXO B - F

10.5281/ZENODO.15724017

Baseado nessa dificuldade em verificar a autenticidade factual nesse tipo de produção, surge o “pacto autobiográfico”, proposto por Lejeune (2014), que visa estabelecer uma espécie de acordo implícito entre o autor e o leitor, baseado na promessa de que o criador da obra está narrando sua história de forma verossímil.

> É diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual, “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia do pacto autobiográfico entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: “Pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio”. Tornado, assim, o leitor depositário da responsabilidade da crença, atestada a pouco confiável inscrição do “eu” por esse “nome próprio” [...] (Arfuch, 2010, p. 53).

METÁFORAS VISUAIS E A RESISTÊNCIA DO REAL

Ressalta-se ainda que, muitas vezes, as narrativas têm as relações entre real e imaginário muito mais intrincadas e, por vezes, difíceis de serem separadas em duas categorias distintas. Para exemplificar a afirmação anterior, destaca-se o uso de simbologias e metáforas visuais como recurso narrativo em obras autoficcionais, o que pode deturpar as noções da distinção entre realidade e ficção. Santos (2017, p. 411) justifica o uso desses simbolismos da seguinte maneira:

> Frequentemente, sentimos que simplesmente relatar o fato não é suficiente. Precisamos enfatizar certos aspectos que consideramos mais relevantes. Conferimos ao que dizemos um viés ora humorístico, ora dramático, ora cientificista... Procuramos, muitas vezes, sugerir determinadas imagens ao nosso ouvinte ou leitor, para ilustrar o que estamos tentando comunicar, ou seja, fazemos comparações (Santos, 2017, p. 411).

A eventual dificuldade em distinguir o real e imaginário pode se tornar uma tarefa ainda mais árdua ao observar o uso das metáforas visuais em narrativas de autoficção. Esses recursos visuais são utilizados não apenas como recursos estéticos, mas também como uma maneira de se oferecer ao leitor uma camada extra de significado e de possibilidades interpretativas sobre a experiência retratada.

A Figura 1 expõe um excerto de *A Imperatriz* (2023), de autoria de Duane Ribeiro, que exemplifica o uso de metáforas visuais em uma produção autoficcional autoral. Nesta HQ curta, alguns simbolismos foram incorporados à narrativa como recurso para construção da trama. Entre eles, destacam-se a flor sem pétalas, que representa o ato de se doar aos outros de forma excessiva e desgastante. Concomitantemente, a figura feminina se liberta gradualmente desse estado por meio de movimentos de dança, retomando a priorizar a si mesma.

10.5281/ZENODO.15724017

Por sua vez, a necessidade de enfatizar certos elementos em detrimento de outros, assim como sugere Santos (2017, p. 411), demonstra como a narrativa se enriquece ao sugerir imagens a pessoa que tem contato com a obra, criando uma interseção complexa e um questionamento entre o que é real e o que é ficcional. Nesses casos, essas duas definições podem acabar se entrelaçando, de maneira que já não podem ser separadas em duas coisas distintas.

Quando esse fenômeno ocorre, pode surgir a seguinte pergunta: será que esse real que foi tão simbolizado ainda pode ser configurado como "real"? Em referência a essa discussão, Foster argumenta que "O que poderia ser mais real do que um real que resiste a toda e qualquer simbolização? Aos poucos, contudo, ficou evidente que também esse real poderia ser codificado; de fato, poderia ser transformado em um realismo à parte" (Foster, 2021, p. 173). Esse "realismo à parte", mencionado pelo autor, tem uma relação direta com o que Eisner (1991, p. 3) define como uma "realidade especial", já citada anteriormente.

A obra *Fun Home: uma tragicomédia em família* (2006), de Alison Bechdel, pode ser enquadrada como uma produção em que esse realismo à parte foi formado. Na trama, a artista revisita suas memórias e aborda assuntos diversos, como a sua relação com o seu falecido pai, sexualidade e outras de suas vivências. Na narrativa, a autora se utiliza de alguns recursos para conferir embasamento à história e adicionar uma camada de veracidade à trama tecida por ela, como a inserção de textos escritos pela quadrinhista, cartas, excertos do seu diário e outros tipos de anotações manuscritas.

Faedrich (2016, p. 38) afirma que a autoficção não deve ser lida como forma de recapitulação histórica, levando em consideração de que é baseada em memórias que, por sua vez, são falíveis e lacunares, sendo capazes de reconstruir apenas fragmentos. Assim, muitas obras nesse gênero são estruturadas com base nos princípios de recorte e colagem, compondo a narrativa a partir de lembranças fragmentadas. Sobre isso, Seidel (2019, p. 9) afirma que "[...] as memórias nas autoficções em quadrinhos são apresentadas como elos mnemônicos, em um exercício de construção da narrativa que elege certas situações em detrimento de outras".

A própria autora de *Fun Home* demarca a dificuldade de recorrer às suas memórias como um arquivo confiável, assim como colocado:

> O questionamento da possibilidade de rememoração está muito presente em Fun Home, tanto subjacente ao tema da memória – visível nas dificuldades do narrador em entender Bruce – como de forma narrativizada. Num dos exemplos mais explícitos, já mencionado, encontramos Alison, enquanto

10.5281/ZENODO.15724017

> criança, a escrever um diário onde aponta os eventos do dia. A certa altura, tendo-se apercebido de que a sua visão podia não corresponder à realidade, começa a adicionar o comentário 'I think' a todos os registos que pudessem estar em erro. Quando as próprias palavras que emprega se tornam duvidosas, 'I think' evoluiu para um sinal circunflexo sobreposto à palavra. No fim, uma vez que tudo o que registava podia ser resultado de um engano ou de uma memória defeituosa, Alison começou a cobrir cada página com um único circunflexo, indicando que a dúvida era total, que o mecanismo da memória não permitia certezas (Sousa, 2020, p. 57).

De forma congruente, o uso de certos recursos visuais, assim como os textos e cartas que Bechdel insere em sua obra, conferem uma certa credibilidade para a veracidade dos acontecimentos na HQ, mas também acabam contribuindo para a formação de uma realidade especial, o que pode ser interpretado da seguinte maneira:

> Esta manipulação de memórias, a capacidade de repensar e recriar o passado que, observado com maior maturidade e conhecimento da vida secreta do pai, transforma eventos comuns em acontecimentos importantes, uma verdadeira criação de memórias novas, é um mecanismo narrativo frequente em *Fun Home*, que se prende também à ausência do pai para contar a sua história (Sousa, 2020, p. 59).

Retornando às metáforas visuais e simbolismos, um exemplo de HQ que as utiliza em sua narrativa é a obra *Desconstruindo Una* (2015), de autoria homônima da quadrinhista que assume o pseudônimo de Una. Nesta produção, a artista tece uma trama sensível, que é uma miscelânea de vivências pessoais, reflexões, textos e dados jornalísticos, para abordar assuntos como o feminismo, a violência contra as mulheres e a desigualdade de gênero. Em uma entrevista, a autora comenta sobre sua obra:

> [...] nos quadrinhos você pode ter vozes diferentes vindas de fora, quero dizer, no meu livro eu tenho uma pessoa que não tem voz, mas que se comunica por meios visuais, e então eu tenho uma pessoa, a mesma pessoa, falando em retrospectiva, que tem uma voz e meio que narra e explica a história. Então eu tenho uma espécie de terceira pessoa, que também sou eu, que descreve as informações estatísticas, e então eu tenho vozes de personagens, vozes sociais externas, na verdade existem muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo e a única maneira de você poder fazer isso é em quadrinhos (Una, 2019, n. p.).

Assim como colocado pela quadrinhista, algumas formas de experimentação e uso de recursos gráficos e narrativos só se tornam viáveis por meio da linguagem dos quadrinhos. A Figura 2 exibe um exemplo de como a artista emprega metáforas visuais, integrando-as com outros artifícios utilizados no enredo.

10.5281/ZENODO.15724017



Figura 2- Una. *Desconstruindo Una*. São Paulo: Nemo, 2016, p. 52.

DECODIFICANDO AS CAMADAS DE REALIDADE

Porém, é necessário ressaltar que essas peculiaridades, por vezes, podem se tornar difíceis de serem decodificadas pelo leitor. Didi-Huberman (2012, p. 211) assinala o desafio que é interpretar e, até mesmo, categorizar imagens e informações complexas, assim como no caso da obra de Una, que exige uma leitura um pouco mais atenciosa por parte do espectador. Santos (2017, p. 423) comenta sobre essa questão e sobre como o uso de metáforas visuais atreladas à narrativa de uma história em quadrinhos geralmente implica em uma análise um pouco mais cuidadosa por parte do espectador:

> Metáforas visuais integradas à cena, por outro lado, requerem mais perspicácia do leitor. Uma leitura superficial pode mesmo deixá-las passar despercebidas. [...] Eis aqui, portanto, uma característica fundamental desse tipo de metáfora: o sentido figurado não proscreve a interpretação mais literal. Frequentemente, elas coexistem. A compreensão do sentido metafórico enriquece a leitura ou apreciação da obra em questão, mas uma leitura fluida apenas fundada os sentidos referenciais é normalmente possível (Santos, 2017, p. 423).

Assim sendo, fica evidente que, ao utilizar esse tipo de recurso visual nas HQs, é possível oferecer ao leitor uma multiplicidade de interpretações sobre a obra. Porém, assim como mencionado, essa característica também pode dificultar a decodificação da narrativa. Portanto, em uma tentativa de melhor compreender as camadas de realidade e organização desses conjuntos de imagens em produções como essa, Didi-Huberman explica que:

10.5281/ZENODO.15724017

> Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem (Didi-Huberman, 2012, p. 211).

Novamente, a dificuldade em desvendar os limites entre fato e ficção endossam as fronteiras líquidas dessa forma de autorrepresentação. Com isso em vista, uma possibilidade para realizar a arqueologia proposta por Didi-Huberman é o que Richard (2006, p. 94) nomeia de “pedagogia da imagem”. Esse tipo de abordagem se torna interessante para uma melhor compreensão de obras autoficcionais, visto que esta pedagogia sugere ir além das interpretações superficiais, buscando um entendimento mais profundo e abrangente das imagens.

> Entre o visível e o não visível, entre as palavras ditas e o silêncio, entre a proximidade e a distância, entre a realidade e a irrealidade, o capturado pela imagem e o inatingível, uma “pedagogia” da imagem deveria evitar pretender uma sujeição à imagem que insista em sua literalidade e que eluda seus silêncios, seu exterior inatingível. Trata-se de uma pedagogia que, através da imagem, convida ao encontro com a humanidade conhecida e desconhecida que nos rodeia (Richard, 2006, p. 94, tradução nossa).

A AUTOFICÇÃO COMO FORMA DE CONEXÃO COM A HUMANIDADE QUE NOS RODEIA

Ademais, seguindo a proposta de Richard, as HQs de autoficção também se mostram como um tipo de produção que permite que o leitor se conecte com diferentes facetas e aspectos da condição humana. Da Matta afirma que “[...] cada sociedade humana conhecida é um espelho onde nossa própria existência se reflete” (1983, p. 27). Desta forma, esses quadrinhos se afirmam como uma possibilidade de compreender e relacionar-se com a diversidade da experiência existencial. Exemplo disso é o aclamado álbum *Maus: A história de um sobrevivente* (1973), de Art Spiegelman, no qual o autor intercala a narrativa entre duas linhas temporais: o presente, onde explora sua relação com o pai, e o passado, focando nos relatos e vivências de seu pai durante a Segunda Guerra Mundial como um sobrevivente do Holocausto.

Na trama, o quadrinhista retrata os personagens representados por animais de maneira antropomorfizada: os judeus são ratos, os nazistas são gatos e os poloneses são porcos. Essa característica na obra de Spiegelman é um bom exemplo do uso de metáforas visuais e simbologias como recurso narrativo, mas também pode se

10.5281/ZENODO.15724017

configurar como um escolha artística que referencia a epígrafe utilizada no álbum: “Os judeus são indubitavelmente uma raça, mas eles não são humanos – Adolf Hitler” (Spiegelman, 1987, p. 3).

> A arte de Spiegelman se relaciona intimamente com o conteúdo que o autor se propõe a narrar, de forma que cada recurso utilizado no desenho de cada quadro, ali se encontra com função representativa em relação ao que o autor quer transmitir e que transcende o espaço reservado para as palavras. Tudo aquilo que escapa da descrição verbal das caixas de texto dos quadrinhos, mas que se mostra imprescindível para a construção do discurso memorial é ilustrado por Spiegelman, de modo a emular a tensão pela qual seus pais e as demais vítimas do Holocausto estariam passando (Miguel, 2019, p. 9).

Além disso, Miguel (2019, p. 7) comenta sobre como algumas das características da autoficção se apresentam como uma peculiaridade intrigante na obra: “O maior destaque dado à linha temporal de seu presente narrativo permite a Spiegelman uma acentuada liberdade para lidar com os limites entre o fazer autobiográfico e o ficcional”. A Figura 3, também mencionada por Miguel (2019, p. 7) como exemplo, ilustra como esse atributo foi empregado na produção comentada.



Figura 3- Art Spiegelman. *Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram os meus problemas*. São Paulo: editora Brasiliense, 1995, p. 16.

Ademais, *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, é um outro bom exemplo de obra que permite que o leitor entre em contato com o familiar e o infamiliar que nos rodeia. Na narrativa é possível acompanhar as vivências da protagonista como uma iraniana durante a revolução islâmica. Durante essa processo, ela acompanha a repressão e a censura, que se faziam gradativamente mais presentes em seu cotidiano, assim como os protestos e os conflitos. O álbum em quadrinhos de Marjane pode ser relacionado a *Maus*, de Art Spiegelman, pois ambos exploram temas como conflitos, guerra e resistência. No entanto, as experiências retratadas nas duas obras são completamente

10.5281/ZENODO.15724017

distintas, o que ressalta a diversidade das vivências humanas e a multiplicidade de perspectivas sobre assuntos semelhantes. Seidel (2019, p. 9) comenta sobre como esse fator se apresenta e influenciou na narrativa de Persepólis da seguinte forma:

> Entre tantos momentos possíveis de serem ilustrados, a autora escolhe fixar um certas situações no espaço e tempo. Em Persépolis, vamos perceber que esses fragmentos escolhidos parecem ter sempre como critério a relação que a personagem estabelece com o outro. Marji vai amplificando sua percepção sobre o conflito em seu país, sua família e principalmente sobre sua identidade quando um outro se coloca, se posta a sua frente. Alimentada pelo olhar do outro, Marji adquire novos comportamentos, entra em conflito com eles até encontrar sua própria identidade (Seidel, 2019, p. 9).

Por fim, ao pensar nas imagens sequenciais de quadrinhos como estes, que "sangram história", fazendo alusão ao título do segundo capítulo de *Maus – Meu pai sangra história* (Spiegelman, 1987, p. 7), é inevitável não associar estas com a analogia das imagens que queimam, de Didi-Huberman:

> Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações (Didi-Huberman, 2012, p. 210).

Assim, os quadrinhos se tornam mais uma forma de expressar a singularidade da experiência humana. Além disso, baseado na analogia de Didi-Huberman (2012, p. 210), é possível concluir que as HQs também têm a capacidade de queimar. As suas imagens sequenciais, por sua vez, podem ser associadas às cinzas, no sentido de que representam resquícios de memórias, como fragmentos de imagens e memórias que já queimaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a autorrepresentação se torna uma maneira de preservar a memória, mas também uma marca da existência humana. A autoficção nas HQs, por sua vez, se revela como uma alternativa para explorar as fronteiras líquidas entre o real e o imaginário, que podem se revelar bastante intricadas e exigir uma decodificação complexa.

Por fim, observar e analisar as características desse gênero no contexto da Cultura Visual pode oferecer subsídios e reflexões interessantes e pertinentes para interpretar as peculiaridades que se manifestam nessa forma de representar o "eu". A desconfiança em relação as imagens, por exemplo, gerou alguns apontamentos sobre o poder que as imagens sequenciais podem exercer nos leitores e como estes podem se envolver

10.5281/ZENODO.15724017

ativamente com a obra. Estas e outras interseções aqui apresentadas ampliam a percepção sobre as histórias em quadrinhos autoficcionais ao explorar os limites diluídos entre realidade e ficção, realizando interconexões entre as singularidades do gênero debatido e os estudos visuais.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, L. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAUMAN, Z. **A Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000

DA MATTA, R. A antropologia no quadro das ciências. *In:* **Relativizando:** uma introdução à antropologia social. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 17-39.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *In:* **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2012. p. 206–219.

Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454. Acesso em: 28 jun. 2024.

EISNER, W. **To the heart of the storm**. Canada: DC Comics, 1991.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. *In:* **Revista Criação & Crítica**. São Paulo, n. 17, p. 30-46, 2016. Disponível em:

https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842. Acesso em: 27 jun. 2024.

FOSTER, H. **O que Vem Depois da Farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 123-168.

FRANCO, E. S. **HQtrônicas:** Do Suporte Papel à Rede Internet. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2ª Ed., 2008.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico:** de Rousseau à Internet. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

10.5281/ZENODO.15724017

MARTÍNEZ LUNA, S. **Cultura Visual.** La pregunta por la imagen. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2019.

MIGUEL, L. F. Autobiografia e autoficção em maus, de Art Spiegelman. **DARANDINA REVISTELETRÔNICA**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, 2019. p. 1-12 Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28137. Acesso em: 06 ago. 2024.

RICHARD, N. Estudios visuales y políticas de la mirada. *In:* DUSSEL, Inés;

GUTIERREZ, Daniela (org.). **Educar la mirada:** políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial: OSDE, 2006. p. 97-109.

SANTOS, F. E. P. Metáfora visual nos quadrinhos. *In:* **Travessias Interativas**, São Cristóvão, v. 7, n. 14, 2017. p. 411-425. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/9149. Acesso em: 9 ago. 2024.

SEIDEL, V. P. Persépolis: uma percepção do eu a partir do olhar do outro. *In:* **Imaginário!**, João Pessoa, n. 17, 2019. p. 6-28. Disponível em: https://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario17/1-vizette.pdf. Acesso em: 08 ago. 2024.

SOUSA, G. S. R. L. **Inventar a vida:** autobiografia e autoficção em banda desenhada. 2020. Tese (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.

SPIEGELMAN, A. **Maus:** A história de um sobrevivente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

UNA. Papo com Una, autora de Desconstruindo Una: “Sem o feminismo, minhas experiências não faziam sentido”. [Entrevista concedida a] Ramon Vitral. **Vitralizado**. Online,23 out. 2019. Disponível em:

https://vitralizado.com/hq/papo-com-una-autora-de-desconstruindo-una-sem-o-feminismo-minhas-experiencias-nao-faziam-sentido/. Acesso em: 01 jul. 2024.

10.5281/ZENODO.15724017

DUANE RIBEIRO MACHADO RAMOS DE MELO

Quadrinhista, ilustradora e designer gráfica, graduada em Design Gráfico pela Universidade Evangélica de Goiás (2021) e em Artes Visuais Bacharelado pela FAV/UFG (2024). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV (PPGACV/FAV) e integrante do Grupo de Pesquisa: Criação e Ciberarte CRIA_CIBER do PPGACV/FAV.

EDGAR SILVEIRA FRANCO

Artista transmídia, pós-doutor em arte e tecnociência pela UnB, pós-doutor em arte performance e quadrinhos pela UNESP doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela UNICAMP. Professor titular da Faculdade de Artes Visuais da UFG, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG (PPGACV/FAV-UFG) e coordenador do Grupo de Pesquisa CRIA_CIBER (CNPq - FAV/UFG).

10.5281/ZENODO.15724017

LOS GESTOS MENORES COMO POTENCIA DE CREACIÓN: POR UNA VISUALIDAD HÁPTICA

MINOR GESTURES AS A POWER OF CREATION: FOR A HAPTIC VISUALITY

Natalia Virogay
Facultad de Artes,Universidad de la República,Uruguay
nativiroga@gmail.com

Magalí Pastorino
Facultad de Artes,Universidad de la República,Uruguay
magalipastorino@gmail.com

Resumen
Las investigaciones artísticas enfocadas en la cuestión de la visualidad revelan la predominancia del paradigma ocularcéntrico en nuestras sociedades, así como también muestra sus efectos en nuestros modos de ver. En efecto, en las últimas décadas, varios artistas han incursionado con sus prácticas en las tensiones respecto a la visualidad. En esta oportunidad se presentan algunas reflexiones que surgen del diario de campo y prácticas de creación de una investigación artística realizada en el 2023, que puso en juego la visualidad a partir de una práctica en colaboración con una persona ciega, basada en la noción de gestos menores, con el fin de explorar en estratégias de creación que involucren modos alternativos de experimentar una visualidad háptica. En el camino, se reconoce el potencial heurístico de la noción gestos menores para ordenar el campo de exploración y orientar la experiencia para la producción de prácticas artísticas. Así como también se visualiza y proyecta una línea de investigación focalizada en la cuestión de la visualidad, en el entramado entre lo visual y lo táctil, buscando formas alternativas de creación artística fuera del paradigma ocularcéntrico en el campo de la investigación en arte.

Palabras clave: Investigación artística; Visualidad; Gestos menores;Háptico

Abstract
Artistic research focused on the question of visuality reveals the predominance of the ocularcentric paradigm in our societies as well as its effects on our ways of seeing. Indeed, in the last decades, several artists have made incursions with their practices into the tensions regarding visuality. This opportunity presents some reflections arising from the field diary and creative practices of an artistic research conducted in 2023,

which brought visuality into play through a collaborative practice with a blind person, based on the notion of minor gestures, in order to explore creative strategies that involve alternative ways of experiencing a haptic visuality. Along the way, the heuristic potential of the notion of minor gestures is recognized to order the field of exploration, and to orient the experience for the production of artistic practices. As well as visualizing and projecting a line of research focused on the question of visuality, in the interweaving between the visual and the tactile, seeking alternative forms of artistic creation outside the ocular-centric paradigm in the field of art research.

Key-words: Artistic research; Visuality; Minor gesture; Haptic

INTRODUCCIÓN

Desde las prácticas artísticas contemporáneas, la cuestión del ver se constituye enun objeto de reflexión de sumo interés en las propuestas de algunos investigadores regionales e internacionales, al implicar varios aspectos que en su conjunto revelan la dominancia del paradigma ocularcéntrico, así como también,suefectoenlosprocesos de creación artística, evidenciando el vínculo estrecho entre el arte y el saber, y en la línea foucaultiana, también con la política.

Es el interés de esta propuesta, situada en el campo de la investigación artística, colocar el foco en la implicancia y los efectos del paradigma ocularcéntrico en procesos de investigación en arte (Borgdorff, 2005), desde las prácticas artísticas contemporáneas. Asimismo, en base a lo anterior, se busca desarrollar estratégias para desplazarnos de las lógicas ocularcéntricas que nos permitan, en sintonía con el tema que nos convoca, repensar nuestra relación con el mundo visual.

En esta oportunidad se presenta una investigación artística (Viroga, 2024)centradaen la exploración de dicho tema, en el marco del Trabajo Final de Egreso del Instituto de Bellas Artes de la Facultad de Artes (Universidad de la República). De forma exploratoria, en ella se puso en juego la visualidad a partir de una práctica performática, en colaboración con una persona ciega, en articulación con ciertas nociones teóricas que permitieron evidenciar las tensiones ylímitesdelovisualparael vidente y buscar caminos alternativos para la creación.

Para ello fue importante comprender los efectos de dicho paradigma en el proceso de creación artística producido en el intersticio entre las artes visuales y las performativas, y ponerlo en juego en un dispositivo práctico-teórico donde la noción gestos menores de Manning (2019) fue central para vislumbrar otras estrategias de creación. A su vez, para comprender la relación del ver y del tocar como modalidad reconocida en la

10.5281/ZENODO.15724050

experiencia, lo que llamaremos visualidad háptica (Bardet, 2021, p. 85). A continuación, se presenta la problemática que configura los efectos de dicho paradigma en el proceso creador, y un estudio de antecedentes del campo de las artes visuales. Asimismo, se presenta la noción gestos menores y sus alcances.

articulados al potencial de lo háptico, en una práctica colaborativa realizada en 2023.

LA PROBLEMÁTICA DEL OCULARCENTRISMO: IMPLICACIONES EN NUESTROS MODOS DE VER

Lo visual se impone como la modalidad perceptiva predominante en las sociedades contemporáneas. En cierta medida, y siguiendo a Pallasmaa (2006), es efecto del paradigma occidental ocularcentrista que responde a una extensa tradición filosófica que se remonta a la Grecia clásica. Tanto Heráclito, Platón como Aristóteles consideraban la visión como el sentido más noble, y lo asociaban al conocimiento.

Con la invención de la perspectiva en el Renacimiento, se conforma el régimen *escópico* moderno, una manera de ver que constituye una forma cultural novedosa. Posteriormente, Con el desarrollo de la óptica fisiológica en el siglo XIX, se instauró una normalización de la visión y del observador de base biologicista (Crary, 2008).

Ahora bien, la conceptualización de dicho régimen no se constituye en un suelo firme, sino que por el contrario, las prácticas discursivas definen sus condiciones. Asimismo, al decir de Jay (2023, p. 222), la mejor forma de concebir el régimen escópico es “como un terreno en disputa, antes que un conjunto integrado y armónico de teorías y prácticas visuales”. A nivel histórico, el régimen escópico moderno se caracterizó por jerarquizar la percepción visual sobre otras formas de conocimiento, constituyéndose la principal vía de acceso al conocimiento y base de nuestra relación con el mundo, con nosotros mismos y nuestros cuerpos.

Las críticas del ocularcentrismo ya se advierten a finales del siglo XIX (Garcés, 2009). En el siglo pasado, los cuestionamientos a las estructuras de poder de los discursos hegemónicos asociados a la visualidad se han realizado desde diversas corrientes y perspectivas en campos como la filosofía y el arte. En particular, en la década del setenta, Michel Foucault presenta un estudio sobre los mecanismos delassociedades de control donde plantea que “el ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada” (2002, p.158). El panóptico es el dispositivo por antonomasia; se apoya en la visualidad como estrategia de disciplinamiento, en cierta medida, redefiniendo el paradigma ocularcéntrico. Desde la perspectiva foucaultiana,

10.5281/ZENODO.15724050

existe una clara relación entre la visualidad y lo político.

En consonancia con este planteo, Bardet (2021) señala:

> El oculocentrismo es un modelo hegemónico de la mirada que descansa sobre y fabrica nuestra corporeidad en sus relaciones con el espacio, el movimiento, y otras entidades (humanas y no humanas). A su vez, este oculocentrismo está constituido por, y apoyado en, modos de conocimiento, "claros y distintos" como los únicos legitimados. [...] Este oculocentrismo es solidario con ciertos regímenes de visibilidad, que distribuyen lo que puede y lo que debe ser visible y lo que no, por ende lo decible y lo pensable, haciendo a su vez de lo visible la meta nunca alcanzada del todo y opuesta absolutamente a lo invisible. Cultiva un ejercicio sensible que co-organiza las relaciones entre nuestras maneras de (mo)vernos y las dinámicas de las espacialidades alrededor; según una lógica, también allí binaria, que opone punto por punto la nitidez precisa y lo borroso absoluto, una transparencia perfecta y una opacidad condenable (2021, p. 67).

Dicho planteo nos sugiere que los regímenes de visibilidad tienen un gran impacto en el cuerpo, instrumentalizándolo y generando relaciones y modos de percepción precisas. También nos muestra cómo las narrativas emergentes de dicho régimen determinan lo que debe y puede ser visible y lo que queda invisibilizado. Por lo antes dicho, nos preguntamos por la producción de visualidad, asumiendo la desjerarquización del ver y colocando en el centro al cuerpo.

Además, Bardet (2021) señala algunas características del ocularcentrismo, como el afán por la transparencia, la claridad y la nitidez, asumidas como modos legitimados de conocimiento, las cuales son vistas por Garcés (2009) y Pallasmaa (2006) como una forma focalizada y desencarnada de la mirada.

Respecto a la mirada focalizada y desencarnada, Garcés argumenta:

> La pasividad, la distancia y el aislamiento que forman parte de nuestro rol de espectadores son el efecto de una captura de la visión que necesita ser debidamente analizada. Sólo a partir de este análisis podremos apuntar mejor la crítica a nuestras formas de mirar el mundoy sus efectos sociales y políticos (2009, p. 78).

Evidentemente, la crítica antedicha del paradigma ocularcéntrico cobra vigencia y se actualiza en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas. Uno de los puntos críticos problematizados es el discurso hegemónico de la visualidad. Algunas propuestas de artistas visuales contemporáneos remiten a dicha problemática y presentan estratégias alternativas de abordaje al campo de lo visual.

Las líneas de investigación y cuestionamiento existentes a partir de trabajos y prácticas

10.5281/ZENODO.15724050

artísticas son amplias y diversas, abordando múltiples cuestiones que remiten al problema de lo visual en la contemporaneidad, confirmando su carácter diverso y complejo.

Hay dos metáforas de gran potencial heurístico que orientan una estrategia para la investigación artística, la de Garcés (2009, p.78), al proponer *dejar caer los ojos alcuerpo* y la de Pallasmaa (2006), *tener ojos en la piel*. La primera, sugiere que el ocularcentrismo exige la centralidad de la vista, y con ello, fuerza un modo de relacionarnos con el mundo, con nosotros y con los otros. Al respecto la autora se pregunta: "¿Qué consecuencia tendría esa caída? ¿Cómo se transformarían los territorios de lo visible y lo invisible?" (Garcés, 2009, p.78).

La segunda, deslocaliza la fuente y soporte de dicho relacionamiento al proponer una sinergia entre la piel y los ojos, lo táctil y lo visual. En suma, los investigadores nos invitan a desnaturalizar y deslocalizar lo visual para experimentar en otros registros, vinculados al cuerpo, no en el sentido orgánico y funcional, sino enfatizando en la plurimodalidad.

ALGUNOS ANTECEDENTES IMPLICADOS EN EL CAMPO DE LA PROBLEMÁTICA

Dentro de los antecedentes se encuentran un grupo de artistas contemporáneos, como la uruguaya Paula Delgado, la francesa Sophie Calle, el venezolano Javier Téllez, la argentina Celia Argüello y el peruano Zezé Fassmor, que abordan la visualidad y las imágenes en colaboración con personas ciegas a partir de las tensiones emergentes.

La obra *Los ciegos*, de Sophie Calle (1986), en la que se indaga a través de una serie de retratos fotográficos sobre el concepto de belleza desde la perspectiva de personas ciegas. En cierta medida, un planteo similar tiene la obra *Estar igual que el resto* de la artista Paula Delgado (2019), en la que se indaga en cómo se construyen los estereotipos de belleza y los conceptos que regulan el gusto en personas ciegas de nacimiento. La propuesta sugiere que la mirada es un constructo insertado en el campo de las convenciones sociales de manera independiente a las capacidades fisiológicas de la visión.

Asimismo, el trabajo audiovisual de Javier Téllez (2007), *Letter for the Blind for the Use of Those Who See*, explicita algunas tensiones propias de la mirada, evidenciando la experiencia limitada de su construcción tanto en ciegos como en videntes, y por tanto, las dificultades en la comprensión de la experiencia del otro.

Y la obra *Una danza para Zezé*, de Celia Argüello y Zezé Fassmor (2022), que es una colaboración artística en la que se exploran procesos de producción y recepción donde

10.5281/ZENODO.15724050

se desplaza la preponderancia del sentido visual dentro de la danza. Este ejemplo nos muestra que también el paradigma ocularcéntrico es un punto crítico en las artes performativas, donde se procuran alternativas a las narrativas hegemónicas de la visualidad y se indaga en una expansión del sentido visual y los alcances de la imagen.

En el contexto de dichas prácticas performativas, y en el marco del Trabajo Final de Egreso antedicho se sitúa una investigación artística (Viroga, 2024), que buscó reflexionar sobre el tema en cuestión. En dicha investigación, surgió una línea de trabajoa partir de la instrumentación de una práctica que se denominó *Entre ver -tocar*.

Dicha práctica se originó en diálogo con una persona ciega que colaboró con la investigación. A partir de ello, se logró articular lecturas de pensadores actuales del campo de la filosofía, algunos de los cuales proporcionaron nociones que propiciaron una comprensión de la cuestión de la visualidad en las prácticas performativas. Una de las nociones de interés fue la de gestos menores, de la filósofa y artista canadiense Erin Manning, que permitió definir una estrategia de creación y articulación de sentidos en la construcción visual, desde una práctica que pone en juego una visualidad háptica, al decir de Bardet (2021).

Vale aclarar que, en dicha investigación, la colaboración de una persona ciega permitió desnaturalizar los efectos del ocularcentrismo en el vidente y poner el foco en los efectos de este en el proceso de creación artística, en particular en una práctica performativa. Asimismo, exigió hilar fino en el sentido ético de la investigación, al integrar a la colaboradora a la práctica incluida en la investigación, respetando sus necesidades y sus límites.

POR UNA POTENCIA DE LOS GESTOS MENORES

La noción de gestos menores es planteada por Erin Manning (2019), profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Concordia en Montreal, en el marco de su línea de investigación donde integra la filosofía de proceso –de enfoque pragmático– con el arte y la pedagogía. Es fundadora de Senselab en el 2004, un laboratorio experimental en Montreal que explora las intersecciones entre la práctica del arte y la filosofía a través de la matriz sensorial del cuerpo en movimiento.

Según Manning, “un gesto menor es la fuerza gestual que abre la experiencia para su potencia de variación, moviéndose desde dentro de la propia experiencia, activando un cambio de tonalidad, una diferencia de cualidad” (2019, p. 12). Estos gestos permiten generar umbrales de variación en la experiencia: “inventan lenguas que hablan en el intersticio de las lenguas mayores” (Manning, 2019, p. 14). Y se encuentran en

10.5281/ZENODO.15724050

estrecha relación con el acto, y por lo tanto el acontecimiento, lo que pueda ocurrir.

En efecto, se trata de una forma de agenciamiento situada en el intersticio de la experiencia. A posteriori, permitiría pensar en la potencia de variación y la posibilidad de activar nuevos modos de percepción. Pues, “problematiza los patrones normativos de los gestos mayores” (Manning, 2019, p.12). Dicha noción requiere explicitar la relación entre el ver y el tocar. En este sentido, Bardet señala que dichos modos se articulan y forman una alianza, una aleación, que invita a pensar como una “visualidad háptica” (2021, p.85). Es decir, una relación que no se establece en la especificidad y distinción de la vista y el tacto, sino en un entramado relacional de estos.

Algo similar encontramos en lo que sugiere Pallasmaa (2006) mediante el *continuum háptico*, argumentando que las percepciones visuales se funden e integran con la modalidad sensorial del tacto. Según el autor: “El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos” (2006, p. 10). En consonancia con esto, Soto Calderón señala que “hacer imágenes tal vez sea otro modo de tejer nudos, de acoger con las manos, abriendo toda esa relación viva que tiene el tacto con los ojos” (2020, p. 131). En este sentido, podríamos pensar que los gestos menores (Manning, 2019), dentro de esa experiencia, están en estrecha relación con las alianzas entre la vista y el tacto y en lo que emerge como una visualidad háptica (Bardet, 2021) a partir de ese entramado. Y que los gestos menores (Manning, 2019) producen movimientos que promueven modos de encuentro alternativos, buscando lo aún no pensado, abriendo caminos y creando diferentes condiciones, en este caso, provocando la expansión de la experiencia visual, en alianza con otros modos de percepción y significaciones.

El marco que se configura mediante la noción de gestos menores en articulación con la práctica de una visualidad háptica invita a pensar qué potencias son capaces de activar, en virtud de la expansión del sentido de la visualidad que estas hacen posible.

METODOLOGÍA

Para la metodología de la investigación artística antedicha se usaron herramientas de observación participante de las ciencias sociales (Marradi; Archenti;Piovani,2018).En particular, se elaboraron diarios de campos donde se registraron las reflexionesteóricas y metodológicas además de las afectivas. También incorporó una fase de elaboración de prácticas performáticas. Para ello se invitó a participar como colaboradora a una persona ciega de nacimiento, quien dio su consentimiento para el uso y publicación de la información.

10.5281/ZENODO.15724050

Dichas prácticas se efectuaron durante el 2023, en un espacio acordado con la participante, tuvo una frecuencia regular. Al comienzo se desarrollaron en un régimen semanal, donde se realizaron lecturas, intercambios y algunas exploraciones prácticas y finalmente, mensual, donde se elaboró una práctica conjunta.

En el proceso de investigación se articularon las observaciones y las prácticas de creación junto a la noción de gestos menores. Y con la presencia de la colaboradora, se enriqueció el análisis, además de hacer visible el sentido ético de la investigación. A continuación, se presentan algunas reflexiones surgidas de anotaciones de las observaciones de campo (Viroga, 2024), ocurridas en un momento clave de la investigación, en el que se definía la dirección de la práctica entre lo visual y lo táctil. También, se comparte la consigna de la práctica Entre ver-tocar y los emergentes, y se señala el valor de los gestos menores en el proceso de creación.

REFLEXIONES SOBRE EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA DENTRO DE LA INVESTIGACIÓN

La primera observación, que se transcribe a continuación, muestra un desplazamiento de dicha cuestión, de lo perceptivo a lo visual, en el sentido ampliado antedicho, provocado en el intercambio con la colaboradora:

> Tengo en mi casa una planta, una monstera. La observo con frecuencia, veo su crecimiento. Hoy, mientras la colaboradora de esta investigación caminaba desde la entrada de mi casa hasta el comedor, se encuentra con la monstera. Ella suele utilizar sus manos para palpar las superficies por las que va transitando. En ese palpar, empieza a recorrer la planta con sus manos. La bordea yendo al detalle, palpando la textura y la forma de sus hojas. Se vuelve hacia mí y me dice: Parecen manos. Sus hojas parecen que tienen dedos [haciendo alusión a la forma de las hojas]. La imagen que propone de las hojas como manos a partir de una experiencia de la mirada que es táctil, se da en el momento que yo estoy viendo la planta. Mi percepción de la planta, a partir de esto, se desplaza en relación a esa imagen de las hojas como dedos y me permite una apertura hacia otra imagen (Viroga, 2024).

A partir de la observación, surge la pregunta por lo háptico y lo que está poniendo en juego en ese momento acerca de la visualidad, a su vez, cómo emergen los *gestos menores* en la experiencia. La inesperada confirmación de lo dicho para un vidente,es otro de los hallazgos, pues la hoja de la planta efectivamente tenía la forma de los dedos de una mano dando lugar aun diálogo ocurri doen el plano metafórico.Además, en dicha observación se nos revela cómo la mirada, en este caso, lo afectivo e interpretativo que se cuela en lo háptico, es puesta en juego como potencia creadorade imágenes.

10.5281/ZENODO.15724050

Dichas observaciones proporcionaron una orientación para abordar la pregunta sobre cómo trasladar la potencia de los gestos menores de esa experiencia hacia otros contextos y personas, permitiendo el desarrollo de una práctica que entrame las modalidades perceptivas de la vista y el tacto, en tanto visualidad háptica, en procura de favorecer un desplazamiento de las lógicas ocularcéntricas. Como consta en el diario de campo:

> Surgió la pregunta acerca de qué propiciaría una práctica de ver a través de las manos y cómo transformaría nuestra experiencia sobre los modos habituales en que nos relacionamos con lo visible y con las imágenes (Viroga, 2024).

La segunda observación surge de la práctica llamada Entrever-tocar, que se desarrolló bajo la consigna de experimentar la imagen del rostro (el propio y el del otro) a partir de un recorrido con las manos sobre el rostro, en un espacio a oscuras, poniendo en relación las asociaciones y memorias emergentes de la experiencia.

De dicha experiencia surge la sensación de estar construyendo una imagen que comienza a emerger del contacto, que se constituye a partir de lo háptico, por el recorrido de las manos en el rostro, marcado por el volumen y las distintas cualidades (lo sinuoso, lo ralentizado, lo cálido, etc), que permite establecer otros tipos de imagen.

Por lo tanto, la búsqueda no consistió en sustituir los ojos por el tacto, sino en entramar las modalidades perceptivas, tal como Bardet sugiere pensar una “visualidad háptica” (2009, p. 85), que no es otra cosa que una operación de desjerarquización de la vista, y con ello, de la mirada, en sintonía con la propuesta de Garcés de “dejar caer los ojos al cuerpo” (2009, p. 78).

Alrespectodel desarrollodela práctica,Viroga sostiene:

> La presencia del cuerpo fue fundamental para encontrar esos otros modos, que permitieron desplazar a los ojos y a la visión de su relación jerárquica con el resto de los sentidos. De esta manera, el tacto en la práctica del entrever-tocar propició otro canal de experimentación y apertura hacia la construcción de imágenes (2024, p. 67–68).

Del diseño de la práctica se desprende una alternativa para encontrar otros modos de vincularnos con la visualidad, desplazándonos de las lógicas del ocularcentrismo, para dar lugar a otros tipos de experiencias. En sintonía con esto, Bardet nos propone pensar sobre el potencial de las prácticas artísticas:

> De manera singular, lo propio de algunas prácticas artísticas es situar las elaboraciones del sentido y lo sensible en esta multisensorialidad, fabricar materialidades, abrir espacios - tiempos, instigar prácticas, poner en

10.5281/ZENODO.15724050

> relación imaginarios im-posibles, al ras de esta mixtura abigarrada de los sentidos (2021, p. 74).

CONSIDERACIONES FINALES

Al comienzo se ha señalado que en las investigaciones artísticas que exploran la experiencia de la visualidad se evidencia el vínculo estrecho entre el arte, el saber y la política. A partir de las prácticas antedichas, es clara la relación entre el arte y el saber que se juega al desplazarnos del paradigma ocularcéntrico, y al promover otro tipo de encuentros con las cosas, con nosotros mismos y con el otro habilitado por el desplazamiento metafórico. Y por ello mismo, al procurar desjerarquizar el sentido de la visión, auspician otras formas de vincularnos con lo político, en el sentido foucaultiano mencionado.

La pregunta acerca de los cuerpos que pueden producir visualidad nos sitúa en un cuerpo que toma el protagonismo en el encuentro con el saber y reordena la experiencia. De allí, la importancia de los gestos menores que emergen naturalmente, en la trama del ver - tocar, y asumen un lugar de interfaz para acceder a un cierto tipo de saber, basado en el desplazamiento metafórico, que las prácticas trasladan a lugares inusitados.

De este modo, la práctica artística, en este caso la performativa y con una colaboradora ciega, funcionó como un dispositivo que posibilitó poner a prueba lo háptico. Dicho dispositivo tiene la virtud de poder ser llevado a otros contextos y jugarse con diferentes actores.

Además, se valora la noción de gestos menores en su capacidad de ordenar el campo exploratorio de la investigación. Asimismo, su articulación con la propuesta de una visualidad háptica en el terreno de la práctica, permitió pensar en modos alternativos de creación, a las modalidades ocularcéntricas.

Finalmente, la investigación artística que se planteó de forma exploratoria, permitió proyectar una línea de investigación focalizada en la cuestión de la visualidad, en el entramado del ver y tocar, con el fin de estudiar y profundizar en formas alternativas de creación artística fuera del paradigma ocularcéntrico.

REFERENCIAS

ARGUELLO, C. y FASSMOR, Z. **Una danza para Zezé**. vimeo.com.. Buenos Aires, 14 sep. 2023. Disponible en: https://vimeo.com/798920955.. Acceso el 9 set. 2024.

10.5281/ZENODO.15724050

BARDET, M. Perder la cara. Buenos Aires: Cactus, 2021.

BORGDORFF, H. El debate sobre la investigación en las artes. Cairon, **Revista de Estudios de Danza (Journal of Dance Studies)**. Alcalá: Universidad de Alcalá, Nº 13, p. 25–46, 2010.

CALLE, S. **Les poissons me fascinent**. Centrepompidou.fr. Paris, s/d. Disponible en: https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c9jd8Ld.. Acceso el 8 set. 2024.

CRARY, J. **Las técnicas del observador**. Murcia: Cendeac, 2008.

DELGADO, P. Estar igual que el resto. mnav.gub.uy. Montevideo, 2019. Disponible en: https://mnav.gub.uy/catpdf/delgado2019.pdf.. Acceso el 8 set. 2024.

FOUCAULT, M. **Vigilar y castigar**: nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

GARCÉS, M. **Visión periférica**. Ojos para un mundo común. In: BUITRAGO, A.

Arquitecturas de la mirada. Barcelona: Cuerpo de Letra, 2009, p. 77–95.

JAY, M. **Campos de fuerza**: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós, 2003.

MANNING, E. Proposals for a Smaller Movement. Trad. André Arias. **Moringa – Artes do Espetáculo**. João Pessoa: UFPB, v. 10, n. 2, p. 11–24, jun.–dez. 2019.

MARRADI, A., ARCHENTI, N. y PIOVANI, J. (Eds.). **Manual de metodología de las ciencias sociales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

PALLASMAA, J. **Los ojos de la piel**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

SOTO CALDERÓN, A. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

TÉLLEZ, J. Letter on the Blind, For the Use of Those Who See. moma.org. Nueva York, s/d. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/193155.. Acceso el 9 set. 2024.

VIROGA, N. **Entre imágenes**: posibles desvíos en la mirada a partir de una micropolítica de gestos menores. Trabajo Final de Egreso. Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales, Instituto Bellas Artes, Facultad de Artes, UdelaR. Montevideo, 2024.

10.5281/ZENODO.15724050

NATALIA VIROGA

Artista y docente. Licenciada en Artes Plásticas y Visuales, Facultad de Artes, UdelaR. Maestranda en la Maestría en Arte y Cultura Visual, Facultad de Artes, UdelaR. Se formó en danza y artes performativas en Uruguay y en el Programa intensivo de Artes Performativas, de Forumdança (Portugal). Es docente del Departamento de las Estéticas, Instituto de Bellas Artes, Facultad de Artes, UdelaR

MAGALÍ PASTORINO

Dra en Educación (Udelar), Mag. en Psicología y Educación (Udelar), Profa. Titular del Depto. De los Fenómenos de la Percepción del Instituto Bellas Artes, de la Facultad de Artes (Udelar), integra el Sistema Nacional de Investigadores (Uruguay).

10.5281/ZENODO.15724050

SABERES/FAZERES DOCENTES EM ARTES VISUAIS: PEQUENA CARTOGRAFIA DE INVISIBILIDADES

KNOWLEDGE/PRACTICES IN ART TEACHING: A SMALL CARTOGRAPHY ABOUT INVISIBILITIES

Lêda Guimarães
UFG/Brasil
leda_guimaraes@ufg.br

Maria Betânia e Silva
UFPE/Brasil
maria.bsilva2@ufpe.br

Robson Xavier da Costa
UFPB/Brasil
robsonxavierufpb@gmail.com

Resumo
O tema in-visibilidades proposto para o VII SIPACV visa explorar as múltiplas dimensões das invisibilidades nas artes e na cultura visual. Motivadas/o pelo tema e sua explicação, este texto busca reunir, socializar e discutir, no campo das artes visuais, resultados de investigações que envolvem memórias de formação, de criação, de práticas docentes e que se debruça, sobre os “múltiplos saberes que constituem as identidades desses profissionais e as suas táticas de resistências”, essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural”. (Certeau, 1988). Pretende-se evidenciar os processos reflexivos das experiências e práticas vivenciadas por artistas/educadores/as, ao longo do tempo, sobre o saber fazer docente e as estratégias elaboradas por estes profissionais nos desafios cotidianos do ensino, da pesquisa, da extensão, da criação artística na docência, refletindo sobre as experiências ativas e dinâmicas, os processos de interação entre os seres humanos e o meio, que Dewey (2010) intitulou como experiência. Nessa direção estão envolvidos estudos do campo das Artes Visuais, que contemplam: as trajetórias históricas de docentes, as linearidades e sinuosidades da formação; os processos metodológicos utilizados,

(re)criados e (re)inventados nas práticas docentes; as (re)invenções de forma de avaliação; as interconexões com diferentes áreas de conhecimento na constituição dos saberes invisibilizados da docência em artes visuais.

Palavras-chave: Memória, Experiência, Práticas docentes, Ensino das Artes Visuais. Ensino de artes visuais, Múltiplas invisibilidades.

Resumen
El tema in-visibilidades propuesto para el VII SIPACV tiene como objetivo explorar las múltiples dimensiones de las invisibilidades en las artes y la cultura visual. Motivado por el tema y su explicación, este texto busca reunir, socializar y discutir investigaciones, en el campo de las Artes Visuales, resultantes de investigaciones que involucran memorias de formación, de creación, de prácticas docentes y que se centran en los múltiples saberes que constituyen las identidades de esos profesionales y sus tácticas "de esas" maneras de hacer "constituyen las mil prácticas por las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por las técnicas de la producción sociocultural" (Certeau, 1998, p. 41). Se pretende evidenciar los procesos reflexivos de las experiencias y prácticas vivenciadas por artistas/educadores/as, a lo largo del tiempo, sobre el saber hacer docente y las estrategias elaboradas por estos profesionales en los desafíos cotidianos de la enseñanza, la investigación, la extensión, la creación en la docencia, reflexionando sobre las experiencias activas y dinámicas, los procesos de interacción entre los seres humanos y el medio, que Dewey (2010) intituló como experiencia. En esa dirección, están involucrados los estudios, en el campo de las Artes Visuales, que contemplan: las trayectorias históricas de docentes; las linealidades y sinuosidades de la formación; los procesos metodológicos utilizados, (re)creados y (re)inventados en las prácticas docentes; las (re)invenciones de formas de evaluación; (inter)conexiones con diferentes áreas de conocimiento en la constitución de los saberes invisibilizados de la docencia en Artes Visuales.

Palabras clave: La memoria. Experiencia. Prácticas docentes. Enseñanza de las Artes Visuales.

SOBRE[1] MEMÓRIAS DE PROFESSORAS DE ARTES VISUAIS

Refletir sobre memórias de professoras de artes visuais como educadores/as e pesquisadores/as da área de Educação em Artes Visuais é ter a ousadia de revirar nossas próprias memórias, saberes e fazeres. Partilhar nossas experiências com as de outros/as colegas consiste em sermos acolhidos/as e acolher nossos pares, as histórias e experiências de vida docente que se mesclam, formando tessituras, tramas

1 Partes desse texto foram apresentadas no 27ºEncontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Aqui fazemos uma expansão das ideias e incluímos outras pesquisas que ampliam o tema.

10.5281/ZENODO.15730068

de vivências e envolvimentos. Quem são esses/as sujeitos aproximados/as pelo ensino de artes visuais? O que os distingue de outras docências? Em que acreditaram? Que lutas cotidianas travam(ram)? De que arte vivem(ram)? O que relatam e sobre o que refletem? Entre conquistas pessoais, tempos específicos, rotinas e formas de trabalho, memórias de professores de escolas públicas, escolas rurais, de atuação em espaços não formais, de tantos lugares e até mesmo, de lugar nenhum. Todas essas questões têm uma relação estreita com a memória. A memória que não pode ser dissociada do tempo e do espaço, que envolve a identidade e atravessa um circuito em sua formação e consolidação. Através da ativação dos sentidos a experiência se dá e é significada e sendo significada, produz memória.

Para Guimarães:

> Memória vida diz respeito a um tempo no gerúndio, no qual vamos sendo, nos fazendo, nos construindo e nos tornando professores. Falamos de nós, de outros e de tantos outros. E, assim, falamos de nossas experiências docentes. Como professores de futuros professores para a área de artes visuais, é importante compartilhar o que estamos fazendo (2014, p.1).

Em termos cartográficos trilhamos os caminhos da autobiografia, memórias e narrativas e outras escritas fluídas ou descontínuas como é próprio da memória. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2001) no fazer científico uma mudança paradigmática acontece. Novas maneiras de construção do conhecimento passam a ser consideradas, dando lugar a subjetividade, a um olhar sobre o eu e sobre a importância da vida das pessoas comuns. Com isso entram em cena as abordagens (auto)biográficas e as micronarrativas. No campo do ensino das artes visuais, ainda fortemente pautado em macro narrativas, essa é uma lacuna que aos poucos vem sendo preenchida, em especial, com a produção de dissertações e tese na área. As histórias de vida de professores/as de artes visuais costumam ficar invisibilizadas, por serem histórias de um campo permanentemente em disputa nos diversos sistemas educacionais: universidades, escola, museus, centros culturais e demais espaços formais e não formais.

Quais seriam os motivos dessas histórias de vida e profissionais permanecerem invisibilizadas? Considerando que a maioria dos/das profissionais do ensino de artes visuais são mulheres, esse fato pode ter contribuído para que as mesmas sejam pouco lembradas pela história oficial hegemônica. É nesse sentido que fizemos o exercício de mapear trabalhos que contribuem para desvelar memórias de professoras, algumas mais conhecidas, outras totalmente desconhecidas. Essa ação coloca luz para percebermos percursos distintos, descobertas, aprendizagens, superação dos obstáculos, formas de ver, entender e interferir no mundo que são próprias do humano, mas ao mesmo tempo singulares e únicas. Ana Mae Barbosa em um depoimento concedido a Revista

10.5281/ZENODO.15730068

Educação&Realidade já apontava essa preocupação com pesquisas historiográficas sobre o "papel das mulheres no desenvolvimento da Arte-Educação no Brasil". Segundo ela, "antes, apenas os homens eram reconhecidos, mesmo que não tivesse Arte-Educação como sua atividade principal. (2005, p.296).

Suzana Rodrigues (1919-2010), atuante arte educadora no contexto paulistano, atuou por 3 décadas promovendo importantes ações educativas, do teatro de bonecos, a escrita em jornais se destacando como a criadora e coordenadora de atividades artísticas infantis no Museu de Arte de São Paulo -MASP, experiência pioneira na América Latina. No entanto, Suzana ficou durante muito tempo a sombra de Augusto Rodrigues com quem foi casada. Este sim, nome carimbado e reconhecido na história da arte educação, especialmente pela criação do Movimento das Escolinhas de Arte no Brasil. A dissertação de Bredariolli (2004) sobre Suzana Rodrigues funciona como escrita desinvisibilizadora ao esmiuçar o programa pioneiro que incentivava a livre-expressão das crianças no processo artístico, tendo o privilégio de ter realizado entrevistas com Suzana no processo da sua pesquisa.

Outro nome ligado a Augusto Rodrigue é o da pernambucana Noêmia Varela. Noêmia, mais conhecida entre nós, teve sua história e percurso desvelados pelos trabalhos de Lucimar Bello Frange (2001) e Fernando Azevedo (2000) que realizaram estudos sobre Dona Noêmia e de Ana Mae Barbosa traçando paralelos entre modernidade e pós-modernidade do ensino da arte no Brasil. Durante muito tempo, Noêmia também ficou a sombra em especial, no destaque que sempre se deu a Augusto na criação das Escolinhas de Arte do Brasil.

Ao se estudar as Escolinhas de Arte no Brasil nossas leituras se detinham de forma centralizada no Rio de Janeiro. Mas sabemos que esse movimento se estendeu no Brasil e na América Latina. Já existem pesquisas que ampliam nosso olhar sobre esse importante movimento. Em uma perspectiva descentralizadora, outra mulher arte/educadora *desinvisibilizada* foi Edith Belli uma das pioneiras da arte/educação brasileira, fundadora da Escolinha de Arte da Paraíba, estudada por Carvalho (2006). Aqui poderíamos pensar que o processo de invisibilidade se dá em dupla condição: ser mulher e ser nordestina.

Um viés pouco investigado é o contexto do ensino superior. Quem foram as mulheres que construíram os nossos cursos universitários no campo das artes? Úrsula Rosa da Silva, investigou a história da professora Myrian de Souza Anselmo, figura determinante na vida do Instituto de Artes na Universidade Federal de Pelotas- RS e descreve o ato de entrega de documentos por ocasião da pesquisa:

10.5281/ZENODO.15730068

> A professora Myriam Anselmo doou para esta pesquisa alguns de seus documentos, dentre textos; imagens; cadernos de aula. Este gesto de passar seus registros significou muito mais do que uma entrega de papéis ou de um acervo que pode manter uma memória: significou uma entrega de si, uma aposta na continuidade de uma luta de anos pelo ensino e dedicação às artes, que iniciou, como ela disse: "com um contrato de serviço sem remuneração, com prazo indeterminado", apostando que a universidade iria criar um Instituto de Artes (2016, p.88/89).

Chamamos atenção para o ato de ir guardando os fragmentos de vida docente para além de documentos oficiais. Ato muito próximo da escrita de diário. O desvelamento desses guardados contribui para a construção de novas cartografias. Uma entrega de sua memória, composta de fragmentos, anotações, rascunhos, etc., que nos ajudam a compreender relações de tempo e espaço de nossa própria história.

A pesquisa de Úrsula nos informa que a professora Myriam ingressou na Escola de Belas Artes (EBA) em 1968 para lecionar Anatomia Artística. Em 1969 foi criada a UFPel e aconteceu a união da EBA com o Instituto de Artes, que deu origem ao Instituto de Letras e Artes (ILA) foco da referida pesquisa. Myriam foi professora de anatomia e escultura, foi chefe do Departamento de Artes Visuais, em 1975, coordenou o Curso de Graduação em Pintura, Escultura e Gravura em 1973, foi diretora do Instituto de Letras e Artes de 1977 a 1981, aposentando-se em 1990. Quantas histórias podem ser narradas a partir dessas informações?

Narrativas de processos de formação incluem lugares, atores, práticas, concepções, decepções, afetos e desejos, que, uma vez compartilhados, encontram ressonâncias nas histórias de outros, gerando intercâmbios e reconhecimentos. Para Josso (2007), as narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto.

Melo (2016, p.2701) desinvisibiliza o ensino de arte voltado para a formação de mulheres no estado de Minas Gerais no ano de 1885. Indica como os aspectos históricos são determinantes para aquela formação da época que tinha as modalidades: desenho, pintura, trabalhos manuais, canto orfeônico e piano. No estudo, Melo aponta para o fato de que, naquele início de século passado, houve a necessidade de alterações desse currículo resultando na preocupação em formar mulheres (educadoras) para o mercado de trabalho. No começo do século XX cinco mulheres tiveram participação na construção da Escola Nova em Minas Gerais e se fundamentaram na filosofia de Dewey a partir dos ensinamentos obtidos no Teachers College em Nova York: Alda Lodi, Amélia de Castro Monteiro, Lucia Schmidt de Castro, Ignácia Guimarães e Benedicta

10.5281/ZENODO.15730068

Valladares Ribeiro. As três primeiras atuaram na Escola de Aperfeiçoamento e as outras duas na Escola Normal Modelo. Também no contexto de Minas Gerais, Patrícia de Paula (2008) e Rita Lages Rodrigues (2003), realizaram estudos sobre a artista Jeanne Louise Milde, nascida em Bruxelas (1900–1997) que se mudou em 1925 para Belo Horizonte para integrar a Missão Pedagógica Europeia que marca a Reforma de Ensino de Francisco Campos. Milde foi a primeira mulher e artista profissional a se estabelecer na cidade como professora de escultura.

No bojo dessa reforma modernista da educação em Minas Gerais, também podemos citar as estrangeiras a francesa Helena Antipoff e a suíça Louise Artus-Perrelet. Sobre as duas se tem mais pesquisas, textos veiculados em eventos, etc.; no entanto, elas não costumam ter visibilidade nas ementas das disciplinas de história do Ensino de Arte no Brasil, deixando de fazer parte da construção da memória do nosso ensino. Helena, é bastante citada nas pesquisas que tratam sobre educação especial, campo na qual foi pioneira. A educadora difundiu a abordagem interacionista da formação da inteligência ao demonstrar, já em 1931, o papel do meio ambiente sociocultural no desenvolvimento da cognição.

> Sabe-se que, juntamente com Augusto Rodrigues (1913-1993) e colaboradores, Antipoff participou da criação da Escolinha de Arte do Brasil [5] (EAB), fundada em 1948, no Rio de Janeiro (Almeida, 2013,2017; Almeida, Assis, 2018; Osinski, 2018). Sabe-se ainda, que, de maneira cooperativa, Helena Antipoff atuou de forma engajada para viabilizar o acesso e integração de professores em formação aos cursos de arte. Estes cursos foram oferecidos tanto pela Fazenda do Rosário [6] (1940), em Ibirité, Minas Gerais, quanto pela Sociedade Pestalozzi do Brasil [7] (1945) e, especialmente, pela EAB, no Rio de Janeiro, antes mesmo da implementação dos cursos regulares de graduação em Educação Artística criados a partir de 1973, por demanda decorrente da promulgação da Lei nº 5692 [8], de 11 de agosto de 1971 (Oliveira Almeida e De Freitas Campos, 2021, p.71).

Louise Artus-Perrelet também teve uma importância na formação de professoras com outra concepção de ensino de desenho:

> O método de ensino do desenho para crianças da arte-educadora Louise Artus-Perrelet foi sistematizado no livro *Le Dessin au Service de l'Éducation,* traduzido e publicado no Brasil em 1930, quando a autora visitou o país para conferências. O trabalho de Artus-Perrelet é analisado como proposta de educação estética na formação de professores primários, relacionando-o aos princípios modernistas na arte e ao movimento da Escola Nova. Artus-Perrelet dialoga com processos pedagógicos e de criação de Paul Klee e Wassily Kandinsky, professores na Escola Bauhaus, e com a pedagogia ativa genebrina. Seu método foi apropriado no contexto brasileiro por meio de relatos da poeta Cecília Meireles publicados no Rio de Janeiro, e no trabalho de seu aluno Jean-Pierre Chabloz, artista plástico e educador. (Almeida, Veneroso, e Campos, 2020, p.1).

10.5281/ZENODO.15730068

A citação acima, menciona Cecília Meireles, que conhecemos bastante como poetisa, e que tem sido *desinvisibilizada* no campo do ensino de Arte por Ana Mae Barbosa, que dedica um capítulo para ela no livro Redesenhando o Desenho- educadores, política e história (2015, p.225 a 269) no qual ressalta a luta de Cecília pelo lugar do cinema na educação, e, especialmente, pela ideia da criação de escolas para a primeira infância. Para Barbosa, Cecília Meireles não defendia apenas o cinema nas escolas, mas a imagem de uma maneira geral e toda a tecnologia que havia na época para a reprodução de imagens...(p.249). Em 2019, Ana Mae Barbosa e Maria das Vitórias Amaral lançam o livro "Mulheres não devem ficar em silêncio", obra que lança a imagem manifesto como título e reúne diversos/as autoras que contribuem com suas pesquisas para *desinvisibilizar* mulheres de diferentes tempos e contextos tais como: Marta Erps-Breur, Salete Navarro, Yvone Jean, Eleonor Hipwell, Antônia Aparecida Pallú, Lúcia Alencastro Valentim, Solange Costa Lima, Hebe de Carvalho, Fernanda Milani, Tereza Costa Rêgo além de Mariazinha e Laís Aderne, mais conhecidas entre nós, mas que não podemos deixá-las cair no esquecimento.

Com essa pequena cartografia, ressaltamos que outras experiências de professores/as de artes visuais podem e devem ser desinvisibilizadas. Investigar e dividir os conhecimentos oriundos das práticas, saberes e fazeres de professores/as de artes visuais do Brasil, configura-se como um campo amplo e aberto para novas investigações.

REDE DE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Segundo Le Goff (1994) a memória é a propriedade de conservar informações ao longo do tempo, atualizar impressões ou representações do passado. Essas lembranças de fatos acontecidos, é formada por vestígios mnemônicos a partir da reordenação dos mesmos.

Existem padrões de memórias que podem ser individuais e/ou coletivos, ao revivermos detalhes das histórias de vida de professores/as, revisitamos experiências pessoais e profissionais dos professores/as de artes visuais. De acordo com Halbwachs "Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós" (1990, p. 29).

As memórias individuais e/ou coletivas são fruto das complexas tramas construídas pelas relações entre os seres humanos no cotidiano e coexistem. Em um cotidiano cercado por imagens, os/as professores/as de artes visuais convivem diariamente com o desafio de estabelecer leituras e construir argumentações sobre as imagens. Ao relembrar, ordenar fatos acontecidos, buscar fontes de informações, tabular dados, analisar suas práticas

10.5281/ZENODO.15730068

e os resultados das experiências como professor/a de artes visuais, os educadores incorporam a prática da pesquisa em/sobre artes visuais, contribuindo para a construção de novos conhecimentos.

Encarar a prática pedagógica do ensino das artes visuais como objeto de pesquisa, aproxima o/a professor/a de artes visuais da sua própria construção cartográfica, possibilitando que o/a mesmo/a (re)construa suas rotas e desenhe mapas com as mais diversas configurações, deixando seu legado como perspectiva de continuidade das práticas de ensino, bem como, indicando aos novos artistas/educadores caminhos viáveis e possíveis.

As pesquisas sobre memórias dos/as professores/as de artes visuais podem apontar a construção de novas narrativas, percursos enviesados, eivados de pedras no meio do caminho, de obstáculos, de procedimentos que falharam e de alguns acertos. Os/as professores/as de artes visuais caminham contra o vento, enfrentando cotidianamente a maré raivosa da tradição bancária da educação. Ministrar aulas de artes visuais é lidar também com o acaso, com o caos, com a desordem, com tintas e materiais que sujam, com o desinteresse dos/as estudantes, com o descaso dos familiares, com a desvalorização imposta pela estrutura dominante que privilegia a aprendizagem da língua e dos números apenas, compartimentando o humano, e descartando o entendimento de sua integralidade que envolve os múltiplos saberes.

As práticas e os saberes dos/as professores/as de artes visuais configuram-se, ainda, no Brasil como práticas marginalizadas na educação formal, os profissionais da arte/educação são regularmente encarados como menos importantes em relação aos/as professores/as das demais áreas do conhecimento. Estar inserido/a em um sistema formal, em uma posição marginalizada, tem sido ao longo da história do ensino das artes visuais, um mecanismo deflagrador da resiliência do/a arte/educador/a brasileiro, que enfrenta no cotidiano de seu próprio trabalho e de sua própria existência, o desafio de reconstruir permanentemente suas perspectivas e caminhos.

> O pesquisador em artes visuais transita sempre entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, entre o concreto e o onírico. Uma pesquisa em artes visuais pode articular a produção imagética com a produção textual, ambas têm a mesma importância, a produção e a reflexão sobre ela fazem parte da mesma pesquisa. A pesquisa em artes visuais pode buscar o mesmo rigor de análise que outros tipos de pesquisas, que permita associá-la à categoria de pesquisa, sem perder a perspectiva da poética estudada. Para tanto a articulação entre o projeto artístico e a execução da pesquisa é o ponto de partida para que uma investigação em e sobre artes visuais seja sistematizada adequadamente (Costa e Silva, 2015, p. 10).

10.5281/ZENODO.15730068

As práticas culturais dos/as professores/as de artes visuais no Brasil constituem um rico repertório para pesquisas no campo da história da educação e dos processos criativos em/sobre artes visuais, ainda pouco estudadas. Aproximar educador/artista/pesquisador por meio da análise de suas produções é possibilitar a visibilização de experiências nos saberes e fazeres ainda invisibilizados.

TÁTICAS DE RESISTÊNCIAS

Relatos das experiências dos/as professores/as de artes visuais correspondem à narração de práticas comuns, experiências pessoais e particulares, tratando-se do que Certeau (1998) nomeou de “maneiras de caminhar” e de “maneiras de fazer”, essas experiências entrelaçam caminhos diversos, representando cartografias presentes em todo o território nacional.

Importante destacar que no Brasil os cursos de formação de professores de artes são cursos de licenciatura plena, com pelo menos quatro anos de duração, enquanto em outros países existe apenas o curso de bacharelado em artes, que tem apenas uma disciplina que aborda arte/educação. Essa diferença é significativa para pensar a formação dos arte/educadores no Brasil e o impacto dessa formação na prática pedagógica dos/as professores/as de artes. Além da formação, outras variáveis que interferem nas práticas dos/as professores/as de artes visuais, como as condições de trabalho, muitas vezes, desfavoráveis e longe do que poderíamos considerar ideais. Se na educação regular as práticas dos/as professores/as de artes são moldadas pelas condições precárias das escolas, o que acontece em situações de educação não formal e informal? Essas experiências precisam ser analisadas e visibilizadas.

Parafraseando Euclides da Cunha afirmamos que o/a arte/educador é antes de tudo um forte. As táticas e adaptações necessárias para que o ensino das artes visuais seja desenvolvido e funcione nas mais diversas e controversas condições de trabalho e nos distantes rincões do Brasil, consistem em “táticas de resistências”. Essas táticas se configuram como verdadeiras “bricolagens” onde os diversos conhecimentos dos/as professores/as de artes se imbricam, articulando interesses e regras pessoais e/ou coletivas, reorganizando quase clandestinamente os mecanismos de poder instituídos.

Os detalhes, as minúcias, as intervenções dos/as professores/as de artes diferenciam-se das práticas e dos saberes de outros profissionais da educação por seus fazeres cotidianos, o que Certeau intitulou de “maneiras de fazer”. “Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (Certeau, 1998, p. 41).

10.5281/ZENODO.15730068

São essas práticas, essas especificidades, essas táticas de resistência dos/as professores/as de artes visuais que motivam os processos de pesquisa articulando teoria e prática, mediados por processos cartográficos e autobiográficos, que registrados e analisados constroem novos conhecimentos sobre a Educação em Artes Visuais.

PROCESSOS DE PESQUISA

Na perspectiva de investigação que abordou a temática das memórias de professores/as de Arte observamos, nos textos apresentados no 27º Encontro Nacional da ANPAP, que os estudos têm percorrido diferentes direções. Ora se direcionam a tempos históricos distintos com o foco na busca do entendimento de como se constituiu o pensamento reflexivo e educativo de mulheres professoras que atuaram no ensino da arte explicitando formas e práticas pedagógicas de apreciação artística. Além disso, procuram analisar o uso de conceitos no tempo histórico e contemporâneo. Ora focam a investigação na análise histórica do campo da arte e suas implicações na formação docente objetivando compreender como as perspectivas teórico/metodológicas constituídas ao longo do tempo são apropriadas pelos professores/as em suas trajetórias e atuações educativas e artísticas.

Outros estudos se debruçam em arquivos de professores/as procurando perceber os processos poéticos e artísticos de criação registrados por eles/as e como esses processos reverberam na docência.

Há estudos ainda que enveredam sobre o ensino contemporâneo de arte na Educação Básica, seja no Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos. Essas pesquisas voltam o olhar para os múltiplos saberes que compõem a formação docente de diferentes gerações de professores/as de arte que atuam numa mesma instituição com a intenção de trazer à tona as reflexões teórico/metodológicas utilizadas por eles em seu cotidiano escolar. Investigações que evidenciam o processo de criação docente e reforçam a importância na compreensão do/a professor/a também como criador de saberes.

Por meio do registro realizado pelo/a próprio/a docente é possível compreender o potencial educativo/cultural nas ações propostas, planejadas e desenvolvidas por eles/as. Proporcionar o acesso aos bens culturais na formação artística e humana dos/as estudantes se torna imprescindível e extremamente revelador. A importância dessa faceta do processo educativo, possibilita também a socialização das experiências vivenciadas com e pelos estudantes. Pensar-se docente, refletir sobre sua práxis permite (re)inventar-se como sujeito ator da própria história.

10.5281/ZENODO.15730068

Por fim, outras investigações despertam o olhar para observar o estudo cotidiano do/a professor/a, sua busca pelo conhecimento, atualização e aprofundamento teórico e artístico. Visam (re)visitar seus processos de atuação docente, ampliando as perspectivas e estratégias de ensino/aprendizagem ressaltando a complexa dinâmica do cotidiano escolar.

Assim, a reunião, socialização e discussão no campo das Artes Visuais das pesquisas e seus processos ressaltam o quão importante e fundamental têm sido compreender as memórias de formação, de criação e de práticas docentes, os múltiplos saberes que constituem as identidades desses profissionais que contribuem, de forma significativa para a formação de um povo e de sua nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Possibilitar a visibilização das práticas e histórias de vida dos/as professores/as de artes visuais permite que o sujeito artista/pesquisador/educador possa trabalhar com os três campos de investigação em/sobre/com artes visuais, podendo investigar e partilhar novos conhecimentos que por natureza são híbridos e mestiços.

Os/as professores/as de artes visuais podem compreender sua própria prática pedagógica ou dos seus colegas como objeto de pesquisa, relacionando os campos de conhecimento em/sobre/com artes visuais. Os estudos cartográficos respeitam as normas da produção acadêmica, tratando as imagens como parte essencial do conhecimento humano.

As pesquisas em/sobre/com artes visuais podem relacionar-se com as histórias de vida e as memórias de criação das práticas e saberes construídos pelos/as professores/as de artes visuais, no contexto da educação formal, não formal e informal. Desafiamos o campo de pesquisa acadêmica em/sobre/com artes visuais incorporando também nas formas de investigação, a estética do cotidiano, como construção efetiva de conhecimentos individuais, mas também coletivos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. **Movimento Escolinhas de Arte:** em cena, memórias de Noemia Varela e Ana Mae Barbosa. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: ECA USP, 2000.

ALMEIDA, Marilene Oliveira; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Circulação, recepção e apropriação do método de ensino do

10.5281/ZENODO.15730068

desenho de Louise Artus-Perrelet: educação estética e modernismo na formação de professores primários no início do século XX. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.10, n.20: nov.2020. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20508>

BARBOSA, Ana Mae. Depoimento. **Revista Educação & Realidade.** 30(2): 299-301. Jul/dez 2005.

BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho: educadores, política e história.** Matéria Prima, v. 3, p. 20-36, 2015

BREDARIOLLI, Rita Luciana. **Das lembranças de Suzana Rodrigues, tópicos modernos de arte e educação. 2004.** Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Acesso em: 23 jan. 2025.

CARVALHO, Lívia Marques. A escolinha de arte de João Pessoa: a persistência de um sonho. In: **Revista Intervenções**. Volume 01. João Pessoa PB: Editora UFPB, 2006, p. 41 a 48. Disponível em: https://issuu.com/robsonxavier3/docs/revista_intervencoes_n___01. Acesso em: 15/07/2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes do fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 1998.

COSTA, Robson Xavier da e SILVA, Maria Betânia e. Investigação em/sobre artes visuais: artista/pesquisador/professor. In: **Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP**. Santa Maria RS: ANPAP, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/. Acesso em: 15.07.2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo SP: Martins Fontes, 2010.

FRANGE, Lucimar Bello. **Noemia Varela e a Arte**. Belo Horizonte MG: Editora C/Arte, 2001.

GUIMARÃES, Leda. Ensino e pesquisa em arte/educação: incertezas e descobertas de caminhos investigativos. In.: REBOUÇAS, Moema Martins; GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto (Orgs.). **Educação em Arte na Contemporaneidade**. 1ª Ed. V. 2. Vitória

10.5281/ZENODO.15730068

- ES: EDUFES, 2014, p. 1-22.

GUIMARÃES, Leda. Entrelinhando a História e o Ensino de História das Artes Visuais no Brasil. In: Arte/Educação: corpos em trânsito, **Anais do XXII Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil**. Rejane Galvão Coutinho(Org.) Ed.UNESP/Instituto de Artes/SP/FAEB.2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo SP: Vértice, 1990.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. In: **Revista Educação**. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/a_tranfor2.pdf. Acesso em: 15.07.2018.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas SP: Editora UNICAMP, 1994.

MELO, Roberta Maira de. O ensino de arte na educação feminina de Uberaba a Belo horizonte: história e memória. In: Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]; **Compartilhamentos na arte: redes e conexões** / Nara Cristina Santos; Ana Maria Albani de Carvalho; Paula Ramos; Andréia Machado Oliveira (Orgs.). Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.) **O método (auto)biográfico e a formação.** Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. dos Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.

OLIVEIRA ALMEIDA, Marilene; DE FREITAS CAMPOS, Regina Helena. O Protagonismo de Helena Antipoff no Movimento da Educação pela Arte no Brasil. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,** [S. l.], v. 20, n. 1, p. 76–96, 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/38978. Acesso em: 12 set. 2024.

PEREIRA, Patrícia de Paula. **Ensino de Arte nos Primórdios de Belo Horizonte:** a Contribuição de Jeanne Milde no início do Século XX. In: Ana Mae Barbosa. (Org.). Ensino da Arte: Memória e História. 1ed.São Paulo: Perspectiva, 2008, v. 1, p. 117-134.

RODRIGUES, Rita Lages. Entre Bruxelas e Belo Horizonte - itinerários da escultora

10.5281/ZENODO.15730068

Jeanne Louise Milde. Editora c/Arte. Belo Horizonte, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente:** contra o desperdício da experiência. São Paulo SP: Cortez, 2001.

SILVA, Úrsula Rosa da. Ensino da arte: um exercício de reflexão e escrita de si. IN: **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 245-257, maio/ago. 2016. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/gearte. Acesso em 15.07.2018.

LÊDA GUIMARÃES

Professora/pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e atual Coordenadora/Docente do Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Pós Doutora pela Universidad Complutense de Madrid; Doutora em Artes pela ECA USP; Mestre em Educação pela UFPI; Licenciada em Educação Artística – artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Presidente da FAEB, membro da ANPAP, do Conselho mundial do INSEA para a América Latina e do Conselho do CLEA.

MARIA BETÂNIA E SILVA

Professora/pesquisadora do Departamento de Artes e docente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE. Doutora em Educação pela UFMG; Mestre em Educação pela UFPE; Licenciada em Educação Artística (Artes Plásticas) pela UFPE. Graduanda em Filosofia pela UFPE. Membro da ANPAP.

10.5281/ZENODO.15730068

ROBSON XAVIER DA COSTA

Professor/pesquisador do Departamento de Artes Visuais e Coordenador/Docente do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais da UFPB. Pós-doutor pelo PGEHA MAC USP; Doutor em Arquitetura e Urbanismo PPGAU UFRN; Mestre em História PPGH UFPB; Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas UFPB. Membro da ABCA e da ANPAP. Portfólio: http://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio.

10.5281/ZENODO.15730068

PAISAGENS SENSORIAIS: UMA PERSPECTIVA DE ARTE PÚBLICA NA EDUCAÇÃO INCLUSIVA

PAISAJES SENSORIALES:UNA PERSPECTIVA DEL ARTE PÚBLICO EN LA EDUCACIÓN INCLUSIVA

Rosely kumm
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
rosely.kumm@gmail.com

Aparecido José Cirilo
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
aparecido.cirilo@ufes.br

Resumo
Todas as manifestações humanas em que os povos expressam características particulares de ser, viver e estar no mundo, constituem aspectos simbólicos de sua cultura. Intrínsecas à paisagem, essas características simbólicas expressam-se no todo: na linguagem, na arte e no espaço, captada não apenas visualmente, mas também de forma sensível por meio dos sons, cheiros, sabores, imagens e do tato, que por sua vez, criam memórias afetivas. Conforme o tempo histórico e ambientes específicos, as manifestações culturais vão adquirindo diferentes formas e expressões, o que deixa evidente que se trata de um processo híbrido e dinâmico, transmitido pelas gerações; ele se cria e recria no cotidiano, sendo visível na paisagem pública. Desse modo, ao direcionar esse contexto para a esfera educacional, especialmente a educação patrimonial, a salvaguarda da identidade tanto individual quanto coletiva enraizada na cultura local, emerge como uma proposta significativa de arte-educação. Tal abordagem pode ser fomentada não somente na educação formal, mas também em instituições como as APAEs, que se dedicam à educação inclusiva e à defesa dos direitos das pessoas com deficiência física, mental ou múltipla. Diante disso, este estudo que se insere como proposta de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Pesquisa e Extensão em Arte - LEENA/UFES, tem como lócus de ação a APAE da cidade de Domingos Martins, no Espírito Santo. Seu principal objetivo foi criar estratégias que direcionam práticas artísticas voltadas à percepção sensível e inclusiva da arte pública, contribuindo no processo de ensino-aprendizagem por meio da arte. Os resultados obtidos indicaram que ao investigar as relações de afeto e sensibilidade existentes entre a cidade e seus habitantes, a arte pública pode ser um referencial na paisagem que parece ser facilmente identificado pelos usuários,

sendo uma ferramenta valiosa para mediadores em arte, contribuindo no processo de arte educação a partir da cultura local.

Palavras-chave: Paisagem; arte pública; arte educação; educação inclusiva.

Abstract
Todas las manifestaciones humanas en las que las personas expresan características particulares de ser, vivir y estar en el mundo, constituyen aspectos simbólicos de su cultura. Intrínsecas al paisaje, estas características simbólicas se expresan en su conjunto: en el lenguaje, el arte y el espacio, captados no sólo visualmente, sino también sensitivamente a través de sonidos, olores, sabores, imágenes y tacto, que a su vez, crean recuerdos afectivos. Dependiendo del tiempo histórico y de los entornos específicos, las manifestaciones culturales adquieren diferentes formas y expresiones, lo que deja claro que se trata de un proceso híbrido y dinámico, transmitido a través de generaciones; se crea y recrea en la vida cotidiana, siendo visible en el paisaje público. Así, al dirigir este contexto al ámbito educativo, especialmente a la educación patrimonial, la salvaguarda de la identidad tanto individual como colectiva arraigada en la cultura local emerge como una propuesta significativa para la educación artística. Este enfoque se puede fomentar no sólo en la educación formal, sino también en instituciones como las APAE, que se dedican a la educación inclusiva y a la defensa de los derechos de las personas con discapacidad física, psíquica o pluridiscapacidad. Por lo tanto, este estudio, que forma parte de una propuesta de investigación desarrollada en el Laboratorio de Investigación y Extensión en Arte - LEENA/UFES, tiene como lugar de acción la APAE en la ciudad de Domingos Martins, en Espírito Santo. Su principal objetivo fue crear estrategias que orienten las prácticas artísticas encaminadas a la percepción sensible e inclusiva del arte público, contribuyendo al proceso de enseñanza-aprendizaje a través del arte. Los resultados obtenidos indicaron que al investigar las relaciones de afecto y sensibilidad que existen entre la ciudad y sus habitantes, el arte público puede ser un referente en el paisaje que parece ser fácilmente identificado por los usuarios, siendo una herramienta valiosa para los mediadores del arte, contribuyendo a el proceso de educación artística basado en la cultura local.

Keywords: Paisaje; arte pública; educación artística; educación inclusiva.

PAISAGENS SENSORIAIS - O ESPAÇO EXPERIMENTAL DA PAISAGEM

Uma paisagem possui uma série de características objetivas e subjetivas que são indefinidas. No entanto, essa pesquisa propõe que, pela ótica de determinados autores, a ideia de paisagem possui características sensoriais, adquiridas a partir da experiência sensível, que contribui para a construção gradual do sentido espacial. Segundo o autor espanhol Javier Maderuelo, a paisagem “não é uma coisa [...] tampouco é a natureza”, mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas

10.5281/ZENODO.15730121

que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais de acordo com o tempo histórico e ambiente específico (MADERUELO, 2006, p.17). Como representação do ambiente físico, a paisagem é o outro, algo que está de fora e nos rodeia; mas como construção cultural é algo diretamente ligado ao indivíduo ou uma comunidade, sendo uma tradução obtida a partir da impressão sensível que seus habitantes têm ao percorrê-la todos os dias (MADERUELO, 2006, 36). Diante do pensamento do autor, é possível observar a indissociável relação entre a cultura humana e a natureza, mediante a experiência contemplativa de uma paisagem.

> (…) el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura (MADERUELO, 2016, p. 17).

Na perspectiva da geografia, os estudos sobre a paisagem propõem uma descrição objetiva dos caracteres geográficos da Terra e sua divisão por territórios e regiões. No entanto, o geógrafo brasileiro, Milton Santos, discute a paisagem como uma construção social moldada refletindo suas dinâmicas políticas e econômicas que afetam a vida cotidiana dessa sociedade. Nesse sentido, descreve a paisagem como “tudo aquilo que a vista alcança, não apenas as formas, mas também as cores, odores e sons proporcionados pela experiência de vivenciá-la (SANTOS, 1998, p.61)”. Logo, sendo ela tudo que a vista alcança, sua imagem parece ser o resultado da relação entre o homem e seu entorno, da experiência individual ou coletiva de habitar o espaço; sendo projetada e construída refletindo suas estruturas sócio políticas que a definem e transformam.

Juntos, o pensamento de ambos os autores expressam uma visão de mundo sujeita a uma marca da civilização que vive, ou viveu, naquele lugar, como um retrato da ação humana sobre o espaço e que faz parte de sua cultura. Nesse contexto, a paisagem urbana se apresenta ao público como um conjunto panorâmico de informações presente na cidade, suficientemente consolidado na opinião pública que representa o acúmulo de incontáveis camadas de significados, sobrepostas pelo tempo no espaço cotidiano. São narrativas culturais que formam um conhecimento sintético de linguagens presente nas edificações, nas praças, na arte pública e no conjunto de cores que pairam sobre as ruas.

e de criação, se estende por várias tendências e vários movimentos artísticos. No entanto, a presente pesquisa acadêmica se volta para a produção artística pública de cunho histórico e patrimonial, que ao ser inserido no espaço cotidiano, representa um marco memorial da cultura local. Quando um artista desenvolve uma proposta que se apropria do espaço

10.5281/ZENODO.15730121

público como suporte de criação, sua obra fará parte do grande conjunto de elementos que compõem a paisagem, instituída pelos modos de construção cultural. Logo, a paisagem é fruto de um acordo coletivo que depende da aceitação de quem vive naquele espaço.

Assim, a proposta que apresentamos se estruturou a partir da experiência sensível realizada com usuários da APAE Domingos Martins, em processos de percepção afetivas de aspectos da identidade local, materializados como obra no espaço público. A análise dos dados se deu pela experiência a partir da observação, compartilhamento, e da apresentação de propostas didáticas que abordaram a obra "Os Dançarinos", do artista capixaba Hipólito Alves, encontrada na Praça Arthur Gerhardt, no centro de Domingos Martins. O propósito dessa pesquisa foi refletir sobre arte pública como um elemento da paisagem cotidiana, acionador da noção de pertencimento e de identidade, buscando, por meio da prática artística com os usuários da APAE, criar estratégias de mediação cultural que possam proporcionar educação patrimonial de maneira inclusiva.

PAISAGENS SENSORIAIS: CULTURA PRESENTE E ATUANTE

O Espírito Santo recebeu imigrantes de diversas partes da Europa, principalmente de partes da Alemanha e do norte da Itália que, junto com os portugueses, africanos e indígenas (aqui já residentes), deram os traços principais da cultura capixaba. Logo, a região Serrana do Estado, foi principalmente ocupada por imigrantes de origem alemã, italiana, holandesa e pomerana, que aos poucos, formaram pequenas comunidades rurais ao longo das montanhas, centradas na agricultura familiar e na manutenção de sua cultura originária. Dentre elas, a cidade de Domingos Martins (que possui o mesmo nome do município), é um exemplo importante dessa história. Fundada em 20 de outubro de 1893[1], após sua emancipação política do município de Viana, Domingos Martins sempre se manteve ligada ao cenário político, econômico e cultural do estado.

Devido aos referidos processos de imigração, a cidade possui fortes traços da cultura alemã, italiana e pomerana. Esse fato é possível de ser comprovado pela presença de diversas obras públicas que refletem seu papel na história e na cultura local. São esculturas, obras arquitetônicas e marcos memoriais que se caracterizam em categorias e subcategorias classificadas como religiosas, políticas e artísticas, sendo de maioria, intervenções planejadas para se acomodarem em pontos estratégicos da paisagem urbana como: avenidas, praças, bairros e calçadas espalhadas sutilmente ao longo da cidade e nos distritos próximos. Em sua maioria, a arte pública inserida na paisagem da cidade se encontra em boas condições, com placas de identificação e entorno bem preservado.

1 Disponível em https://www.domingosmartins.es.gov.br/detalhe-da-materia/info/imigracao/8919.

10.5281/ZENODO.15730121

Um exemplo que também evidencia a influência da cultura europeia na cidade são as danças folclóricas, preservadas por gerações, em que pessoas de todas as idades - idosos, crianças, jovens e pessoas com deficiência física ou intelectual - expressam sua arte. Dançar, segundo a tradição germânica, é sinônimo de celebrar, ficar alegre por uma data especial, por um casamento, um nascimento, em ação de graças pela colheita, pela chuva, por um desejo alcançado, acontecimentos que significam conquistas, fartura e prosperidade para a família e a comunidade.

Dentre diversos grupos de dança consolidados atualmente na cidade e no interior do município, o Bergfreunde foi o primeiro grupo folclórico alemão do estado do Espírito Santo, criado em 25 de fevereiro de 1984, com intuito de resgatar, preservar e difundir a cultura germânica para ser reconhecida também num panorama Estadual. O grupo realiza diversas apresentações por ano, sendo a maioria em território capixaba, havendo convites frequentes para realizar apresentações em outros estados brasileiros.

Tristemente, em setembro de 2017, voltando de uma apresentação em Juiz de Fora (MG), o ônibus no qual o grupo viajava foi atingido em um grave acidente na rodovia BR 101, provocando uma tragédia com várias vítimas fatais, marcando a trajetória do grupo e de toda cidade de Domingos Martins. Em vista deste acontecimento, no ano de 2022 foi inaugurada na Praça Arthur Gerhardt, em Domingos Martins, a obra “Os Dançarinos” do escultor capixaba Hipólito Alves. A escultura pesa 500 kg, e foi modelada em argila e fundida com liga de minério e calcita; a base do pedestal foi construída de alvenaria para suportar o peso da escultura. Tem a forma de um casal de dançarinos vestidos com roupas típicas, e no pedestal foram colocadas, junto a placa de identificação, 11 estrelas com as fotos e nomes das pessoas a quem a comunidade presta homenagens.



Figura 1: Praça Arthur Gerhardt - Centro de Domingos Martins. 2023. Fonte: acervo dos autores.

10.5281/ZENODO.15730121

Essa obra (figura 1), integra o conjunto paisagístico escultórico da cidade que relembra não apenas as vítimas do acidente, mas também o fato de que sua vida era dedicada à manutenção das tradições locais. Pois, as características de uma cidade são moldadas de maneira conjunta pelas relações culturais, políticas, econômicas e sociais, que são gradualmente consolidadas pela própria sociedade que vive naquele espaço, estando em correlação com as estruturas de influência histórica. Para seus moradores, esse contexto incide diretamente em sua percepção do espaço cotidiano. Nesse sentido, a escultura “Os Dançarinos”, criada por Hipólito Alves e concebida em resposta ao anseio da comunidade de Domingos Martins, exemplifica de maneira notável o poder da arte em transfigurar o cenário urbano. A obra não apenas se tornou um ponto de referência que reconfigurou a identidade da praça onde foi erigida, mas também enriqueceu a narrativa simbólica do espaço público. Dotada de duplo significado para a cultura local, a escultura evoca tanto um episódio doloroso que perpetua a memória de perdas significativas, servindo como um lembrete da fragilidade da vida; quanto celebra a vivacidade e a alegria expressadas pela dança, elemento intrínseco à vivência e à expressão artística na cultura de Domingos Martins.

PAISAGENS SENSORIAIS: UM RELATO DAS EXPERIÊNCIAS NA APAE DE DOMINGOS MARTINS.

A APAE nasceu no Brasil em 1954, primeiramente no Rio de Janeiro, posteriormente se consolidou em todo território nacional, sendo independente das instituições formais de ensino, mantendo os princípios originais de apoio e assistência à pessoa com deficiência e sua família. Ela se caracteriza por ser uma instituição de cunho social, cujo objetivo é promover a atenção integrada à pessoa com deficiência intelectual e múltipla, independente da faixa etária ou classe social. Sendo assim, seu campo de atuação se estende para além dos serviços de educação, saúde e assistência social, construindo uma rede de efetivações em defesa dos direitos da pessoa com deficiência.

São espaços de apoio que oferecem atendimento nas diversas áreas clínicas, sociais e psicológicas, tanto a pessoa com deficiência, quanto a familiares, além de práticas educativas e lúdicas que combinam atividades cotidianas de caráter sensório motor com práticas que estimulam a expressão pessoal. A APAE de Domingos Martins - APAE/DM - foi fundada em fevereiro de 2003, por familiares de pessoas com deficiência que residiam no município, pois a região não dispunha de nenhum tipo de serviço especializado para o melhor desenvolvimento psicossocial, motor e pedagógico das pessoas com deficiência, e os responsáveis, normalmente os pais, tinham que buscar assistência em outros municípios, sem garantia de adquirir atendimento.

10.5281/ZENODO.15730121

A princípio, a instituição começou a atuar sem dispor da própria sede. Somente em 2006, com a parceria de entidades parceiras, foi possível construir o prédio e as devidas instalações da instituição. Atualmente, a APAE de Domingos Martins atende usuários moradores dos sete distritos que compõem o município, sendo que a maioria reside na zona rural, fato que dificulta o seu acesso à Instituição. Ciente desse cenário, a prefeitura do município disponibiliza transporte gratuito de ida e volta, casa até a instituição, garantindo o acesso e permanência.

Nossa pesquisa de campo se iniciou pelo acompanhamento das atividades na sala de Arte Terapia, onde se desenvolve um trabalho no qual as práticas artísticas começam pelo desenvolvimento das sensações - pelo uso das cores, sons e cheiros - e do pensamento criativo, salientando o potencial singular de cada usuário. Nesse sentido, os usuários não são apenas observadores passivos do conhecimento artístico, eles atuam como sujeitos ativos no processo artístico, como base em sua criatividade, respeitando seus interesses e limitações.

Diante da imersão na sala de Arte Terapia, foi possível identificar usuários com deficiências motoras, psíquicas e síndromes como Down e Espectro Autista. Logo, é importante ressaltar que, diante de um público tão variado e complexo, a oportunidade de trabalhar com diferentes habilidades e potencialidades propôs que essa pesquisa pensasse em um ensino da arte mais abrangente e interior, que age de dentro para fora e não estabelece normas ou padrões. Promovendo a inclusão e desorganizando hierarquias e preconceitos comumente colocados.

Além disso, esse momento de imersão permitiu destacar quais atividades parecem ser melhor aproveitadas pelos usuários, partindo de relações de afeto estabelecidas a partir do que eles mais gostam ou não gostam, o que lhes traz desconforto ou pertencimento, podendo despertar interesse e entusiasmo, além de promover um trabalho que melhor se adapte ao público. Atividades de experimentação artística que permitem o uso de diferentes materiais, provoca estímulos sensoriais percebidos de forma diferente em cada um deles. Assim sendo, ao desenvolver uma proposta didática a ser realizada na APAE, foi preciso considerar a percepção sensível dos usuários para com os materiais (forma, cor, textura, cheiro) e a disponibilidade de equipamentos. Pois, apesar de serem cedidos diversos tipos de papeis, materiais gráficos e tintas, a APAE não dispõe de monitores ou projetor para exibir imagens. Em vista disso, a proposta foi adaptada e totalmente confeccionada à mão pela pesquisadora deste estudo, usando os materiais disponíveis que são melhor “aceitos” ou “preferidos”, pelo público a quem se destina. Este efeito favoreceu percepções interessantes a serem mencionadas nesta pesquisa:

10.5281/ZENODO.15730121

Composta por duas partes, a proposta apresentou a obra pública “Os Dançarinos”, do artista capixaba Hipólito Alves, como elemento referencial que compõem a paisagem da Praça Arthur Gerhardt, em Domingos Martins. A primeira parte é composta por outro desenho em aquarela, representando a Praça, sem o monumento, ou seja, faltando esse elemento na paisagem. A segunda parte é outro desenho, desta vez feito com marcador permanente sobre papelão, representando a obra “Os Dançarinos”, cujos espaços em torno da “obra” foram vazados/cortados com a tesoura, desprendendo o monumento da paisagem na qual foi instalada.



Figura 2: Proposta de representando a Praça Arthur Gerhardt que aborda a inserção da obra ao espaço público. Fonte: acervo dos autores.

Os dois desenhos foram apresentados aos usuários individualmente e sobrepostas, conforme a dinâmica de leitura de imagem. A princípio, iniciamos um diálogo sobre a paisagem da cidade e da Praça (que abriga a maior parte dos monumentos públicos do município) para então apresentar o desenho representando o monumento “Os Dançarinos”. Por se tratar de uma proposta artesanal, houve um instante de interesse sobre o desenho, sua autoria, e o material que gerou a necessidade/impulso de tocar, sentir e introduzir os dedos nos espaços vazados do desenho. Após esse momento, novamente retomamos o diálogo através da seguinte pergunta: *“- Você já viu esse monumento? Onde ele fica?”*

Num segundo momento, foi apresentada a aquarela da Praça com a pergunta: *“- Você reconhece essa paisagem? Sente falta de alguma coisa?”*. A maioria das respostas foram positivas, identificando imediatamente o lugar: *“-Sim, já estive nesse lugar!”;* “*- É na pracinha da cidade.”*

10.5281/ZENODO.15730121

Quanto à pergunta: "*Você sente falta de alguma coisa?"*, as respostas foram bem variadas: *"- Tem alguma coisa faltando bem aqui!"*, e apontou com o dedo para o local em que o monumento deveria estar.

" - Normalmente vejo muitas pessoas circulando ou sentadas nos bancos da Praça." Ou seja, a criança sentiu falta do ritmo promovido pela dinâmica das pessoas na paisagem, elementos que não havia na aquarela.

Ao identificar *"é na praçinha da cidade",* numa simples representação em aquarela e papelão, remete a um entendimento consistente do usuário acerca do ambiente na qual está inserido - sua percepção espacial - na qual buscamos destacar como as práticas artísticas podem marcar positivamente a experiência dos sujeitos no processo de aprendizagem. Pois, a paisagem urbana é edificada progressivamente, em que cada elemento carrega consigo uma narrativa histórica específica. Estas narrativas não são apenas cronológicas, mas também sociais e culturais, pois elas revelam as prioridades e os valores da sociedade que as criou. Daí o apreço pela integração dos usuários aos espaços públicos, que criam suas próprias interpretações a respeito deste espaço.

Diante de *"Normalmente vejo muitas pessoas circulando ou sentadas nos bancos da Praça"*, ela parece expressar sua percepção da paisagem através da falta do movimento de "ir e vir" das pessoas. O fluxo transitório das pessoas pela cidade provoca um ritmo que é captado pelo observador durante a experiência vivenciada no espaço. Na continuidade deste pensamento, pode-se destacar novamente o pensamento de Yi-Fu Tuan, de que o espaço experimental está relacionado com a forma em que o ser humano interage com o ambiente e seus elementos, sendo estes objetos, ou as pessoas que também convivem neste mesmo espaço, com quem desenvolve-se uma relação afetiva. Ou seja, podemos considerá-la um organismo vivo de expressão tangível das aspirações e realidades sociais e econômicas da sociedade que a constroi e a habita.

A partir do diálogo compartilhado sobre suas experiências espaciais, a próxima proposta foi conduzida aos usuários de maneira muito natural. Por meio do uso de um carimbo com a figura de uma estrela de quatro pontas (também feito a mão pela pesquisadora), foi direcionada uma atividade que destacasse a função das estrelas como elementos iconográficos do monumento, carimbando 11 estrelas coloridas em um papel de cor escura, representando as 11 estrelas encontradas no monumento.

Em outro momento, foi proposta uma atividade de construção de uma fotocolagem. Esta tarefa envolvia associar imagens do monumento "Os Dançarinos" e de outros monumentos da Praça Arthur Gerhardt, com outras imagens de revistas e jornais que

10.5281/ZENODO.15730121

representassem elementos identificados pelos participantes como parte da paisagem da praça, com a qual eles tiveram contato. A ideia era criar uma “paisagem pessoal” que refletisse a experiência sensível de estar nesse espaço. A atividade buscava evidenciar elementos que evocassem memórias afetivas, como caminhar pela praça com alguém especial, em uma data significativa, comer pipoca, observar as pessoas, brincar junto e apreciar os monumentos públicos.



Figura 3: Processo da prática de fotocolagem. Fonte: acervo dos autores.

O resultado dessa colagem foi fotografado com o celular, impresso em papel fotográfico e novamente levado para a APAE e entregue aos usuários. A partir de um diálogo sobre as impressões dos usuários referente a experiência da prática artística, as fotocolagens foram expostas no corredor da instituição por um curto período de tempo, para então serem levadas pelos usuários para casa, como presente.

Através do processo cultural e artístico urbano, despertado na esfera da educação patrimonial, desenvolveu-se propostas que evidenciam, aos poucos, as obras da cidade. Por intermédio dessas práticas educativas, os usuários foram convidados a explorar e interpretar o patrimônio cultural em seu contexto urbano, por meio da experimentação artística. Tais práticas também promoveram o diálogo entre os indivíduos e o espaço público, incentivando a apreciação e o entendimento das narrativas históricas e sociais embutidas nas obras de arte e nos monumentos urbanos.

As práticas educativas realizadas na APAE, até aqui descritas, têm demonstrado que a arte pública pode representar um recurso pedagógico valioso para a educação inclusiva. Sua natureza acessível que facilmente pode levar ao engajamento têm promovido a

10.5281/ZENODO.15730121

inclusão social e cultural entre os usuários. Durante as sessões de mediação, quando a mediadora facilitou o diálogo entre os participantes, emergiram narrativas pessoais que evocaram memórias afetivas. Essas memórias conectaram os usuários da APAE emocionalmente com sua comunidade, pois a arte pública reflete e celebra a cultura e a história locais, reafirmando que as pessoas com deficiência são integrantes essenciais da sociedade, compartilhando e enriquecendo o patrimônio coletivo com suas próprias memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura de um povo é um tecido vivo de suas experiências, valores e visões de mundo. Essa riqueza simbólica se integra profundamente à paisagem, manifestando-se em todos os aspectos da vida coletiva e individual: na linguagem, na arte, na percepção do tempo e do espaço, e na relação com a natureza. As percepções são captadas não somente pela visão, mas também de maneira sensível, por meio de sons, volumes e cores, tecendo memórias sensoriais. Essas experiências sensoriais são acumulativas e constroem a identidade cultural de um povo, estabelecendo um vínculo emocional com a paisagem, seja ela urbana ou rural, natural ou modificada.

A pesquisa em questão explorou o impacto da mediação artística em atividades de arte pública na sala de Arte Terapia da APAE, evidenciando a sensibilização perceptiva dos usuários. Até o presente momento, as práticas educativas promovem o diálogo entre os indivíduos e o espaço público, incentivando a apreciação e o entendimento das narrativas históricas e sociais embutidas nas obras e nos monumentos urbanos. Diante disso, os resultados desse estudo indicam que a arte pública é um referente que foi imediatamente identificado pelos usuários, por conta de sua natureza educativa e integrada ao espaço urbano. Tais práticas artísticas, focadas na arte pública, podem contribuir para que os usuários da APAE, possam perceber a arte como parte de suas identidades pessoais e territoriais.

Nesse sentido, por meio da mediação artística, os usuários foram conduzidos por uma jornada de descobertas que estimula a curiosidade e fomenta o senso crítico, permitindo-lhes não apenas observar, mas também refletir sobre o significado e o impacto dessas obras em suas próprias vidas e na identidade coletiva da comunidade. Dessa forma, a educação patrimonial se torna uma ferramenta para a construção de cidadania, reforçando o respeito e a valorização do legado cultural e incentivando a preservação e a renovação do patrimônio artístico da cidade. Conclui-se que os objetivos deste trabalho foram alcançados à medida que a pesquisa e a prática educativa proporcionaram que a pessoa com deficiência pudesse enxergar o espaço, e seu complexo acervo visual, consciente de si, pois se reconhece como integrante da história local.

10.5281/ZENODO.15730121

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte**. Ed.: Perspectiva - 5°ed. - São Paulo - SP, Brasil. 2004.

CIRILO, José. **Destinos poéticos da paisagem: (des)apropriações autorais na obra colaborativa - entre Saudades e Guerrilhas.** em: Revista Signum. Londrina: Estudos De Linguagem, v. 20, pp. 76-99, 2017.

CIRILO,_____**. As tensões do efêmero: Quando a apropriação coletiva revela a natureza da arte pública em objetos identitários em comunidades populare**s. Em: Outro Ponto de Vista - Práticas colaborativas na arte contemporânea. Orgs: José Cirillo; José Luiz Kinceler; Luiz Sérgio de Oliveira. Vitória: PROEX/UFES, pp.: 209-224, 2015.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto.** - 2° ed. - Ed.: Abada; Madrid. 2006.

PRODANOV. Cleber; FREITAS, Ernani. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. Editora Feevale - Novo Hamburgo, RS, 2013.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do Espaço habitado**. Ed.: hucitec - 2° ed. - São Paulo, 1991.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Ed.: Difel; São Paulo. 1983.

10.5281/ZENODO.15730121

ROSELY KUMM

Arte educadora e pesquisadora capixaba cuja sua pesquisa explora a percepção e a construção da paisagem através da arte e do pensamento estético, analisando como as práticas culturais e artísticas podem influenciar na compreensão e apreciação da pai**sagem. Além disso, é** pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - Leena - na Ufes. ID Lattes: 4579476998031846

APARECIDO JOSÉ CIRILO

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. Atualmente, é professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, sendo professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES), e coordenador do LEENA-UFES. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES. ORCID https://orcid.org/0000-0001-6864-3553

10.5281/ZENODO.15730121

PERCEPÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA: OBSERVAÇÃO, ESTÍMULO SENSORIAL, DIÁLOGO E EXPERIMENTAÇÃO

PERCEPTIONS FOR THE CONSTRUCTION OF EDUCATIONAL ACTION: OBSERVATION, SENSORY STIMULATION, DIALOGUE AND EXPERIMENTATION

Valéria Fabiane B. F. Cabral
Universidade Federal de Goiás, Brasil
vafabiane@ufg.br

Eliane Maria Chaud
Universidade Federal de Goiás, Brasil
chaud@ufg.br

Resumo
As reflexões apresentadas nesse artigo fazem parte de questões suscitadas em um projeto de pesquisa em andamento cujo objetivo é compreender como estratégias metodológicas de ensino promovem diálogos com as poéticas visuais contemporâneas. O relato de experiência de uma Ação Educativa destaca uma prática de mediação, com base em um material educativo, realizada com estudantes do ensino médio na Exposição coletiva “Enraizamentos” do Grupo de Pesquisa em Práticas Artísticas - Âmbar- FAV/UFG/CNPq. A partir dessa experiência foi possível perceber que as produções artísticas provocam modos de ver que através da reflexividade possibilitam deslocamentos de pensamento.

Palavras-chave: Experiência. Ensino de arte. Cultura visual. Arte contemporânea.

Abstract
The reflections presented in this article are part of questions raised in an ongoing research project whose objective is to understand how methodological teaching strategies promote dialogues with contemporary visual poetics. The experience report of an Educational Action highlights a mediation practice, based on educational material, carried out with high school students in the collective exhibition “Enraizamentos” of the Research Group in Artistic Practices - Ambar- FAV/UFG/CNPq. From this experience it was possi-

ble to perceive that artistic productions provoke ways of seeing that, through reflexivity, enable displacements of thought.
Keywords:Experience. Art education. Visual culture. Contemporary art.

ESBOÇANDO CONCEITOS

Barbosa, com a sistematização da Abordagem Triangular, contribuem para a definição de uma das concepções. Barbosa é uma autora que tem na essência de sua formação o pensamento de três filósofos e epistemólogos: Dewey, Paulo Freire e Eisner. Influenciada pelo pensamento dialógico de Paulo Freire e a importância da leitura de mundo, herdou deste autor a vontade de compreender e valorizar o conceito de arte como experiência, elaborado por Dewey (1971) onde há um processo dialógico com o meio circulante. Ao buscar compreender o conceito de experiência para Dewey, encontramos uma das referências presentes na fundamentação teórica da Abordagem Triangular que é a de “arte como experiência” (Coutinho, 2018).

Na visão de Dewey, a arte “constitui uma experiência que entrecruza pensamento e sentimento, o primeiro para nortear a ação, o segundo para identificar as consumações visadas pela ação” (Dewey, 2010, p. 11). O autor entende que experiência, e ação andam de mãos dadas, olham para múltiplos sentidos e acatam vivências de diversidades – pessoais, coletivas, imaginárias, de memórias, absorvendo o fazer artístico como processos de aprendizagem.

Maria Christina Rizzi e Maurício da Silva apresentam a importância dos pensamentos de Ana Mae Barbosa sobre as proposições da Abordagem Triangular. Sobre a Abordagem Triangular é preciso ter clareza que

> Por já não ser considerada uma metodologia e sim uma Abordagem complexa, que é composta por sua essência, temas e procedimentos, a Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais se apresenta como orientação sistematizada por meio das ações decorrentes do Ler-Fazer-Contextualizar. A partir desta orientação sistematizada o educador/professor desenvolve seu método, respeitando o encaixe das relações educador-educando-espaço educativo-comunidade, objetivando serem essas relações mais horizontalizadas, buscando coerência ao contexto e ao conteúdo que pretende abordar (Rizzi; Silva, 2017, p. 223).

Como professoras/pesquisadoras buscamos compreender, nas experiências que envolvem o ensino de arte, o trabalho docente com as imagens. Portanto, envolvidas em práticas educativas com imagens que incluem ações de Ler-Fazer-Contextualizar, voltamos os olhos para a cultura visual. O conceito de Cultura Visual começa a ganhar

10.5281/ZENODO.15730173

espaço nos Estados Unidos, no início da década de 1990, em disciplinas que incluíam história da arte, e outros campos de conhecimento como a antropologia e os estudos culturais. Para Mitchell apud Tavin (2009) os Estudos Visuais são o campo de estudo que estuda Cultura Visual (objeto). Sendo que "A cultura visual é a caracterização e a avaliação da produção de sentidos através do visual – como vemos, o que vemos, o que não vemos, o que nos é permitido ver, etc. – que vai além das fronteiras disciplinares tradicionais" (Tavin, 2009, p. 225).

Na visão de Hernández a preocupação da cultura visual não é com representação do que é considerado arte, "mas com a sua distribuição e recepção e como nos relacionamos com o mundo que nos rodeia para nos tornarmos visualizadores críticos, pois a proposta não é uma questão de 'objetos', mas de estratégias para nos relacionarmos com eles" (2014, p. 335).

Mas como desenvolver práticas de mediação em espaços expositivos em uma perspectiva da cultura visual? Pensando em possibilidades educacionais encontramos a cultura visual como campo de conhecimento e prática pedagógica que possibilita interações, interpretações e relações, através das imagens, ações e materialidades. A cultura visual contribui para que os/as estudantes possam "considerar como a experiência social do ver e ser visto, bem como os usos dessas experiências e visualidades, impactam e instituem modos de ver, modos de ser, de agir, de desejar e de imaginar" (Tourinho, 2011, p,12).

Modos de ver buscam dar sentido às relações que as representações visuais podem estabelecer a partir de práticas subjetivas. Segundo Raimundo Martins "podemos dizer que as representações visuais são moldadas por práticas subjetivas e culturais que as transformam em visualidades" (2009, p.10). Mas é preciso levar em consideração que mesmo que as pessoas convivam com as mesmas imagens e visualidades, as interpretações e os sentidos criados dependem das circunstâncias dialógicas construídas pelo sujeito que interpreta, pois ver e olhar são processos culturais construídos socialmente, na medida que

> Vemos através de enquadramentos, referências e filtros produzidos pela cultura e pela nossa trajetória e história pessoal. Por essa razão, a cultura visual pode ser definida como um modo de ver, perceber, pensar e dar sentido ao mundo. Deve ser compreendida como uma abordagem que inclui todos os artefatos visuais, formas e modos de pensar que configuram nossa percepção da vida cotidiana (Martins, 2009, p.3).

Conceber a arte como parte de nossa realidade é um modo de entender que ela está inserida no âmbito da vida cotidiana e, assim, questionar pensamentos que ainda con-

10.5281/ZENODO.15730173

tribuem para um ensino pautado na transcendência da arte em relação ao cotidiano. Nesse sentido, é possível compreender que imagem e arte se fundem para proporcionar experiências educativas e estimular relações entre sujeitos e mundo, revitalizando valores e funções de experiências que possibilitam um sentido de pertencimento, de reconhecimento individual e cultural, social e coletivo.

Nesse sentido, a experiência apresentada nesse texto, desenvolvida para exercitar práticas de mediação na Exposição coletiva do Grupo Âmbar: Enraizamentos, sinalizam para compreensão que o contato com poéticas visuais é ponto de partida para diálogos que podem abrir caminhos reflexivos para um pensar crítico através da produção artística. O pensamento crítico salienta mundos e possibilita aproximações com a subjetividade e o autoconhecimento dos indivíduos em um processo de nos constituirmos, por meio de identificação cultural e individual, como sujeitos sociais em contextos de coletividade.

EXPOSIÇÃO ENRAIZAMENTOS

A Exposição “Enraizamentos” foi desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Práticas Artísticas - Âmbar durante o desenvolvimento de pesquisas no ano de 2023 e meados de 2024. Os/as participantes do grupo são artistas-professores da Faculdade de Artes Visuais - UFG entre eles: Adriana Mendonça, Eliane Chaud, Flávia Leme, Glayson Arcanjo, Odinaldo Costa, Rubens Pileggi, além do artista - curador Paulo Duarte-Feitoza.

A temática foi sendo construída gradativamente nas reuniões, em que foram conversando sobre suas produções e definindo o campo de investigação artística à assuntos relacionados a diversos aspectos do contexto do Cerrado, desde questões perceptivas do lugar, da paisagem natural e urbana, até aspectos das relações humanas, modos de viver e práticas cotidianas. A partir destas investigações aconteceram os processos de criação artística reunindo trabalhos em diferentes linguagens e meios, como desenho, fotografia, instalação, objeto, vídeo, entre outros.

O objetivo principal do grupo consistiu em apresentar trabalhos artísticos contemporâneos com foco principal no contexto do Cerrado, em que foram tratadas questões sobre o território, seus aspectos geográficos e sociais. Um dos objetivos específicos foi propor a elaboração de um projeto de mediação expositiva, com ações educativas que possibilitasse uma aproximação do público com a arte contemporânea, viabilizando acesso ao bem cultural e cidadania.

O título da exposição - Enraizamentos, surgiu a partir das apresentações no grupo, em que cada artista abordou questões intrínsecas ao seu trabalho, ao sentido de perten-

10.5281/ZENODO.15730173

cimento e percepções do viver e estar no contexto deste território. Sendo que a ideia começou a tomar corpo quando houve a compreensão da concepção de 'enraizamento' a partir do pensamento da filósofa Simone Weil conforme explicita Duarte-Feitoza no texto de apresentação:

> [...] enraizamento talvez seja a necessidade mais importante e mais ignorada da alma humana. Segundo Weil, todo ser humano precisa ter múltiplas raízes, e, ainda segundo a autora, precisa de receber a quase totalidade da sua vida moral, intelectual e espiritual, por meio dos ambientes a que naturalmente pertence (2024, p.3).

Possibilidades diversas de criação foram expostas e abordaremos sucintamente os trabalhos dos artistas: Iniciamos com Adriana Mendonça, apresentou sobre as mudas de pele de serpentes, pinturas de Cleópatras e Medusas conexões a arquétipos do feminino e as representações na história da arte. Eliane Chaud, por meio de painas e terras, desenvolveu suas subjetividades e transformações do corpo em objetos e pinturas, além do trabalho com a gangorra, o qual procurou trazer cada participante para uma aproximação e diálogo. Já Flávia Leme, em foto-performances, apresentou experiências com a terra vermelha, seca, queimada e suas questões internas, de como é chegar neste território, embate que também se apresentou na argila em que foi moldada, modelada. O artista Glayson Arcanjo a partir de experimentações com a materialidade do solo, criou suas paisagens, relações do cerrado e da paisagem da serra de Belo Horizonte onde nasceu. Odinaldo Costa, procura por meio de sua arte a sobrevivência e resistência neste território, entre fotos e vídeos, se coloca com uma pessoa que às vezes se sente "'fora de lugar". Enquanto Rubens Pileggi trouxe uma série de trabalhos que questionam a violência do ser humano com a natureza e a urbanidade.

A partir destas diferentes percepções de vivências e das produções artísticas realizadas, notamos quantas questões poderiam ser trabalhadas por meio da mediação. Quantos disparadores poderíamos acessar no participante, e por meio de reflexões e experimentações chegarmos a possibilidades de compreensão do mundo contemporâneo.

CRIAÇÃO DE SENTIDOS NO DIÁLOGO COM AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

Buscando desenvolver um espaço de aprendizagens que promovam um encontro entre produções artísticas e participantes, em um diálogo na perspectiva da cultura visual, foram elaborados pela coordenadora do educativo, dois materiais didático-pedagógicos para serem desenvolvidos pela equipe responsável pela mediação na exposição. Materiais que conduziram as propostas de mediação tanto para estudantes quanto para docentes, sendo que neste texto será apresentada a proposta materializada em um

10.5281/ZENODO.15730173

Zine, e que foi realizada com estudantes de um Colégio Estadual em período integral localizado em Aparecida de Goiânia - GO.

A preocupação com a proposta foi incitar discussões e reflexões a partir do contato com a produção exposta na exposição. Uma proposta educativa que a partir de rodas de conversa com professores/as-artistas e o convite feito por um dos materiais educativos (Zine), abriu caminhos reflexivos que possibilitaram a criação de sentidos no diálogo com as produções artísticas. Sendo possível pensar sobre a forma como vemos, nos vemos e somos vistos, oportunizando uma compreensão que as poéticas visuais contemporâneas são matérias-primas que oportunizam experimentações diversas.

Como processo inicial, para realização da proposta, a equipe do educativo formada pela coordenadora da exposição Enraizamentos, do educativo e monitoria, recebeu os/as estudantes, ao todo 60 estudantes e 3 docentes, no saguão do Centro Cultural Octo Marques. Durante o momento de boas-vindas, que contou com a participação da professora-artista Eliane Chaud, coordenadora da exposição, e do professor-artista Odinaldo Costa, deu-se uma breve explicação sobre o espaço expositivo, a Exposição Enraizamentos e os objetivos da proposta educativa,

Devido a quantidade de estudantes foi necessária uma divisão em dois grupos. Desta forma, de forma aleatória os/as participantes se dividiram em dois grupos, sendo que os/as docentes se dividiram também. Com a divisão, o primeiro grupo entrou na exposição para a visitação, durante 15 minutos, enquanto o outro grupo aguardava, sendo que depois aconteceu a troca de grupos dentro do espaço. Após essa visitação, sem interferência da mediação, os grupos se juntaram, para que a coordenadora do educativo pudesse solicitar que um grupo se sentasse com a professora-artista Eliane Chaud e outro com o professor-artista Odinaldo Costa. Cada momento de conversa (Figura 1), com duração de 40 minutos, com cada professor-artista, possibilitou que os/as estudantes pudessem observar as obras no espaço expositivo, perguntar, conversar e interagir de alguma forma com dois, dos seis artistas, que estavam expondo seus trabalhos na exposição.

Os grupos, quando estavam em diálogo com a professora-artista Eliane Chaud, conversaram sobre o projeto “Lá na Paineira”, desenvolvido no período de quase um ano. A professora-artista explica que houve a busca por conexões com suas percepções de paisagens externas e internas, de subjetividades, das mudanças sensíveis de um corpo, e que em alguns momentos retomou memórias de um tempo atrás, afetividades da infância que permanecem: da terra, da paina, do ar. O projeto é composto por uma série de trabalhos resultantes de momentos de imersão, introspecção e percepção do meu corpo no mundo, na natureza.

10.5281/ZENODO.15730173

Os grupos, quando estavam em diálogo com a professora-artista Eliane Chaud, conversaram sobre o projeto “Lá na Paineira”, desenvolvido no período de quase um ano.



Figura 1: Momentos de conversa. Fonte: Foto de Giovanna Peixoto e Cunha - monitora da exposição

A professora-artista explica que houve a busca por conexões com suas percepções de paisagens externas e internas, de subjetividades, das mudanças sensíveis de um corpo, e que em alguns momentos retomou memórias de um tempo atrás, afetividades da infância que permanecem: da terra, da paina, do ar. O projeto é composto por uma série de trabalhos resultantes de momentos de imersão, introspecção e percepção do meu corpo no mundo, na natureza.

A partir do momento que o diálogo foi fluindo, questões que giraram em torno do conceito de arte para artista, sobre dom e sobre ser artista como profissão, foram sendo estabelecidas entre os/as estudantes e os trabalhos. Sendo que a paina, que é uma das matérias-primas utilizadas pela professora-artista para a produção dos trabalhos expostos, ganha destaque quando uma estudante disse que a paineira, no vídeo apresentado pela artista, a acalmava. Reflexões que contribuem para conectar poética e assuntos relacionados ao cotidiano, como o travesseiro feito de paina, que aos poucos ganham destaque nas falas.

A conversa com o professor-artista Odinaldo Costa girou em torno de reflexões sobre

10.5281/ZENODO.15730173

pertencimento, sendo que comentou como é para ele estar imerso em um contexto onde a paisagem da praia, que faz parte de seu imaginário de pertencimento, dá lugar ao cerrado a partir do momento que ele vem morar em Goiânia. Odinaldo, durante a roda de conversa com os dois grupos, encontra relatos sobre como cada um/a compreende o sentimento de pertencimento quando esclarece que “me imagino como uma possível relva no cerrado, dentro dessa impossibilidade de me adequar numa geografia a qual não escolhi, mas que fui designado pelas circunstâncias da vida a estar aqui” (Costa, 2024, 31).

Após as rodas de conversa, continuando o processo de mediação, cada estudante recebeu um Zine, palavra formada pela contração da palavra fanzine[1], para que pudessem ser conduzidos por ele dentro do espaço expositivo. Esse material foi pensado como mediação durante a exposição, com a intenção de estimular a percepção através do diálogo com os trabalhos, que indicam os processos de criação de cada artista. Dessa forma, o material sugere um modo de organização do pensamento que conduz a busca pela percepção em quatro momentos: observação, estímulo sensorial, diálogo e experimentação.

O Zine (Figuras 2 e 3) abrigou o conteúdo pensado pela coordenadora do educativo, e foi idealizado e diagramado pela professora-artista Adriana Mendonça, como uma possibilidade de acesso à mediação durante a exposição através de uma publicação não oficial. Formado por 14 páginas de miolo, possibilitou que o conteúdo do material educativo pudesse ser disponibilizado para os/as participantes da exposição na intenção de incitar um diálogo com as imagens, até mesmo de pessoas que não visitaram a exposição.

O modo de pensamento que organizou o conteúdo do Zine despertou o interesse e levou os/as estudantes a vivenciar, dentro do espaço expositivo, cada momento proposto. As obras que compuseram o Zine e os momentos propostos, na tentativa de promover a compreensão sobre o que pode ser percebido na exposição, são:

> **Momento de observação**
> Observe o trabalho ‘Intemperismo Pictórico’ (figura 1), o trabalho Da série ‘Pelo avesso entrelaço sonhos’, 2024 (figura 2) e reflita:
> Como você descreve o trabalho do artista Glayson Arcanjo (figura 1)? E como descreve o trabalho da artista Eliane Chaud (figura 2)?

1 Fanzine - revista de fãs, em inglês fan + magazine - produção independente e artesanal que divulga informações artísticas e culturais em forma de um livreto.

10.5281/ZENODO.15730173

Que materiais foram utilizados em cada um dos trabalhos (figura 1 e figura 2)? O ponto, a linha, a forma e cor são elementos básicos da linguagem visual. Você consegue identificar esses elementos no trabalho de cada artista?

Saiba mais

Para elaboração da pintura 'Intemperismo Pictórico' o artista Glayson Arcanjo utilizou pigmentos terrosos coletados por ele e posteriormente aplicados diretamente sobre papel Canson Montval 300g.

A artista Eliane Chaud trabalhou com a matéria paina que vem da paineira (Ceiba speciosa), nativa em nosso bioma brasileiro.

Momento de estímulo sensorial

Observe o trabalho 'C(errado) da série a terra_dores (díptico)', 2023 (figura 3), o trabalho 'Soterramento 2: portão', 2024 (figura 4) e reflita:

Que sons ou odores cada trabalho (figura 3 e figura 4) te faz ouvir ou sentir?

O que você sente ao olhar para o trabalho da artista Flávia Leme (figura 3) e para o trabalho do artista Rubens Pileggi.(figura 4)?

Que sensação a coloração do solo causa em você?

Saiba mais

A artista Flávia Leme explica que essa ação artística revela seus pés plantados no chão queimado e no chão rachado. Ela, paralisada entre esses mundos, se vê sem saber como seguir em um caminho fechado ou errado.

Para o artista Rubens Pileggi o portão, lugar da casa que significa passagem, aparece estranhamente, um monte de terra que invade o espaço. A sensação de pertencimento é tão grande que chega a sufocar. Cabral, 2024, no prelo).

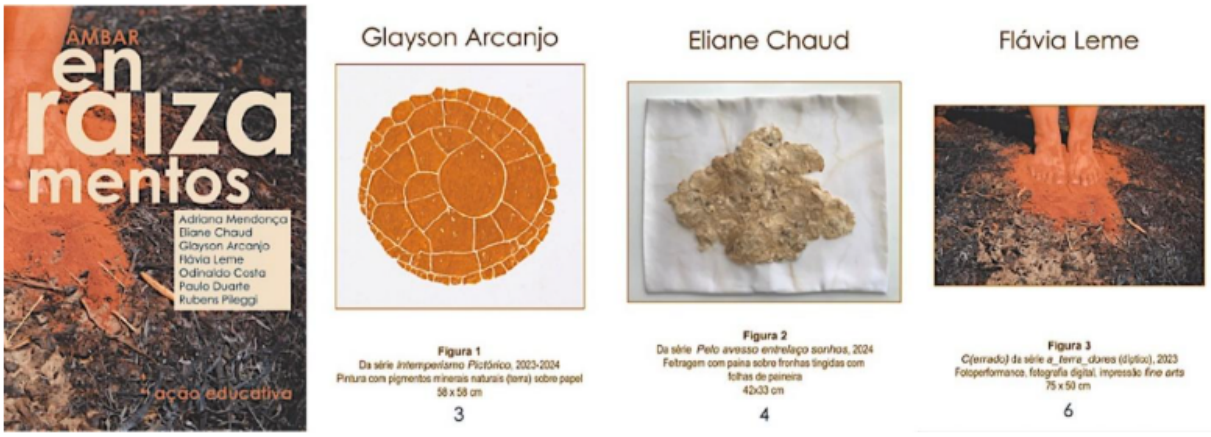


Figura 2: Páginas 3,4 e 6 com a produção artística selecionada para a medição com o Zine. Fonte: Zine diagramado por Adriana Mendonç

10.5281/ZENODO.15730173

Momento de diálogo

Observe o trabalho ‘A origem de todos os poemas’ (figura 5), o trabalho Da série ‘Medusa sobre latossolo vermelho’, 2024 (figura 6) e reflita:

Qual a sua interpretação do trabalho do artista Odinaldo Costa (figura 5) e interpretação do trabalho da artista Adriana Mendonça (figura 6)?

Os trabalhos apresentados na exposição produzem reflexões sobre pertencimento, culminando em muitos modos de ‘enraizamentos’. Que tipo de “enraizamentos” você imagina ao interagir com estes trabalhos (figura 5 e figura 6)?

Saiba mais

Cada artista interpreta o que está em sua volta, ao mesmo tempo que percebe e se percebe no mundo, materializando seus conhecimentos e sua sensibilidade em seus trabalhos artísticos.

Momento de experimentação

O processo de criação artística exige muita pesquisa e reflexão em movimentos de experimentação de materiais e técnicas para representação de contextos.

Chegou o momento de você experimentar desenhar suas raízes com pigmentos terrosos. Quais são as suas raízes?

a) Desenhe as raízes que escolher (no formato que quiser) em papel A4;

b) Fixe o seu desenho em uma parede para formar uma instalação (Cabral, 2024, no prelo).



Figura 3: Páginas 7, 9 e 10 com a produção artística selecionada para a medição com o Zine. Fonte: Zine diagramado por Adriana Mendonça

Ao final, foi possível perceber que a proposta consegue envolver os/as estudantes e docentes estimulando a observação para tecer muitas reflexões. Um modo de despertar não só a cognição, mas “promover um contato que deixe canais abertos para os sentidos e os sentimentos despertados para imaginação e a percepção” (Martins, 1985, p. 226).

10.5281/ZENODO.15730173

CONSTRUÇÃO DE SABERES E FAZERES

A experiência com os/as estudantes possibilitou a compreensão que o ensino de arte contribui para estimular "[...] aprendizagens não quantificáveis que buscamos quando interagimos com arte e com imagens: observar, imaginar, inovar, refletir" (Tourinho, 2016, p. 89). Sendo que os estudos da cultura visual se integram a esta perspectiva para contribuir com ações e reflexões que propiciem

> uma educação que articule adequadamente o formal, o sensorial, o cultural, o político, e o ritual (Dewey, 1949), dando neste encontro um lugar de autoria de seus protagonistas e se fazendo responsável, além do mais, pela diversidade de formas em que os regimes de prazer e de saber se interatuem (Aguirre, 2011, p. 106).

As práticas de mediação articulam interações e entrecruzamentos entre espaço pedagógico e espaço cultural, colocando em perspectiva, através do diálogo com as produções artísticas, condições sociais, situações políticas, que de alguma maneira influenciam a constituição de identidades e pertencimento, em decorrência, a construção de saberes e fazeres que dão contornos ao conhecimento dos envolvidos/as com arte.

Temos clareza que cada ação educativa possibilita experimentações diversas, mas conhecemos as dificuldades existentes para que ocorram ações educativas. Há todo um planejamento, uma logística necessária não só dos espaços culturais, mas principalmente dos espaços educacionais, além da falta de recurso financeiro para transporte de estudantes e outras necessidades. Mesmo consciente das dificuldades, desde a proposta inicial desta exposição, houve a intenção de aproximar o público geral da Exposição e que a mediação pudesse acontecer por meio de ações educativas.

Na ação educativa realizada com os/as estudantes do ensino médio foi possível perceber o quanto ações educativas podem estimular nos/nas participantes modos de ver e pensar sobre um determinado tema. As indagações suscitadas, no caso da Exposição Enraizamentos, contribuem para compreensão de como nos enraizaMos para existir e ser no mundo. E ainda, para construir um pensar reflexivo com questões que se apresentam para além do visível, buscando observar o que está oculto ou está em outras camadas.

Um ponto importante ao término dessa ação foi notar que a utilização de um material educativo estimula a prática da reflexividade, pois o diálogo com as produções artísticas, promove um movimento contínuo entre pensamento e ação, na medida em que intensifica as interações dialógicas e gera conhecimento.

10.5281/ZENODO.15730173

Um ponto importante ao término dessa ação foi notar que a utilização de um material educativo estimula a prática da reflexividade, pois o diálogo com as produções artísticas, promove um movimento contínuo entre pensamento e ação, na medida em que intensifica as interações dialógicas e gera conhecimento.

Adotar uma perspectiva de diálogo com as produções artísticas, nesta ação educativa, contribui para o desenvolvimento de um pensamento crítico que busca aproximações com o tema deste seminário 'In-visibilidades'. Uma experiência que possibilita observar que sem um espaço para diálogo e reflexividade as invisibilidades que estão presentes nas imagens, e que circulam nos ambientes educativos, continuam a reforçar discriminações. E é dentro dessa perspectiva que a cultura visual pode contribuir nas ações educativas pensadas a partir do diálogo.

Vale a pena ressaltar que as produções artísticas provocam modos de ver que através da reflexividade possibilitam deslocamentos de pensamento. Na visão de Dieleman (2006) o deslocamento é uma das três categorias de reflexividade. Ele explica que "deslocamento é um processo de libertação das pessoas de suas atuais rotinas, definições de realidade e visões de mundo, abrindo suas mentes para novas rotinas, novas definições de realidade e novas visões de mundo" (2006, p.125). Um processo que encontra na reflexividade a interatividade entre pensamento e ação, onde "pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si" (Giddens, 1991, p. 45) para promover um conhecimento atualizado a partir da renovação das informações advindas das produções artísticas. Assim, é possível afirmar que quando a reflexividade for exercitada em diálogo com as produções artísticas, possibilitará a percepção de versões e visões da realidade.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, I. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da Cultura Visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 69-109.

CABRAL, V. F. B. F. Ação Educativa para Exposição Coletiva Enraizamentos: material didático-pedagógico. Goiânia, 2024 [no prelo].

COSTA, O. Paisagens íntimas no cerrado. In: CHAUD, E (org.) **Catálogo** da exposição Enraizamentos. Goiânia: Ed. do Autor, 2024.

COUTINHO, R. G. Abordagem Triangular: deglutições e apropriações formativas. In:

10.5281/ZENODO.15730173

Práticas e ConfrontAÇÕES: **Anais** 27º Encontro anual da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). São Paulo, 2018. p. 1277-1287. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____COUTINHO_Rejane_Galv%C3%A3o.pdf. Acesso 15 de set. 2024.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. 1ª ed. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Experiência e educação**. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1971.

DIELEMAN, H. Sustentabilidade como inspiração para arte. In: **Caderno Sesc_Videobrasil 2**: Arte Mobilidade Sustentabilidade. Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil. 2006, p. 119-133.

GIDDENS, A. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo, Editora UNESP, 1991.

HERNÁNDEZ, F. Pedagogias Culturais: o processo de (se) constituir em um campo que vincula conhecimento, indagação e ativismo. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Pedagogias Culturais**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2014, p. 329-355.

MARTINS, M. C. F. D. Mediação: tecendo encontros sensíveis com a arte. **ARTEUnesp** (Fundação para o desenvolvimento da UNESP). São Paulo, SP, 1985.

MARTINS, R. **Narrativas Visuais: Imagens, visualidades e experiência educativa. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**. Brasília: Editora Brasília, v.8 nº 1, 2009, p.31-49.

RIZZI, M. C. D. S. L.; SILVA, M. D. Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais: uma teoria complexa em permanente construção para uma constante resposta ao contemporâneo. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2017, p. 220-230. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/71934. Acesso em: 15 set. 2024.

TAVIN, K. M. Contextualizando a visualidade na vida cotidiana: problemas e possibilidades do ensino de cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Educação da Cultura Visual:** narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: UFSM, 2009, p.225-239.

10.5281/ZENODO.15730173

TOURINHO, I. Ver e ser visto na contemporaneidade - As experiências do ver e ser visto na contemporaneidade: por que a escola deve lidar com isso? In: Salto para o futuro – **Cultura Visual e Escola**. Ano XXI. Boletim 09 - Agosto, 2011, p. 9-14.

VALÉRIA FABIANE BRAGA FERREIRA CABRAL

Professora de Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG (2015). Mestre em Cultura Visual pela FAV/UFG (2006). Licenciada em Artes Visuais pela FAV/UFG (2002). Temas de interesse: Metodologias para o ensino de Artes Visuais; Ações educativas com Poéticas Visuais Contemporâneas.

ELIANE MARIA CHAUD

Artista visual. Atua como professora desde 1996 na Faculdade de Artes Visuais/UFG. Doutora em Cultura e Sociedade – UFBA (2012). Mestre em Artes – UnB (2000). Graduada em Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas pela UFU (1990). Seu trabalho transita entre questões relacionadas às artes têxteis, a costura, subjetividades e compartilhamentos.

10.5281/ZENODO.15730173

A PERCEPÇÃO NA PONTA DOS DEDOS: UMA EXPERIÊNCIA SOBRE OS MODOS DE VER

THE PERCEPTION AT FINGERTIPS: AN EXPERIMENT ON WAYS OF SEEING

Gustavo Chaves Machado
Pesquisador Independente, Brasil
machadogch@gmail.com

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira
UnB, Brasil
luizcpferreira@gmail.com

Resumo
O presente artigo apresenta a experiência de uma estudante com deficiência visual, do Curso de Pedagogia da Universidade Federal de Goiás, em uma exposição de arte intitulada: Tempo de Gravura, ocorrida no Centro Cultural da UFG, na cidade de Goiânia – GO, durante o primeiro semestre de 2023. No conteúdo textual, consideramos pontos de discussão sobre os modos de ver, tensionando as relações sobre aspectos da visão e da visualidade, com objetivo de salientar a importância de refletir sobre imagens para além do visível, ou seja, por meio das perspectivas sensoriais. Este sentido de pensar imagens, a partir da influência e das informações que elas carregam, compactuam com perspectivas de pensar a cultura visual e os processos impactantes que as imagens possuem, sobretudo, ao participarem das nossas vidas. Por isso, o recorte dessa experiência representa um momento de observação e de reflexão acerca dos processos de ensino e aprendizagem de uma estudante com deficiência visual em um espaço de arte.

Palavras-chave: percepção; visualidades; pedagogia; ensino de artes visuais; experiência.

Abstract
This article presents a visually impaired student experience, from the Pedagogy course at the Federal University of Goiás, in an art exhibition entitled: Time of Engraving, held at the Cultural Center of UFG during the first semester of 2023 in Goiânia – GO. We consider points of discussion about ways of seeing in the textual content, stressing the relationships between vision and visuality aspects, with the aim of point out the importance of reflecting on images beyond the visible, that is, by sensory perspectives. Based on

the influence and information they carry, this sense of thinking about images agree with perspectives of thinking about visual culture and the impactful processes that images have, especially when they participate in our lives. Therefore, this experience represents a moment of observation and reflection on the teaching and learning processes of a visually impaired student in an art space.

Keywords: perception; visualities; pedagogy; teaching of visual arts; experience.

INTRODUÇÃO

O presente artigo focaliza sua atenção em momentos de uma estudante com deficiência visual do Curso de Pedagogia, durante o semestre de 2023/1, no ambiente formal da Faculdade de Educação e em uma exposição de arte no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás. Entendemos que a temática “in-visibilidades”, do VII Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, ressalta a importância em discutir problemáticas e inquietações que compreendem o campo das imagens para além do visível. Por isso, neste artigo, destacamos a relação das artes visuais com a experiência desta estudante com deficiência visual, ao pensarmos “[...] sobre a imagem não apenas como representação, mas como algo que nos interpela, nos confronta e nos provoca” (SIPACV, 2024, p.1). Acreditamos que abordar estes assuntos e aproximar formas de inclusão e acessibilidade a partir das perspectivas da educação em artes visuais, tensionando lugares de poder que a imagem ocupa, bem como suas ambiguidades e opacidades, contribui para que consigamos “[...] repensar nossa relação com o mundo visual” (SIPACV, 2024, p. 1) e a formação de sujeitos para uma educação participativa, inclusiva e democrática.

IMAGENS E EDUCAÇÃO EM ARTES VISUAIS: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

A partir dos apontamentos iniciais, compreendemos que é necessário contextualizar pontos de interpretação sobre a imagem. De forma recorrente, nos deparamos com posicionamentos que acentuam a amplitude das imagens em nossa contemporaneidade, onde “[...] a definição do que vem a ser imagem se encorpou polissemicamente” (SOUZA, 2015, p. 14), justamente pela diversidade, pluralidade e gama de informações que nela existem. Segundo o professor Raimundo Martins (2012, p. 285), “imagens, sejam elas de arte, ficção, publicidade, informação ou entretenimento, são aparatos simbólicos e materiais que veiculam a produção de objetos artísticos e culturais”.

Esses desdobramentos apontados por Martins (2012) contribuem para pensarmos na complexidade da imagem em nossa sociedade. Martins (2012, p. 285) destaca que “[...]

10.5281/ZENODO.15730216

diversificados tipos de suporte material como livros, CDs, revistas, jornais, TV, outdoors, galerias, filmes, computadores, celulares e assim por diante [...]", são responsáveis pela veiculação de imagens e, atuam "[...] caracterizando uma produção cultural que é difundida pela mediação de diferentes tecnologias" (MARTINS, 2012, p. 285). Por isso, pensar em/por/nas imagens é um exercício complexo e que envolve processos de socialização no âmbito da educação (MARTINS, 2012).

Estas observações de Souza (2015) e Martins (2012), aproximam o sentido sobre a imagem ser fonte de estudo para diversos campos do conhecimento, para além do campo das artes visuais. Porém, no campo das artes visuais, encontramos potencialidade neste estudo, especialmente pela nomenclatura "visual", que nos aproxima do processo biológico da visão (o ato de ver) e colabora com o processo de experiência social (a visualidade).

De acordo com Pablo Sérvio (2014, 197) "enquanto a visão foca na parcela biológica da experiência visual, o corpo e a psique, a visualidade trata da parcela cultural da experiência visual, aquilo que é aprendido social e historicamente", colaborando para o que Hal Foster destaca sobre o termo visual, ao aproximar os aspectos da operação física dos aspectos sociais e os modos como nos envolvemos com o mundo. Pela perspectiva de Hal Foster

> Embora visão sugira a percepção visual como operação física, e visualidade a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como a natureza se opõe à cultura: a visão é também social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique. Todavia, não são idênticas: aqui, a diferença entre os termos assinala uma diferença no interior do visual - entre os mecanismos da visão e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas - uma diferença, muitas diferenças, entre de que modo vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver ou o não-visto dentro dele (1988, p. 9).

Deste modo, ainda que tenham suas definições e particularidades, visão e visualidade atuam em parceria e colaboram nas formas de relação com o mundo ao nosso redor. Assim, indagações sobre como vemos ou como não vemos algo, ganham repercussão ao lidarmos com as complexidades da imagem para além do que está sendo apresentado, ou seja, nas diferenças visíveis aos nossos olhos.

E neste sentido, as observações de Sérvio (2014) também enfatizam as relações entre olhos e cérebro, que atuam de forma conjunta no processo de codificação de imagens. Ao enfatizar a importância da codificação das imagens a partir do nosso cérebro, o autor destaca que

10.5281/ZENODO.15730216

> A maioria das pessoas concebe o olhar como sendo neutro, uma janela transparente para o mundo, para o real. No entanto, há muito tempo, a ciência empirista descreve em pormenores o fato de que não enxergamos com os olhos, mas, principalmente com o cérebro, e que este órgão tem extrema influência no modo como imaginamos e registramos as aparências do mundo (SÉRVIO, 2014, 197).

Esse processo de codificar imagens, além de ser parte das funções biológicas envolvendo nossos olhos e cérebro, compreende também o processo de relação com o mundo pelas perspectivas sociais, ou seja, a partir das experiências que fazem parte das nossas vidas, pois "[...] o ato de ver (a modalidade perceptiva visual) não depende apenas do sistema visual biológico, mas também de uma aprendizagem visual" (DUARTE E PIEKAS, 2009, p. 3574). Também aproximamos a ideia de que a visualidade "enfatiza o sentido cultural de todo olhar ao mesmo tempo em que subjetiva operação cultural do olhar" (HERNÁNDEZ, 2011, p.33), reiterando esse movimento de aprendizagem social a partir do conteúdo partilhado por imagens.



Práticas e ações com estudantes do Curso de Pedagogia da UFG sobre os modos de ver. Registro particular. 2022/2023.

Desse modo, aliar o processo da visão a partir dos contextos sociais, compreende aspectos de reflexão sobre o campo da visualidade, que segundo Tourinho e Martins (2011, p.53) "incluem não apenas materiais visuais tangíveis, palpáveis, mas também modos de ver, sentir e imaginar através dos quais os objetos visuais são usados e entendidos". Esses pontos sobre sentir e imaginar, estreitam lanços de sensibilidade, que proporcionam pensarmos em diversos sentidos e significados que imagens podem causar e conferir. Isso também implica na temática proposta neste artigo, pois o

10.5281/ZENODO.15730216

ato de ver com os olhos ganha outra direção, principalmente pelas perspectivas de uma estudante com deficiência visual em uma graduação com foco na formação de professores e professoras.

SALA DE AULA: BREVE CONTEXTO

Anteriormente, levantamos a discussão sobre os aspectos da visão e o lugar das imagens como formas visíveis de apresentar algum tipo de conteúdo. Porém, a partir das referências de Tourinho e Martins (2011), Hernández (2011), Sérvio (2014) e Souza (2015), compreendemos que imagens podem aproximar outras nuances, inquietações e provocações. Imagens podem envolver e estabelecer processos sensoriais, colaborando para outros modos de sentir, por exemplo. Estes modos de sentir potencializam sensações, apontam subjetividades, principalmente, em um contexto no qual a percepção encontra-se na ponta dos dedos.

No período noturno, fazia parte da turma uma estudante cega. Aqui, ela será nomeada de Senhorita Crochê[1]. Antes das aulas presenciais, sempre eram organizados encontros, muitas vezes, por chamadas e ligações telefônicas com esta estudante, com o intuito de descrever o conteúdo proposto. Esse processo fez parte do plano da disciplina, justamente para destacar todos os pontos que seriam usados em sala de aula. Quando o momento da aula presencial se aproximava, os pontos principais do conteúdo eram relembrados, salientando a proposta de comunicação e informação para a Senhorita Crochê. Além disso, tanto da parte docente quanto discente, eram realizados exercícios de descrição sobre as roupas e acessórios que estavam sendo utilizados em sala.

Tecidos, linhas, papéis, canetas, giz de cera, massinhas, tampas de garrafas de plástico, canudos e bolas de isopor eram itens presentes nas aulas e faziam parte dos materiais de trabalho, que os grupos deveriam usar e compartilhar em sala (como destacado na figura 1). Ainda que essas atividades visuais não tenham sido “[...] transcodificadas e impressas em relevo por impressoras de última geração”, como forma adequada para estudantes cegos e/ou de baixa visão, como apontam Maria Duarte e Mari Piekas (2009, p. 3574), eram itens que estavam ao nosso alcance e disponíveis na instituição. Durante os encontros, também eram mencionados os momentos voltados para visitas de campo, ou seja, às aulas nos espaços de arte. Neste caso, como realizar a leitura de uma obra de arte sem a visão? Este ponto fez parte das discussões em sala de aula.

1 O nome é uma referência aos processos e práticas relacionadas ao crochê, a costura, ao bordado e ao trabalho envolvendo linhas e tecidos.

10.5281/ZENODO.15730216

TEMPO DE GRAVURA

Durante o primeiro semestre de 2023, entre os meses de abril e maio, a exposição Tempo de Gravura esteve em cartaz no Centro Cultural [2]da Universidade Federal de Goiás. A exposição coletiva, de curadoria de Adriana Mendonça, Filomena Gouvêa, Luciene Lacerda, Nancy Melo, Suely Melo e ZèCésar, contou com a participação de 16 artistas do grupo Ateliê Livre de Gravura, da Faculdade de Artes Visuais da UFG.

Nessa exposição, foram articulados pontos de reflexão sobre a técnica da gravura em suas variadas formas, bem como sua relação milenar como modo de produção humana. Enquanto docentes, o ato de visitar exposições foi fundamental na formação de estudantes dos Cursos de Pedagogia. Essas visitas faziam parte das propostas de ensino e aprendizagem da disciplina de Educação e Artes Visuais, pois consideramos que estes locais são formativos e com repertórios diversos.

As discussões atreladas com o lugar formativo, em particular, evidenciaram questões contundentes para pesarmos onde e quando o mecanismo da visão, ou seja, o ato de ver, poderia ser excludente ou inclusivo, no caso particular do nosso interesse de estudo e reflexão.

Essa exposição, por tratar da versatilidade dos processos de gravar uma obra, foi aberta como fonte de discussão em relação aos modos de reprodução e ao uso de determinados materiais e formas de aplicação de matrizes em diferentes suportes. Esses motivos foram direcionados para a proposta da disciplina de Educação e Artes Visuais.

Durante os contatos com a equipe do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, foi feito o pedido de agendamento para uma visita com a turma do Curso de Pedagogia da UFG. A equipe do Centro Cultural da UFG, prontamente, atendeu à solicitação e fez um agendamento. Neste processo, alguns pontos foram destacados: [1] quantidade de estudantes da turma; [2] e se havia estudantes com deficiência na turma.

Destacamos estes pontos, justamente pela proposta temática aqui apresentada, pela atenção nas práticas de campo e na recepção das turmas de estudantes nos espaços culturais. Para quem atua em locais como o Centro Cultural da UFG, torna-se necessário ter ideia do público estimado, para organizar o percurso da exposição, o tempo de apresentação das obras e artistas e as dinâmicas de ação educativa, conforme a figura 2.

2 Para mais informações: https://centrocultural.ufg.br/.

10.5281/ZENODO.15730216



Figura 2. Registros da visita da turma do Curso de Pedagogia da UFG a exposição Tempo de Gravura, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás. 2023. Acervo particular.

Retomando ao ponto das perguntas, quando mencionado a equipe do Centro Cultural da UFG a presença de uma estudante cega, tivemos a informação de que a exposição aconteceria com uma visita guiada e com a descrição das obras, bem como a possibilidade de experiência tátil. Portanto, a Senhorita Crochê poderia tocar em algumas obras e conhecer, por meio de seus dedos, parte do conteúdo proposto pelo elenco artístico.

Na figura 3, temos o registro do momento em que a Senhorita Crochê está visitando a exposição ao lado da artista Xica e de Lucas Batista e Jessika Lorrane (integrantes do grupo de ações educativas do CCUFG). As obras apresentadas na imagem anterior são das artistas Xica e Adriana Mendonça. A possibilidade de leitura tátil, permitiu que a estudante pudesse ter conhecimento do material, do assunto tratado e das perspectivas poéticas de cada artista.

Além disso, a estudante comentou sobre um acontecimento que ocorreu em meados de 2010, em uma cidade no interior do estado de Goiás. Na ocasião, Senhorita Crochê estava visitando uma exposição de orquídeas e, durante seu trajeto, um dos colaboradores do espaço chamou sua atenção e disse que ela não podia tocar nas flores. ***Ela, rapidamente, disse "para conseguir ver, eu preciso tocar"***[3]. O colaborador, que não havia observado que a estudante tinha deficiência visual, pediu desculpas e a acompanhou no percurso. Ela ainda comentou que perdeu a visão aos dez anos de idade, devido alguns problemas de saúde e que seu repertório

3 Devido ao contexto e a importância da resposta, a frase foi destacada.

10.5281/ZENODO.15730216

visual foi mantido até essa fase da vida. Por isso, memórias e lembranças ainda fazem parte de sua rotina, ao escutar a descrição de alguma imagem ou, ao tocar algum tipo de artefato, por exemplo.



Figura 3. Registro da visita a exposição Tempo de Gravura, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, em 2023. Acervo pessoal.

Essa frase também marcou a visita ao Centro Cultural da UFG e abriu outras reflexões sobre o posicionamento que deve existir nestes locais, que também são formativos e, por isso, devem ser acessíveis e abertos ao diálogo e as práticas de inclusão.

CONSIDERAÇÕES SOBRE FORMAS DE VER, A PARTIR DA CULTURA VISUAL

O exemplo pontual acerca da experiência formativa da Senhorita Crochê e suas formas de relação com imagens, aproximam reflexões que transitam pelo campo da cultura visual, onde podemos pensar que imagens geram diversos sentidos e podem ter os seus "[...] significados e valores que influenciam e até mesmo orientam/direcionam as pessoas a se posicionar em relação à ideias, a formar opinião sobre problemas e situações e, principalmente, a construir algum tipo de compreensão sobre o mundo em que vivem" (MARTINS, 2012, p. 286).

Essa referência colabora com as situações de vida que foram compartilhadas por Senhorita Crochê, justamente pela relação com imagens. Alguns pontos são destacados:

1) Seu repertório de imagens que foi organizado, a partir da sua visão, ainda no período da infância;

10.5281/ZENODO.15730216

2) A relação com a visualidade, ou seja, o repertório organizado durante os dez anos de sua vida, onde a visão registrava o ambiente e os aspectos sociais direcionavam interpretações, nomes e sentidos para o que estava ao redor;

3) Imagens que influenciam aspectos da invisualidade, ou seja, do que não está visível;

4) Imagens, assim, também provocam situações, ideias e sentidos para pessoas com deficiência visual e/ou de baixa visão, a partir de suas formas de leitura, sejam por áudio ou pelo tato.

Frisamos que, nesta experiência, consideramos o repertório visual da estudante, que foi acumulado até os dez anos de idade, mas que assim como em outros casos, acreditamos que é importante pensar que, a partir das imagens, devemos “buscar metodologias que as tornem acessíveis, por meio de recursos táteis, também às pessoas invisuais” (DUARTE E PIEKAS, 2009, p. 3582).

Essa experiência, ainda que breve, nos permite criar indagações outras, para estipular e elencar processos de inclusão como prioridade nos mais diversos espaços culturais a partir das imagens, pois os “nossos modos de ver são dirigidos por regimes escópicos, isto é, enquadramentos, padrões e referências sociais, filtros produzidos pela cultura e incorporados durante nossa trajetória e história pessoal” (MARTINS, 2012, p. 287).

Torna-se importante questionar os modos como os processos sociais são elaborados, construídos e organizados em nosso meio, particularmente, em relação aos processos de formação e atuação em espaços expositivos. E isso pode acontecer através de imagens. Pensar nessas possiblidades, também é pensar na distância que é estabelecida com as pessoas com deficiência visual. Nosso compromisso, tanto formativo como ético, deve ultrapassar o lugar da invisibilidade, tornando possível uma dimensão vinculada com outros mecanismos, ou seja, o ver, o sentir e o perceber que pode estar na ponta dos dedos.

Neste sentido, aproximamos algumas observações de Martins (2012, p. 287), que considera a cultura visual “[...] um modo de ver, perceber, pensar e dar sentido ao mundo”. Esse processo de pensar o mundo a partir da arte, pode integrar a relação social entre familiares, amigos e docentes, por exemplo, para diálogos com pessoas com deficiência visual, quando a leitura por meio do sistema Braile não for possível. Essa perspectiva foi apontada por Maria Duarte e Mari Piekas (2009), para enfatizar a importância do desenho como forma de comunicação entre pessoas cegas e

10.5281/ZENODO.15730216

pessoas videntes. As autoras dizem que a relação das crianças cegas e/ou de baixa visão com o "[...] desenho começa, necessariamente, pelo estímulo à percepção tátil, pelo reconhecimento das formas, e pela paulatina aprendizagem das convenções que transformam um objeto tridimensional em uma representação gráfica bidimensional" (2009, p. 3582).

As autoras salientam que esse processo deve ser organizado em todas as relações sociais das pessoas com deficiência visual, principalmente na infância. A partir dos diferentes contatos com estímulos táteis, essas crianças poderão organizar suas ideias do plano tridimensional para o plano bidimensional, compreendendo a partir dos desenhos, suas ideias sobre os artefatos visuais e o mundo. Essa perspectiva deve ser compreendida como uma abordagem que inclui todos os artefatos visuais, formas e modos de pensar que frequentam e povoam nossa percepção na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

DUARTE, M; PIEKAS, M. Desenho e invisualidade: fatores educacionais e comunicativos. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18, 2009, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ANPAP, 2009. p. 3572-3585.

HERNÁNDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos, Santa Maria: Editora da UFSM, p. 31-49, 2011.

MARTINS, R. Rumos e rotas da imagem e da arte na educação. **Instrumento – Revista de Estudo e Pesquisa em Educação**, Juiz de Fora, 14, 2, p. 285-291, 2012.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. **O que estudam os estudos de cultura visual?**. Revista Digital do LAV, v. 7, p. 196-214, 2014.

SOUZA, E. **Imagem e representação**: conteúdo informativo nas fotonovelas das décadas de 1960 – 1980 pela perspectiva de Barthes. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

TOURINHO, I; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, R; TOURINHO, I. (org.). **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p.51-68, 2011.

10.5281/ZENODO.15730216

GUSTAVO CHAVES MACHADO

Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UnB). Especialista em História Cultural (FH/UFG). Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda (UniAraguaia) e em Licenciatura em Artes Visuais (FAV/UFG). Foi professor substituto no Curso de Pedagogia (FE/UFG). E-mail: machadogch@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7371-3779. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/2959429147664721.

LUIZ CARLOS PINHEIRO FERREIRA

Doutor em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV (FAV/UFG). Mestre em Educação pelo PPGE da UFF/Niterói/RJ e Licenciado em Educação Artística com Habilitação em História da Arte pela UERJ. Professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV. E-mail: pinferreira@unb.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8823-6346 Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/0041084356285028.

10.5281/ZENODO.15730216

IMAGENS E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: NOVOS HORIZONTES PARA A CULTURA VISUAL?

IMAGES AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: NEW HORIZONS FOR VISUAL CULTURE?

Carla Luzia de Abreu
Universidade Federal de Goiás, Brasil
carlaabreu@ufg.br

Resumo
Este artigo discute a aplicação de ferramentas de Inteligência Artificial (IA) na geração de imagens e suas repercussões nas pesquisas relacionadas à arte e à cultura visual. Além disso, reflete sobre os desafios e oportunidades que essas novas tecnologias apresentam no campo das visualidades, abordando a questão da dissolução das fronteiras entre o real e o imaginado. A questão central que orienta a discussão é: de que maneira as imagens produzidas por IA alteram nossa percepção do que é real? A metodologia adotada consiste na análise teórica de conceitos relacionados aos estudos visuais, especialmente, visualidade, imagem, autoria e tecnologia, fundamentando-se em autores como Mitchell, Mirzoeff, Domènech e Prada. O texto também aborda a utilização de IA em práticas artísticas, destacando o trabalho do chileno Felipe Rivas San Martín, que recorre às imagens generativas para reimaginar narrativas historicamente invisibilizadas. Os resultados obtidos indicam que essas imagens desafiam a noção de uma realidade objetiva, suscitando questões éticas e culturais acerca de sua produção e impacto. Conclui-se que a inteligência computacional proporciona novas possibilidades criativas, mas demanda uma abordagem crítica e reflexiva em relação aos seus efeitos sobre as formas de ver e criar no âmbito da arte e da cultura visual.

Palavras-chave: Cultura Visual; Inteligência Artificial; Imagens Maquínicas

Abstract
This paper discusses the application of Artificial Intelligence (AI) tools in image generation and its repercussions on research related to art and visual culture. Furthermore, it reflects on the challenges and opportunities that these new technologies present in the field of visualities, addressing the issue of the dissolution of boundaries between the real and the imagined. The central question that guides the discussion is: in what way do AI-generated images alter our perception of what is real? The methodology adopted consists

of a theoretical analysis of concepts related to visual studies, especially visuality, image, authorship, and technology, based on authors such as Mitchell, Mirzoeff, Domènech, and Prada. The text also addresses the use of AI in artistic practices, highlighting the work of the chilean artist Felipe Rivas San Martín, who uses generative images to reimagine historically invisibilized narratives. The results obtained indicate that these images challenge the notion of an objective reality, raising ethical and cultural questions about their production and impact. It is concluded that computational intelligence provides new creative possibilities but demands a critical and reflective approach regarding its effects on ways of seeing and creating in the field of art and visual culture.

Keywords: Visual Culture; Artificial Intelligence; Machine-Generated Images.

INTRODUÇÃO

No cenário atual das investigações em arte e cultura visual, os desafios têm se intensificado nas duas últimas décadas, demandando novas abordagens de acordo com os horizontes que vão se formando a partir do avanço tecnológico. Entre as inovações mais recentes que têm causado mudanças significativas neste campo, destacam-se as imagens criadas por Inteligência Artificial (IA). Essas imagens, que operam na interseção entre o humano e o maquínico, levantam questões complexas sobre o conceito de autoria, a natureza da criatividade e a maneira como compreendemos e interpretamos o visual na contemporaneidade.

O interesse por imagens geradas por IA surgiu a partir de experiências na disciplina “Arte e Cultura Visual: Perspectivas Teóricas e Críticas,” oferecida no programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV-UFG).[1] A disciplina explora as interações complexas entre fenômenos visuais e seus contextos históricos e sociais, com ênfase particular nas relações de poder que permeiam a construção social do visual. Nesse sentido, seus conteúdos convidam a um mergulho coletivo nos estudos visuais, para problematizar conceitos como representação, visualidade e os modos de ver e ser visto, temas centrais na disciplina, oferecendo uma lente crítica para a análise das imagens.

Desde 2019, sou a docente responsável por esta disciplina obrigatória no PPGACV e, a partir de 2023, com o objetivo de integrar as tecnologias emergentes ao campo da cultura visual, incluí experimentações com ferramentas de IA generativas[2] de imagens nas atividades

1 Mais informações sobre o programa no link: https://culturavisual.fav.ufg.br/

2 A Inteligência Artificial Generativa é um ramo da IA com foco na criação de novos conteúdos, como textos, imagens, músicas e vídeos, baseado em padrões aprendidos a partir de grandes conjuntos de dados, processos em que aprendem a identificar padrões complexos e a gerar novos exemplos que seguem esses padrões. Ou seja, em vez de apenas analisar ou classificar dados existentes, como fazem outros tipos de IA, as IA generativas são capazes de produzir algo novo.

10.5281/ZENODO.15730323

des desenvolvidas no plano de ensino. A proposta consiste em explorar as possibilidades de representação visual das pesquisas em andamento, utilizando essas ferramentas. A atividade desafia estudantes de mestrado e doutorado a revisitar seus projetos de pesquisa, identificar temas centrais e questões-chave e criar uma imagem que sintetize visualmente suas investigações.

Essa proposta exige das/os estudantes não apenas uma reflexão abstrata e poética sobre as escolhas estéticas e conceituais envolvidas na criação da imagem, mas também um exercício de atribuição de sentido visual às suas pesquisas. Adicionalmente, é requerido um texto reflexivo que forneça o contexto da imagem criada, esclarecendo as decisões criativas e os parâmetros técnicos (*prompts*[3]) empregados. Os resultados se traduziram em imagens complexas, algumas com características fantasmagóricas, outras abstratas. Todas, porém, dialogaram de maneira instigante com os projetos de pesquisa em andamento.

Entretanto, este artigo pretende ir além do relato dessa experiência em sala de aula. O propósito é refletir sobre os desafios e oportunidades que as imagens criadas por IA, tanto estáticas quanto em movimento, oferecem ao campo da Arte e da Cultura Visual. Em um momento em que a tecnologia reconfigura as práticas e os modos de produção de imagens, surgem novas questões sobre seu estatuto, a transformação das práticas artísticas e os impactos socioculturais dessas mudanças. Quais novas formas de ver, interpretar e criar se apresentam com a introdução da IA? Quais são as implicações dessas mudanças para o futuro das pesquisas em Arte e Cultura Visual?

Assim, considerando essas problemáticas, este artigo analisa as várias camadas de significação que essas novas imagens proporcionam, abordando também os desafios éticos, estéticos e epistemológicos introduzidos no campo da Arte e da Cultura Visual.

CULTURA VISUAL E IA: A RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E LINGUAGEM

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. (Berger, 1999, p. 9)

Há pouco mais de 30 anos, W. J. Thomas Mitchell (1994) publicava o livro Picture Theory, no qual propunha a ideia do “giro imagético” [4](*pictorial turn*), uma mudança

3 Na literatura especializada, são frequentes o uso de termos como Prompt Design, Prompt Programming ou Prompt Engineering.

4 A expressão pictorial turn cunhada por Mitchell também é traduzido para o português como giro visual, virada visual, giro imagético ou virada pictórica.

10.5281/ZENODO.15730323

de perspectiva em relação às imagens, articulada com as mudanças socioculturais e tecnológicas que aconteciam nas sociedades da época. Contudo, a proposta não se limitava ao reconhecimento de um novo repertório imagético. Ela defendia que as sociedades estavam interagindo de maneira diferente com as imagens visuais, provocando alterações nos discursos acadêmicos e nas práticas cotidianas.

Segundo Mitchell, as mudanças ocorriam tanto nas esferas tecnológicas quanto nas sociais, portanto, o giro imagético só pode ser entendido pela consideração de ambos os aspectos. Posteriormente, o autor mencionou que a virada imagética seria “uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança exercida pelas novas potências da imagem contra todos aqueles que negam seus poderes.” (2015, p. 194).

Assim, Mitchell contrapõe a ideia de associar o giro imagético unicamente ao surgimento das tecnologias, uma perspectiva simplificada e superficial sobre os fenômenos que anunciava. Para o pesquisador estadunidense, a virada imagética designa um conjunto de mudanças e transformações vivenciadas pelas sociedades, pelas ciências humanas e pela cultura no final do século XX. Ele define a cultura visual como sendo “a construção visual do social, não apenas a construção social da visão” (2003, p. 26). Isso implica que as imagens não são somente representações da realidade. Elas são construções que medeiam nossa compreensão e experiência de mundo. Trazem significados, ideologias e as relações de poder, posicionando os sujeitos nos grupos sociais.

Por sua vez, Nicholas Mirzoeff propõe que os estudos de Cultura Visual não se destinam a narrar outra “história das imagens”, nem dependem exclusivamente delas, “mas da tendência moderna de capturar imagens para visualizar a existência” (2003, p. 20). Mirzoeff investiga como as imagens moldam nossas subjetividades, atuando não apenas como representações, mas também como forças ativas na construção social da realidade. A virada imagética, para este autor, se apresenta como uma reivindicação do direito a ver e interpretar o mundo a partir de uma perspectiva que valoriza as contraposições nas relações de poder. Portanto, tanto para Mitchell quanto para Mirzoeff, a cultura visual está vinculada a processos epistemológicos de atribuição de sentido nas relações cotidianas de ver e de ser vistos. Ambos consideram que a imagem não apenas reflete a sociedade, mas também exerce poder de ação e agência, influenciando percepções e comportamentos.

Afastando-se da perspectiva semiótica, Mitchell (2003) defende a ideia de que o universo visual possui uma importância distinta da linguagem verbal no âmbito das interações sociais. Desse modo, a criação e a interpretação dos significados não devem ser limitadas somente à linguagem, signos ou discurso. Imagens e linguagem verbal

10.5281/ZENODO.15730323

se entrelaçam em relações complexas e são duas formas de expressão, cada uma com suas lógicas e capacidades próprias de produzir significados.

No livro “Visão e Visualidade”, o historiador da arte Hal Foster (1988), antes mesmo de Mitchell propor a virada imagética, definiu a visão como “um fato social”. Ele argumenta que a distinção entre visão e visualidade envolve diversos contrastes, incluindo a maneira como vemos, o que somos capazes de ver, autorizados ou compelidos a ver, e como percebemos aquilo que está invisibilizado pela própria visão. Assim, a visão, tal qual a linguagem verbal, não se limita a ser um ato de mera percepção, também constitui uma forma de expressão cultural e de comunicação humana. Portanto, embora mantenha uma relação íntima e correlata, as imagens e as palavras possuem formas distintas de construir conhecimentos:

> O lugar comum dos estudos modernos de imagens, de fato, é que eles devem ser entendidos como um tipo de linguagem; em vez de fornecer uma janela transparente para o mundo, as imagens são agora consideradas como o tipo de sinal que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica. (Mitchell, 2019, p. 26-27)

Nesse ponto, retomo ao assunto deste artigo, as imagens criadas por IA, fenômeno que introduziu novas camadas de complexidade às formas como nos relacionamos com o visual. O surgimento desses artefatos generativos configura um fenômeno tão importante para a cultura visual como foi a proliferação das redes sociais nos primeiros anos do século XXI, como destacou Juan Martín Prada (2024, p. 2). Essas imagens, embora pareçam operar com uma lógica própria, desvinculadas do humano ou artificialmente vinculadas, por outro, são intrinsecamente dependentes de comandos textuais para serem geradas. Isso suscita a questão: estamos diante de uma nova interdependência entre imagem e palavra?

A produção de imagens desenvolvidas por meio de ferramentas de IA generativas [5]desafia a ideia de que elas possam ser autônomas em relação à linguagem verbal. A dependência de *prompts*, ou seja, de comandos textuais que orientam o algoritmo, sugere que a linguagem verbal continua a desempenhar um papel central na constituição do visual, ao menos no que se refere às imagens criadas por IA. Nessa chave, o que percebemos é uma nova forma de coabitação entre imagem e palavra.

5 Stable Diffusion, Scribble Diffusion, DALL-E, Kling, Midjourney, Tess, Nightcafe, Firefly, Fotor, Copilot, Picfinder e FreeImage são alguns exemplos entre a grande quantidade de aplicativos existentes para a criação de imagens com IA.

10.5281/ZENODO.15730323

> A forma de operar do usuário com esses modelos generativos de IA é baseada na linguagem natural, de forma que a partir de uma série de descrições textuais (*prompts*) gerem automaticamente novas imagens, operando por meio de uma reformulação das diretrizes extraídas dos dados visuais que compuseram os conjuntos de dados usados em seu treinamento. (Prada, 2024, p. 3. Tradução própria.)

Cabe à pessoa que utiliza os aplicativos de IA imaginar a imagem que deseja obter como resultado e descrevê-la textualmente. No entanto, nem tudo é previsível e muitas vezes, a complexidade do algoritmo pode surpreender com nuances de imprevisibilidade e aleatoriedade. Além disso, como alerta Prada (2024, p. 6), para gerar uma imagem com qualidade artística ou para uso profissional, é fundamental que o indivíduo tenha uma ideia bastante clara do que deseja alcançar, algo que demanda conhecimento técnico e estético. Nessa direção, o autor defende que não bastam simples comandos textuais para descrever as intenções iniciais e obter imagens de qualidade, portanto,

> Lembremos que o fundamental na arte é sempre uma feliz combinação entre ideia e realização, ou, em termos kantianos, aquela adequação entre duas faculdades mentais: a imaginação e a compreensão. Assim, o potencial desses sistemas não deve ser visto como uma ameaça à criatividade humana, mas sim às muitas das tecnologias anteriores que serão substituídas, num curto espaço de tempo, por outras assistidas ou baseadas em IA. (Prada, 2024, p. 7. Tradução própria.).

No artigo “Imaginación artificial, imagen poshumana y pensamiento”, Josep María Català Domènech (2024) argumenta que as imagens construídas por IA representam uma nova forma de imaginação, onde o pensamento humano e o processamento maquínico se encontram em um ponto de interseção. O autor, usa o termo “Imaginação Artificial” para descrever o processo da interface entre o inconsciente tecnológico e o inconsciente humano, em que ambas as esferas se alimentam mutuamente para a construção dos imaginários e “contribuem para a formação de uma nova subjetividade e de uma nova forma de pensar” (2024, p. 11).

Domènech propõe que essas imagens são manifestações de um novo tipo de criatividade, resultante da colaboração entre o humano e o artificial. Contudo, essa interação só ocorre por meio da linguagem verbal, uma vez que são os comandos textuais que orientam o processo de criação da imagem. Essa dependência da linguagem levanta questões sobre a natureza da criatividade e o conceito de autoria no contexto das imagens generativas.

Com relação às noções tradicionais de autoria, surgem alguns questionamentos importantes: se a criação de imagens com IA está condicionada aos comandos textuais,

10.5281/ZENODO.15730323

a quem devemos atribuir a autoria? A quem programou o algoritmo, ao usuário/a que inseriu os *prompts*, ou à máquina que processou os dados? Além disso, as imagens utilizadas para treinar o algoritmo foram devidamente autorizadas por seus autores e autoras para tal uso? Para Prada (2024), essas questões apontam para uma nova forma de apropriação por parte das grandes corporações tecnológicas, além de introduzir a ideia de coautoria no processo criativo, em que o humano e a máquina colaboram na produção de algo que nenhum dos dois poderia desenvolver isoladamente, ampliando a complexidade do universo da cultura visual.

As questões sobre transparência e opacidade também parecem ter ganhado outros patamares com o advento das imagens geradas por IA. É certo que os artefatos visuais sempre parecem resistir a uma interpretação absoluta, ou mais correta, mantendo uma certa opacidade que desafia a total compreensão. No contexto da IA, a opacidade é intensificada, uma vez que o processo de criação envolve camadas de processamento maquínico que escapam à compreensão humana. Portanto, a imagem desenvolvida por IA não é apenas o resultado de um comando textual, mas também o produto de um processo que opera em um nível ao qual não temos acesso direto.

Em relação ao que permanece inacessível, sobre aquilo que a imagem revela e oculta, faz sentido a discussão de Emmanuel Alloa (2021) sobre as questões de transparência e opacidade das imagens visuais e como elas operam não apenas como representações, mas como mediadoras da experiência. Alloa, utiliza essas categorias para abordar a dialética da visibilidade e invisibilidade na experiência visual. As imagens transparentes são geralmente vistas como neutras ou invisíveis em sua mediação. Por outro lado, as imagens opacas incentivam a confrontar sua natureza construída e material. Isso promove uma reflexão sobre o ato de ver e interpretar.

A distinção entre transparência e opacidade abre um campo fértil para discussões sobre a natureza da representação, a relação entre imagem e realidade, e o papel do sujeito na construção de sentido. Mitchell (2015), argumenta que as imagens têm uma vida própria que não pode ser inteiramente controlada ou explicada pela linguagem verbal. No entanto, com a IA, essa dependência é implícita e guia a produção visual. A dicotomia entre imagem e texto, tão centrais nas discussões sobre o giro imagético em Mitchell (1994), é reconfigurada na era da IA. Se antes a imagem tentava se libertar do domínio da linguagem verbal, agora, ela parece estar enredada em uma nova forma de dependência. Isso não significa, porém, que tenha perdido sua potência ou sua capacidade de gerar significados. Pelo contrário. As imagens geradas por IA desafiam nossas noções de real, criatividade e autoria, abrindo novas possibilidades para a produção visual contemporânea.

10.5281/ZENODO.15730323

Ainda assim, como também previu Mitchell (1994, p. 3), “as tensões entre as representações visuais e verbais não podem ser separadas das lutas que ocorrem na política cultural e na cultura política”:

> problemas como “gênero, raça e classe”, a produção de “horrores políticos” e a produção de “verdade, beleza e excelência” convergem para certas questões relativas à representação. As contradições básicas da política cultural e da “palavra e da imagem” são mutuamente sintomáticas de mudanças profundas na cultura e na representação: por um lado, ansiedades sobre a centralidade e homogeneidade de noções como as de “civilização ocidental” (...); e, por outro lado, sobre a sensação de que estas mudanças nos modos de representação e comunicação estão a alterar a própria estrutura da experiência humana. (Mitchell, 1994, p. 3. Tradução própria.)

O cenário indica que as imagens continuarão a promover atritos, inquietações e conflitos nas esferas socioculturais. Talvez, esse momento pode ser compreendido como uma nova etapa da virada imagética, em que as linguagens visuais e textuais se unem para fomentar novas formas de significação. Contudo, essa parceria levanta questões éticas, estéticas e epistemológicas que não podem ser desconsideradas. À medida que os aplicativos de IA se tornam mais sofisticados, será necessário repensar os limites entre o humano e o artificial, a imagem e a linguagem, a criatividade e a automação.

A DISSOLUÇÃO DA FRONTEIRA ENTRE O REAL E A VISÃO

Desde o surgimento da fotografia, e mais tarde, do cinema, a imagem visual tem sido associada à noção de realidade. A imagem fotográfica, em particular, foi muitas vezes compreendida como uma representação fiel do mundo real, capturando um momento específico no tempo e espaço, e não raramente, essa ideia ainda se faz muito presente nas sociedades. Contudo,

> Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados. (Berger, 1999, p. 11)

Para Mitchell (1994), a visão historicamente associou-se ao conhecimento e à verdade, desempenhando um papel central na maneira como compreendemos e interagimos. Mirzoeff (2011), ao discutir o direito a ver, destaca a relevância de entender como as imagens influenciam nossas percepções e experiências. As imagens criadas por IA, com sua combinação de autonomia e dependência, desafiam essas noções e nos levam a reconsiderar o significado de ver e ser visto em uma época em que o

10.5281/ZENODO.15730323

visual é intensamente mediado por tecnologias. As imagens de IA não apenas questionam a ideia de uma realidade objetiva, mas também introduzem outras formas de realidade – sintéticas, híbridas e simuladas – que coexistem com o mundo físico. Esse fenômeno está a transformar as relações entre o real e o imaginado, pois, conforme argumenta Domènech (2024, p. 16), promove uma modificação gradual das relações entre o imaginário e o real, por meio de uma espécie de desmaterialização da realidade. Esse processo desestabiliza nossas percepções e nos obriga a reconsiderar o que entendemos por "real".

Prada (2024) argumenta que essas novas realidades levantam questões éticas e epistemológicas sobre a veracidade, a autoria e o impacto cultural dessas imagens. Para o autor, o desafio não é apenas entender como elas são criadas, mas também como reconfiguram nossa percepção do que é real e do que é possível. Com o aprimoramento das tecnologias baseadas em IA, já não conseguimos distinguir o que é real, verdade, realidade: "Não podemos mais confiar que qualquer imagem com aparência fotográfica seja o resultado da representação de algo (ou alguém) capturado diante das lentes de uma câmera" (Prada, 2024, p. 16. Tradução própria).

Assim, as imagens geradas por IA envolvem questões não apenas técnicas, artísticas ou estéticas. Elas também trazem problemáticas de ordem política e cultural, pois afetam as formas como entendemos o mundo e como atribuímos sentido ao que vemos. Essas imagens – mais do que nunca, desafiam a associação direta entre a imagem e o real, pois são formadas por camadas complexas de filtros e manipulações técnicas que reinterpretam, distorcem e recriam o que vemos.

As implicações socioculturais dessa nova era são vastas e complexas, refletindo nas interações contemporâneas entre tecnologia, cultura, poder e identidade. Podem, por exemplo, amplificar a reprodução de estereótipos e preconceitos, a depender dos dados usados para treinar os algoritmos. Isso pode resultar em imagens que reforçam representações negativas ou estereotipadas de grupos marginalizados ou sub-representados[6].

Além disso, a utilização de algoritmos pode levar a uma certa homogeneização, em que as produções visuais tendem a seguir padrões pré-definidos, limitando a diversidade, os imaginários e a inovação cultural e imagética das sociedades. Por último, é relevante destacar que os aplicativos de IA mais utilizados são produtos de grandes corporações, que podem empregar essas ferramentas para manipular percepções e

6 Sobre esse tema, recomendo a leitura do livro "Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais", de Tarcízio Silva (2022).

10.5281/ZENODO.15730323

narrativas, monopolizando imaginários e potencializando a disseminação de desinformação e de *fakenews.*

A CONTRAPARTIDA: IA E SEU POTENCIAL PARA A RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO

As imagens geradas por Inteligência Artificial, sejam estáticas ou em movimento, não apenas redefinem a relação entre visão e realidade, mas também oferecem novos caminhos para a resistência e a subversão. Em um contexto cada vez mais mediado por algoritmos e plataformas digitais, os aplicativos de IA também possibilitam a criação de imagens que desafiam normatividades e padronizações das visualidades dominantes.

Mirzoeff (2011) argumenta que os 'complexos de visualidades' são sistemas utilizados nas relações de poder precisamente para legitimar suas narrativas e marginalizar outros modos de ver. As imagens geradas por IA, com seu potencial de simular outras realidades, podem servir para criar artefatos visuais que questionam as narrativas dominantes. Artistas e ativistas, por exemplo, podem utilizar a IA para reimaginar identidades e histórias invisibilizadas, rompendo com estereótipos e as representações hegemônicas. Essas imagens têm o potencial de subverter as expectativas de realidade dos indivíduos, provocando uma reavaliação dos complexos de visualidades e das próprias normas sociais estabelecidas.

O trabalho do artista visual chileno Felipe Rivas San Martín[7], na série "Un archivo queer inexistente", exemplifica como as imagens geradas por IA podem ser empregadas para reescrever narrativas históricas e representações legitimadas. Neste projeto, o artista 'recriou' fotografias fictícias de casais homossexuais da classe trabalhadora na América Latina, do início do século XX (Figura 1). Com a série fotográfica, Rivas San Martín questiona a ausência dessas pessoas nas narrativas visuais tradicionais. São imagens que poderiam constar nos "álbuns de família", mas que não estiveram presentes.

Dessa maneira, o artista oferece uma contravisualidade poderosa ao inserir corpos e histórias marginalizadas em um passado do qual alguns grupos foram sistematicamente invisibilizados. Ao utilizar IA para criar essas imagens, ele explora a interseção

7 Felipe Rivas San Martín (Valdivia, 1982) é um artista visual, ensaísta e ativista. Sua prática emerge dos cruzamentos entre ativismo queer, política de arquivo, decolonialidade e tecnologia, por meio de performances em vídeo, pintura, instalação, crítica cultural, entre outros. De Santiago, Chile, ele compartilha histórias, referências e metodologias para pensar e traduzir os trânsitos entre o analógico e o digital. (Fonte: https://laescuela.art/en/campus/library/practices/techno-poetics-of-activism-and-dissidence-felipe-rivas-san-martin)

10.5281/ZENODO.15730323

entre memória, identidade e tecnologia para reimaginar o passado e desafiar os tratados da heteronormatividade e de classe, que estruturam as narrativas visuais convencionais. Segundo Rivas San Martín,



Figura 1: Série “Un archivo queer inexistente”, Felipe Rivas San Martín, 2023. Fotos capturadas do perfil do artista na rede Instagram (@feliperivassanmartin)

O trabalho de Rivas San Martín convida à reflexão sobre a autenticidade das imagens e questionam o conceito de “realidade” visual, ao mesmo tempo que abre espaço para a criação de um arquivo fictício, mas profundamente significativo, que reconstrói identidades suprimidas pelas narrativas sociais. Este projeto também levanta questões importantes sobre a função dos registros na preservação da memória coletiva.

Imagens que funcionam como arquivos são, em essência, construções que refletem o poder e as escolhas de quem os organiza (a nível pessoal e macropolítico). Ao criar um “arquivo queer inexistente”, o artista busca descolonizar o olhar e desafia a ideia de que apenas o que está documentado oficialmente é autorizado como legítimo ou digno integrar os imaginários visuais. Seu trabalho se alinha a uma longa tradição de resistência visual, demonstrando que, na era digital, as imagens também podem se tornar dispositivos de desobediência e reapropriação cultural.

Como apontou José Esteban Muñoz (2019), um dos efeitos da heteronormatividade é a falta de registro ou a impossibilidade de arquivar as experiências queer do passado.

10.5281/ZENODO.15730323

> a condição queer tem uma relação especialmente complicada com as evidências. Historicamente, a evidência de queerness tem sido usada para penalizar e disciplinar desejos, conexões e atos queer. Quando o/a historiador/a da experiência queer tenta documentar um passado queer, muitas vezes há um guardião, representando um presente direto, que trabalhará para invalidar o fato histórico das vidas queer – presente, passado e futuro. A condição queer raramente é complementada por evidências, ou pelo menos pela compreensão tradicional do termo. A chave para a evidência queer, e com isso quero dizer as maneiras pelas quais provamos a estranheza e lemos a estranheza, é suturá-la ao conceito de coisas efêmeras. (Muñoz, 2019, p. 65)

Nesse contexto, a proposta artística de Rivas San Martín de criar um arquivo negado se configura como um exercício de resistência ao silenciamento e à invisibilidade. O que antes não podia existir agora já é possível com os aplicativos de imagens geradas por IA, ainda que sejam realidades artificialmente simuladas. Dessa forma, é importante ressaltar que podemos reimaginar identidades e contextos, transcendendo as limitações culturais, sociais e políticas impostas pelas formas hegemônicas de representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens geradas por IA reconfiguram a interação com o visual, levantando questões de autoria, criatividade e ética. Essa mudança provoca alterações na interpretação e na experiência visual, criando um diálogo entre a imagem e a linguagem verbal e provocando deslocamentos nas maneiras como interpretamos e experienciamos o visual. As discussões apresentadas neste artigo demonstram que a cultura visual, em constante transformação, agora se depara com uma interseção inédita entre o humano e o maquínico. Isso exigirá uma reavaliação crítica das bases epistemológicas dos estudos de Cultura Visual.

Ao integrar as possibilidades das IAs às discussões das pesquisas em Arte e Cultura Visual, não estamos apenas explorando novas formas de criar e representar. Também nos engajamos em um debate necessário sobre as transformações culturais e epistemológicas que essas tecnologias trazem, reconhecendo tanto o potencial quanto os limites dessas inovações.

A intersecção entre visão e realidade, que tem sido uma constante, não deve ser negligenciada, nem considerada como algo estável ou inalterável. Em vez disso, podemos abraçar a complexidade das imagens contemporâneas e nos preparar para navegar nas novas realidades que elas nos apresentam, pois apenas iniciamos essa jornada nesse oceano, cujas águas não são nada tranquilas.

10.5281/ZENODO.15730323

Em síntese, as imagens geradas por IA inauguram uma fronteira no campo da Cultura Visual. Uma fronteira que exige de nós – pessoas envolvidas com pesquisas e produções visuais – uma abordagem crítica e reflexiva, capaz de lidar com as complexidades desse novo cenário. E, ao fazermos isso, devemos nos perguntar: como essas novas formas de ver e criar irão transformar não apenas a Arte e a Cultura Visual, mas também a maneira como compreendemos o mundo ao nosso redor?

REFERÊNCIAS

ALLOA, E. **Looking Through Images:** A Phenomenology of Visual Media. Trad. de Nils F. Schott. New York: Columbia University Press, 2011.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOSTER, Hall (ed.) **Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture**. Seatle, Washington: Bay Press, 1988.

DOMÈNECH, J. M. C. Imaginación artificial, imagen poshumana y pensamiento. **Uru: Revista de Comunicación y Cultura**, n.º 10, e-ISSN 2631-2514, julio-diciembre, pp. 10-29, 2024.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory. Essays on verbal and visual representation.** Chicago & London The University of Chicago Press,1994.

MITCHELL, W.J.T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Estudios Visuales**, pp. 17-40, 2003.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 165-189.

MITCHELL, W.J.T. O que é uma imagem? **Revista Espaço**, nº 52 | jul-dez, pp. 25-66, 2019.

MIRZOEFF, N. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona, Paidós, 2003.

MIRZOEFF, N. **The Right to Look**: a counterhistory of visuality. Duke University Press, 2011.

10.5281/ZENODO.15730323

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia**: the then and there of queer futurity. New York University Press, 2019.

PRADA, J. M. La creación artística visual frente a los retos de la inteligência artificial. Automatización creativa y cuestionamientos éticos. **Revista Eikon/Imago**, vol. 13, pp. 1-22, 2024.

RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. Un archivo inexistente. **Agenda Kuir 2024**, vol. 11, pp. 160-167, 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/115743256/Un_archivo_inexistente. Acesso: 19.08.24.

SILVA, Tarcízio. **Racismo algorítmico**: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

10.5281/ZENODO.15730323

CARLA LUZIA DE ABREU

Professora da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG. É doutora em Artes Visuales y Educación (2014) pela Universidade de Barcelona (Espanha), realizado em regime de cotutela com o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (Brasil). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3816-8645

10.5281/ZENODO.15730323

FORMAR FORMAS EM FORMAÇÃO

FORMING SHAPES INTO FORMATION

Hertha T Silva
UFT, Brasil
herthatare@gmail.com

Resumo
Com base no ponto de vista das artes visuais como experiência inventiva, e desde tecituras com o filme NoirBlue (2018) da artista coreógrafa da imagem Ana Pi, elenco neste texto quatro posições que podem contribuir para que a formação docente em artes visuais faça sentidos.

Palavras-chave: artes visuais; experiência inventiva; formação docente.

Abstract
Based on the perspective of visual arts as an inventive experience, and from textures of the film NoirBlue (2018) by the image choreographer Ana Pi, this text outlines four positions that can contribute to teacher education in visual arts make senses.

Keywords: visual arts; inventive experience; teacher education

Ana Pi, artista coreógrafa da imagem, realizou o curta-metragem Noirblue – Deslocamentos de uma Dança (2018), em que viaja para 9 países da África Subsaariana (Níger, Burkina, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Etiópia e Mauritânia) em busca de realizar gestos coreográficos nos encontros com pessoas, lugares, culturas e realidades. Segundo Pi, essa viagem ao continente africano fez sentidos que marcaram seu próprio corpo e a imergiram num processo de ressignificação, reencontro e redescoberta (PI, 2019, n.p.). Nesses trânsitos, Pi entra em contato com “uma série de palavras que não deveriam ser novas, uma série de lugares que deveriam ser íntimos, uma série de histórias que deveriam ser contadas” (PI, 2018). Algo como estar voltando para si mesma, um si que precisou ser descoberto retirando as camadas que o encobriam, “voltas que foram feitas de força na árvore do esquecimento” (PI, 2018).



Figura 1: Frame do filme Noirblue, de Ana Pi, 2018. Fonte: https://vimeo.com/533130260 Acessado em 14/03/23.

Seja bem vinda de volta! Pi (2018) narra que quando chegou em África ouviu essa frase. Saudação que ressonou ao longo de sua viagem, no contato com cores, sons, ritmos, gestos, maneiras. Formas de vida em paisagens, em culturas, em existências que deixaram rastros em sua atualidade ao mesmo tempo que fizeram ecos com seu passado e a transportaram para um futuro: “Porque a gente tá no futuro. E no futuro nós falamos com nossas próprias bocas. E no futuro a roda ainda é maior. E no futuro há espaço para coisas que a gente nem imaginou” (PI, 2018).



Figura 2: Frame do filme NoirBlue (2’42’’), de Ana Pi, 2018. Fonte: https://vimeo.com/533130260 Acessado em 17/09/24.

10.5281/ZENODO.15730352

Nas pontas dos pés, num contato interessado, intencionado e zeloso, equilibrando-se naquele solo de forma leve, mas firme, Pi movimenta seu corpo heuristicamente, numa experiência gestual não precedida de axiomas. A artista marca presença, hasteia sua bandeira, toma posse, mas sem intenção de domínio. É ação de cultivo. Em processos de desterritorialização e reterritorialização, Pi inventa sua coreografia de re-existência. Seu maior compromisso é estar.

Ao deixar-afetar pelos encontros, tocar e ser tocada pelos acontecimentos, Pi encontra algo novo e/ou modificado: o seu olhar sobre as coisas e sobre si mesma. Olhar produzido em tensão, no afastamento do já habituado, na desacomodação do já estabelecido, na desnaturalização do já acostumado. Segundo a artista, “quando o invisível se torna visível o olho demora a acostumar” (PI, 2018). Desabituações que abrem brechas pelas quais a artista inventa maneiras próprias de fazer sentidos: “o pulmão se enche de um ar novo e começamos a ver com nossos próprios olhos, a sentir com nossos próprios poros” (PI, 2018).

(respiro)

Em NoirBlue (2018), Ana Pi transforma sua experiência em poesia audiovisual. A partir dos encontros que a viagem teceu, a artista produziu movimentos que afetaram o seu próprio corpo, alterando modos de sensibilidade e percepção que influenciaram modos de conexão com o mundo. Relaciono essa experiência com uma ocasião de aprendizagem, ativa e criativa, com agência e poder de intervir no mundo. A metáfora da viagem é um recurso frequente em educação, expedições instigantes (MARTINS, 2012), experiências de problematização (KASTRUP, 2001), experiências marcantes (DEMARCHI, 2014) são alguns exemplos que marcam como deambulações podem incitar re-descobertas. No caso de Pi, da concretude às abstrações, a viagem provocou afetações que a aproximaram dela mesma, uma vez que a tiraram do lugar costumeiro das ideias prontas, dos gestos automatizados, dos olhares habituados, dos sentidos já conformados. Pi teve que lidar com sua própria expressão, encarando o desafio de inventar maneiras próprias de fazer sentidos, que no caso dela, também proveram gestos coreográficos intimamente implicados com a sua atitude de se fazer presente.

FORMAR FORMAS

Assisti o filme de Ana Pi, NoirBlue (2018) pela primeira vez em 2022, em uma aula do curso Intelectuais negras brasileiras: interesses especulativos e interconexões culturais, mediado pela professora Maria Fernanda Novo, no MASP. O filme é narrado pela própria Ana Pi, com sua voz suave, ritmada e segura, constrói um relato-poesia-filoso-

10.5281/ZENODO.15730352

fia-manifesto-gestual-visual que fizeram muitos sentidos com as artes visuais desde de posições de experiência inventiva. Tomo essas posições inicialmente na minha pesquisa de doutorado e essas atitudes têm se desdobrado em projetos de ensino e pesquisa na Universidade Federal do Tocantins, instituição que tenho vínculo enquanto docente-pesquisadora. Como empreender uma formação docente em artes visuais que faça sentidos? Essa é a questão disparadora das nossas tomadas de posições.

Ressalto que são tomadas de posições, atributo do que é próprio, não equivalem ao reconhecimento de algo exterior a nós, mas requererem invenção. Invenção consoante à expressão latina ex nihilo nihil fit, nada surge do nada. A etimologia latina da palavra invenção, invenire, significa descobrir relíquias ou restos arqueológicos. Como descreve Virgínia Kastrup (2005, p. 1278), "inventar é garimpar algo que estava escondido, oculto, mas que, após serem removidas as camadas históricas que o encobriam, revela-se como já estando lá". Invenção, não obstante, também contém em si uma mística, a tangência de ir além de si próprio, "uma onda imensa que se propaga a partir de um centro" (BERGSON, 2005a, p. 288), que é impulso da ação, confiança que não se baseia em saberes já constituídos, esforço que anima, energia que se movimenta por terrenos incertos desafiando razões postas, uma intensidade que transforma a partir de dentro, força produtora e inventiva que implica intervenção no mundo (BERGSON, 2005b).

A primeira posição é a atitude de se fazer presente. Fazer sentidos está diretamente implicado com a atitude de se fazer presente, uma tomada de atitude frente à própria formação, de defrontar a complexidade de lidar com a própria expressão. Essa posição requer "tomar posse de si" (SCHINEIDER, 2018) enquanto pessoa em forma-ação docente, ao mesmo tempo que solicita colocar o eu em embate com si mesmo abrindo espaços de invenção. Como discorre Daniela Schneider (2018, p. 21), é preciso tomar uma "atitude frente à formação", "colocar a forma de si em ação" num gesto de tomar posse de si.

Tomar posse aqui não tem intenção de domínio, é ação de cultivo. Tomar posse não é fincar bandeiras e reivindicar territórios, é processo de desterritorialização e reterritorialização. Aproximação que não é contato desinteressado. É tatear com intenção, toque zeloso. Tomar posse é "criar modos de trabalho" (SCHNEIDER, 2018, p. 58), é formar em ação. Tomar posse é decisão de se colocar presente, de evitar as reflexões genéricas, atitude de cuidado com/dos sentidos para fazer sentidos.

A segunda posição é fazer soar as experiências. Consoante as ideias de Larrosa (2018a, p. 38-40), sublinho a importância de reivindicar a experiência e seus predi-

10.5281/ZENODO.15730352

cados - a subjetividade, a incerteza, a provisoriedade, a corporeidade, a fugacidade, a finitude – como modos válidos de conhecer. É assumir os modos de conhecer da experiência, abrindo-se às linguagens da experiência: as aspirações narrativas dos vislumbres íntimos, os relatos fragmentados sobre a vida cotidiana, a abordagem do ponto de vista de uma escolha individual. Narrativas de vida, leituras de mundo, afetos, percepções e interações com pessoas e espaços de vivência que “revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto” (JOSSO, 2007, p. 413).

A reivindicação de validade aos modos de conhecer da experiência não reflete uma pretensão de autoridade, não se trata de buscar um dogmatismo, mas de reconhecer a contingência de todo conhecimento. Relaciona-se a explorar o que não sabemos, em vez de apenas explorar o que os outros já sabem. Experiência escapa a qualquer determinação (LARROSA, 2018b, p. 43), é deixar-afetar. De modo que para fazer soar a experiência desde e com as artes visuais não se deve ater aos códigos simbólicos estabelecidos, reprodução fiel presa em imagens já dadas, é abertura e invenção. Como sugerem José Contreras e Nuria Ferré (2010, n.p.), “tem que inventar para dizer em outro plano (o das ideias e das palavras) o que só acontece vivendo”, também acrescentaria o plano das formas visuais. É a partir das experiências que nosso olhar se singulariza, que os acontecimentos do mundo deixam de ser enunciados além de nós mesmos para se tornarem presenças, partilhas, intersubjetividades.

Larrosa (2018a) chama a atenção sobre como é preciso fazer soar de outro modo a palavra experiência, o que tem a ver com um ‘não’ e com uma ‘pergunta’: um não ao já convencionado, aquilo que é disposto como “necessário e obrigatório, e que não podemos mais suportar”; e com uma pergunta que possa provocar outros “modos de pensamento, e linguagem, e sensibilidade, e ação, e vontade” (LARROSA, 2018a, p. 74). Mas sem fixar e determinar porque a experiência não pode ser outra coisa do que uma abertura, uma disposição ativa para que a experiência aconteça.

A terceira posição é sobre abrir brechas. É sobre a criação de um próprio, invenção. É disposição de deixar-nos tocar pelo visível, e tocá-lo, a ponto de abrir brechas de não-saber e de não-sentidos e/ou de sentidos dinâmicos e de saberes tomados naquilo que a gente devolve para as formas visuais, tanto quanto a gente tira delas. Georges Didi-Huberman (2010, p. 31) afirma que “ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar”. Ver é deixar-afetar pelas imagens e artefatos visuais, visíveis que transbordam espiraladamente e nos alcançam fazendo-nos olhar a nós mesmos. Tangibilidade que perturba, incomoda, abala a ponto de formar uma fissura entre dois mundos que não se encontram, mas que constitui um outro, im-

10.5281/ZENODO.15730352

pondo um entre que é lacunar. Espaço vazio a ser preenchido no tremor do encontro entre sujeito e formas visuais, onde a experiência de ver acontece e se faz sentidos.

Fazer sentidos desde e com as artes visuais demanda aberturas para maneiras outras de ver provocando fissuras em certos padrões a partir dos quais se cria, classifica e hierarquiza regras do fazer visual e da atribuição de significados. Fissuras que são como uma fresta em uma parede que nos desperta a atenção e traça uma fronteira entre interior e exterior, instigando olhares curiosos que querem ver além da fachada. Uma fenda que abre um outro mundo. Que revela outros modos de ser, estar, organizar. Que expõe múltiplas camadas de uma realidade. Que rompe com algumas invisibilidades. Que provoca e desperta sentidos. Que expande pontos de vistas. Que confronta a ordem das coisas e desloca o alcance de miradas aguçando descobertas.

A quarta posição é sobre “transcender epistemologicamente” (GROSFOGUEL, 2008, p. 116). “É realístico acreditar que uma simples “epistemologia mestre” possa julgar todo tipo de conhecimento originado em diversas localizações culturais e sociais?” (ALCOFF, 2016, p. 119). Restituir corpos, vozes, olhares e falas destituídos da condição e da habilidade de produzir conhecimentos válidos.

Transcender epistemologicamente é sobre agenciamento e a visibilidade de diferentes saberes e modos de fazer das artes visuais, é ao menos desestabilizar o cânone e perturbar a estrutura epistemológica hegemônica. É sobre criar maneiras de trabalho na formação docente que rompam com a tenacidade de dispositivos educacionais que ditam o que deve ser e como se pode fazer no ensino das artes visuais assente a concepções verticais desvinculadas das necessidades e potencialidades das pessoas e dos lugares, e que pouco geram conhecimentos sobre as realidades locais e que muitas vezes não fazem sentidos para aqueles que conhecem. É incluir na formação docente reflexões sobre questões que afetam ‘a vida do lugar’ e, consequentemente, ‘a vida da pessoa’. O entendimento sobre o que são produções artísticas parte de concepções mais amplas e plurais. As tradições orais, as formas de organização locais, as produções materiais, as festividades populares e os rituais de diversas naturezas (ACHINTE, 2014, p. 151), por exemplo, constituem-se formas de práticas artísticas.

Larrosa (2018b, p. 26) discorre sobre como o trabalho docente é inseparável do lugar onde ele é exercido, de modo que não podemos desconsiderar a força dos saberes ligados ao lugar, à experiência de vida, à cultura e à comunidade. Há diversas redes e diferentes estruturas sociais de compartilhamento de saberes, tal como formas e práticas artísticas produzidas a partir de relações cotidianas, comunitárias, corriqueiras. Práticas artísticas que muitas vezes estão fora do modelo de ensino formal e centra-

10.5281/ZENODO.15730352

lizado, criadas e recriadas misturadas com a vida, possíveis a partir da convivência, das trocas com o ambiente e entre as pessoas.

A relação entre as pessoas e o lugar vivido é propulsora para a construção de outras relações com os saberes-fazeres, a potência de invenção está sempre em curso, é constante e inacabada, sempre aberta para um novo des-re-aprendizado. A aproximação com a realidade vivida na formação docente tem a potência de produzir aberturas epistemológicas e transgredir barreiras de significados ao situar, relacionar, confrontar e/ou contestar a formação docente com nossas pertenças e experiências. De modo que o processo de formação seja uma tomada de consciência, faça sentido e estabeleça sentido às trajetórias de aprendizagem.

FORMAS EM FORMAÇÃO

Insiro-me na discussão sobre as artes visuais na formação docente desde uma perspectiva fenomenológica. Assim, a questão dos sentidos na formação docente é abordada tendo em vista a experiência de intencionalidade. Não como intencionalidade relacionada apenas a atos de uma vontade particular, a posições de escolha; mas uma experiência de intencionalidade operante, como em Merleau-Ponty (1999, p. 16), que se traduz em maneiras próprias de “pôr forma no mundo”. É operante porque precede a significação. É investida de percepções inconclusas, sensações excedentes, contatos tateantes; espaços lacunares por onde a experiência acontece, brechas pelas quais a potência de expressão faz sentidos, forma mundos. O mundo existe e tem sentido para mim no momento que eu estou implicada nele e ele em mim. Sentidos que são formados da potência expressiva do meu corpo, uma vez que “o mundo não é aquilo que penso, mas aquilo que vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

Em relação ao conhecimento com e das artes visuais, temos que considerar que somos nós que damos sentidos às formas visuais, uma vez que os sentidos se fazem desde o nosso próprio corpo, no vínculo com a realidade, na experiência. De modo que a formação docente em artes visuais não se centra no conhecimento sobre as imagens e artefatos visuais em si, mas naquele que conhece e vê, uma vez que, como reflete Vitória Espósito (2011, p. 378), “nas situações vividas o conhecimento se mostra de forma significativa para aqueles que os experienciam conhecer”. São processos de formação articulados à vivência, e por isso sempre abertos à criação e recriação de conhecimentos, visto que são construídos na relação entre o sujeito e o mundo a partir das experiências.

10.5281/ZENODO.15730352

Pi manifesta em Noirblue (2018) uma experiência de intencionalidade operante, em que a partir dos seus gestos coreográficos inventa maneiras próprias de expressão. Formas próprias carregadas de saberes da experiência, ou seja, formas em ação, dado que é constante a sua busca por inventar sentidos a partir do vivido, um decurso de des-re-construções que alavancam des-re-aprendizagens. Da mesma forma que fazer sentidos na formação docente em artes visuais é uma experiência de intencionalidade operante, logo, formas em deriva, em potência, formas inventivas, formas abertas ao mundo. Formas em forma-ação-docente em artes visuais que se aproxima da experiência de uma viajante ao "encarar os fenômenos como únicos [e] redescobrir o que já se conhece, ver com outros olhos o igual, mas que nunca é idêntico" (DEMARCHI, 2014, p. 72).

Assim, as artes visuais como experiência inventiva é sobre inventar maneiras próprias de fazer sentidos, o que está diretamente implicado com a atitude de se fazer presente, uma tomada de atitude frente à própria formação, de defrontar a complexidade de lidar com a própria expressão encarando o desafio de inventar os próprios sentidos. O uso repetitivo do adjetivo próprio enfatiza como inventar sentidos é um atributo inerente a cada pessoa. De modo que, as tomadas de posições visam contribuir para que a formação docente faça sentidos desde aberturas de brechas para que as/os envolvidas/os nos processos de formação deixem-afetar pelos contextos, pelas vivências, pelos saberes situados, pelos territórios experienciais. Contexturas pelas quais produzimos os nossos possíveis e criamos sentidos em relação a nossa própria atualidade.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Albán. **Arte, docencia e investigación**. In: BORSANI, María; QUINTERO, Pablo (orgs.). Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo. Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.

ALCOFF, Linda Martín. **Uma epistemologia para a próxima revolução**. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 129-143, 2016.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Almedina, 2005b.

CONTRERAS, José; FERRÉ, Núria Pérez de Lara. **La experiencia e la investigación educativa**. In: CONTRERAS, José; FERRÉ, Núria Pérez de Lara (comps.). Investigar la experiencia educativa. Madrid: Ediciones Morata, 2010 (não paginado – Kindle).

10.5281/ZENODO.15730352

DEMARCHI, Rita. **Experiências estéticas: aberturas e marcas, vivas e vividas**. In: Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos. São Paulo: Terracota Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESPÓSITO, Vitória. **O homem no cerne do acontecimento vivo**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, v. 378, 2011.

GROSFOGUEL, Ramon. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, Coimbra, 2008, p. 115-147.

JOSSO, Marie-Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Educação, v. 30, n. 63, p. 413-438, 2007.

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, arte e invenção**. Psicologia em estudo, v. 6, n. 1, p. 17-27, 2001.

KASTRUP, Virgínia. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre**. Educação & Sociedade, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, 2005.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018b.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura**. 2° ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PI, Ana. **"A calma que me autorizei ao narrar faz com que haja esse tempo de entrada"** [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. Cine Festivais, 19 jan. 2019. In: https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/ Acesso em: 21/03/21.

10.5281/ZENODO.15730352

SCHNEIDER, Daniela da Cruz. **Da feitura de si: por um gesto artístico na formação.** 2018. 77f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Filme:

NOIRBLUE: les déplacements d'une danse. Ana Pi. França/Brasil, 2018 (26 minutos). Disponível em : https://vimeo.com/533130260 acesso: 14/04/23.

HERTHA T SILVA

Professora na Universidade Federal do Tocantins. Atua na área de Artes Visuais e Educação do Campo. Desenvolve pesquisas em formação docente em artes visuais. Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG, 2023), mestrado em Comunicação (PPGCOM/UFG, 2015), especialização em História Cultural (PPGH/UFG, 2012), graduação em Artes Visuais (FAV/UFG, 2011).

10.5281/ZENODO.15730352

PESQUISA BASEADA EM ARTE E PESQUISA EDUCACIONAL BASEADA EM ARTE: OUTRAS ABORDAGENS PARA A POIESIS

ARTS-BASED RESEARCH AND ARTS-BASED EDUCATIONAL RESEARCH: OTHER APPROACHES TO POIESIS

Tatiana Fernández
Universidade de Brasília, Brasil
tatiana.fernandez@unb.br

Belidson Dias
Universidade de Brasília, Brasil
belidson@unb.br

Rosana de Castro
Universidade de Brasília, Brasil
rosanadecastro@unb.br

Resumo
A tradição da pesquisa científica ocidental moderna enfatiza a teoria e a *práxis*. Este estudo explora metodologias de pesquisa que não se limitam à teoria e à prática, incluindo também a *poiesis*. A Pesquisa Baseada em Arte (ABR) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (ABER) desafiam normas estabelecidas ao enfatizar a produção artística. Analisamos também *A/r/tography*, *Research-Creation* (Investigação Criação) e *Practice-Based Research* (PBI) com o objetivo de entender os seus balanços entre teoria, prática e *poiesis*. Verificamos que metodologias como PBI, *Research-Creation* e *A/r/tografia* alternam entre focos teórico-práticos ou teórico-prático-*poiéticos*, enquanto ABR e ABER podem variar entre prático-*poiético*, teórico-*poiético* e prático-teórico-*poiético*.

Palavras-chave: Pesquisa Baseada em Arte, Pesquisa Educacional Baseada em Arte, A/r/tografia, Investigação-Criação, A/r/tografia.

Abstract
The tradition of modern Western scientific research emphasizes theory and praxis. This study explores research methodologies that go beyond theory and practice, focusing also on

poiesis. Methodologies such as Art-Based Research (ABR) and Art-Based Educational Research (ABER) challenge established norms by emphasizing artistic production. We analyzed approaches such as A/r/tography, Research-creation and Practice-Based Research (PBI) to understand their balance between theory, practice and poiesis. We found that methodologies such as PBI, Research-Creation and A/r/tography alternate between theoretical-practical or theoretical-practical-poetic focuses, while ABR and ABER can vary between practical-poetic, theoretical-poetic and practical-theoretical-poetic.

Keywords: Art-based research, Art-based educational research, A/r/tografia, Research-Creation, Practice-based research.

INTRODUÇÃO

A metodologia de pesquisa é comumente associada às ciências no contexto da modernidade ocidental. Por essa perspectiva, as artes, por não serem consideradas científicas, renunciariam às metodologias de pesquisa. Esse ponto de vista tem raízes na distinção entre artes e ciências estabelecida no século XVIII pela filosofia kantiana ocidental.

No século XX no Brasil, a união das Escolas de Belas Artes com universidades resultou em desconforto para arte e ciências pois ambas não podem se transformar uma na outra. Por outro lado, essa ideia ignora que ciências já foram consideradas artes. Segundo Camnitzer (2009), as ciências são um acidente e a arte era a atividade originalmente exercida nas universidades.

No final do século XX, a arte ganhou destaque na educação, fortalecendo sua presença no ensino básico e estimulando o desenvolvimento cultural. A literatura acadêmica e o discurso cultural destacaram as metodologias de Investigação Baseadas em Arte como uma forma distinta de pesquisa, que pode contribuir com o rol dos métodos científicos. No século XXI, as metodologias que envolvem o campo artístico são discutidas na formação de artistas e professores de arte globalmente, estendendo-se a outros campos de estudo.

Este artigo examina as metodologias empregadas nas pesquisas e na educação em artes visuais na América Latina, destacando a interação entre teoria, prática (práxis) e poética (*poiese*). No estudo científico, a teoria representa o estágio do pensamento e a prática o estágio da ação. Dependendo das necessidades da investigação, a ciência pode favorecer uma ou outra, mas normalmente essas duas operam em conjunto. A poética, por outro lado, não é uma etapa da ciência. Ela pode ser uma fase da pesquisa em arte, compreendida como um movimento que promove transformações que se deslocam rumo ao desconhecido.

10.5281/ZENODO.15730380

Ao contrário da práxis, que se refere à ação humana, o conceito grego de *poiese* alude ao que está em estado latente, ou "se situa no campo virtual do que pode vir a ser" (jagodzinsky e Wallin, 2013, p. 85). A *poiese* representa uma potencialidade que gera outras formas de existência que não estão sujeitas à vontade ou ao domínio do conhecimento humano (arte). Ela é aquilo que foge ao controle humano em sua capacidade de ser algo ainda desconhecido (Tatarkiewicz, 1996).

O conceito de *aisthese*, ou estética, como o de *poiese*, ou poética, foi associado ao conceito moderno e ocidental da arte, mas se encontra também em manifestações não artísticas. A estética refere-se à relação entre os sujeitos e os objetos no mundo sensível e intelectual; e a poética diz sobre as afetações que aquelas relações produzem transformando o mundo e os seres.

Nessas bases, apresentamos e examinamos as metodologias de investigação que vem sendo utilizadas no atual ensino superior latino-americano, a saber: Investigação Baseada em Arte (IBA), Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA), A/r/tografia, Investigação Baseada na Prática (IBP) e Investigação-criação. E, a partir das suas referências, analisamos os caminhos *poiéticos* e os modos de construção de conhecimento nas artes.

INVESTIGAÇÃO BASEADA EM ARTE E INVESTIGAÇÃO EDUCACIONAL BASEADA EM ARTE

A arte é estudada por diversas ciências, como história da arte e semiótica, atuando como objeto de investigação. As metodologias usadas para analisá-la são comuns a outros campos científicos. Fernando Hernández (2008) aponta que a racionalidade científica se estende a todos os campos de estudo que levam o prefixo 'ciência' com o intuito validar conhecimentos. O paradigma tradicional de aquisição de conhecimento passou a ser questionado no final do século XX, principalmente por teorias feministas, pesquisas culturais, estudos decoloniais, cultura visual e pesquisas pós-humanas.

Os debates originados daquelas arguições, circulam desde os anos 90, resultando em um interesse crescente por uma metodologia de investigação adequada para o que Mitchell (1995) denomina de "virada da visualidade" na cultura contemporânea. Em especial, nos campos da educação, antropologia, comunicação e ciências sociais.

Tom Barone e Elliot Eisner (1997, apud SULLIVAN, 2010) lembram que a IBA começou a ser mencionada na década de 1990. No século XXI, seu impacto cresceu tanto que a literatura acadêmica sobre a IBA se ampliou de modo significativo por meio das

10.5281/ZENODO.15730380

muitas experiências resultadas da sua aplicação em estudos, inclusive no campo da ciência (LEAVY, 2018). Há várias fontes de informação sobre IBA e IEBA. Eisner e Barone popularizaram a IEBA nos EUA como um método comprometido em abordar a reflexão e ação baseada na crítica da arte de maneira qualitativa, voltada para a criação de significados e questionamentos, em vez de soluções universais.

Hernández (2008) identifica duas relações na IBA: a tautológica e a investigativa, que considera elementos estéticos e metodológicos. O autor destaca que, na IEBA, as atividades pedagógicas se diferenciam das científicas por incluírem elementos visuais. Segundo Barone e Eisner (2012), a IBA "é um esforço para usar as qualidades expressivas da forma, de maneira a permitir que o leitor da investigação participe da experiência do autor [...] para criar significado" (BARONE E EISNER, 2012: xii). Neste caso, os procedimentos artísticos, sejam estes literários, visuais ou performáticos, funcionam "para dar conta de práticas de experiência em que tanto os diferentes sujeitos […] como as interpretações sobre suas experiências revelam aspectos que não se fazem visíveis em outro tipo de investigação" (HERNÁNDEZ, 2008, p. 92). São, pois, elementos de expressão que diferem das pesquisas científicas.

O artista Shaun McNiff (2007) define a IBA como um "uso sistemático do processo artístico, fazendo da expressão artística, em todas as diferentes formas de arte, uma forma primaria de compreender e examinar a experiência tanto para investigadores como para aqueles envolvidos em suas investigações" (p. 29). Isso significa que há uma diferença fundamental em relação às metodologias científicas usadas no campo da arte, tais como as abordagens históricas, teóricas, semióticas, técnicas, cognitivas ou formalistas.

O que tem na IBA que não tem nas metodologias científicas? Hernández (2008) identifica três diferenças: centralidade de elementos estéticos e artísticos; formas ver e representar a experiência de outras maneiras, sem certezas, em lugares não explorados; e, formas de revelar o que se silencia, sem oferecer soluções, mas abrindo conversações mais amplas.

Barone e Eisner (2012) afirmam que a IBA e a IEBA promovem a transformação de sentimentos e pensamentos de forma estética, estimulando questionamentos. A eficácia delas na educação depende do domínio das técnicas, unindo prática e teoria. O sucesso requer precisão, clareza e objetividade na pesquisa, seja ela artística ou não, possibilitando a *poiese*.

Sem a forma não há expressão da criação. Mas também é necessário que nessa práxis existam aberturas às formas em que a arte opera, para criar o que Deleuze e

10.5281/ZENODO.15730380

Guattari (2002) chamam ‘linhas de fuga’. A *poiese* é flecha que desvia do caminho do conhecido, previsível ou provável em direção ao inesperado ou desconhecido. Estes desvios podem ser incômodos para um sistema que se apoia nas certezas da razão e da ética dogmática. Enfrentar o desconhecido, diferente, divergente, ou paradoxal é algo novo para a ciência. Frente às certezas da ciência McNiff (1998) prefere valorizar os encontros com a incerteza por meio da imaginação.

As investigações realizadas com IBA e IEBA mostram que é possível tensionar qualidades tais como: rigor e abertura; claridade e complexidade; subjetividade e objetividade; precisão e ambiguidade; situacional e universal (LEAVY, 2018). Manter essa tensão requer rigor, mas promove diversas possibilidades de transformação, especialmente para a ciência. Para McNiff (1998), a ciência e a arte têm modos de investigar e conhecer que são complementares e, por isso, não podemos “reduzir uma à outra assumindo que uma tem mais credibilidade que a outra” (McNiff, 2007, p. 34). Isso está mudando lentamente no mundo acadêmico, e no mundo artístico. Os artistas contemporâneos são, muitos deles, investigadores de laboratórios científicos.

A utilização de metodologias científicas ou artísticas na pesquisa acadêmica amplifica ambas: a arte sistematiza a pesquisa, enquanto a ciência é enriquecida por outras possibilidades que lhe permite “responder ao inesperado” (McNIFF, 2007, p. 39). Da mesma maneira, Sullivan (2010) defende que a prática artística “impregna o processo de investigação com uma tensão criativa que não é menos rigorosa ou relevante que processos de investigação mais tradicionais” (p. 57).

A/R/TOGRAFIA E A PESQUISA EDUCACIONAL VIVA

A metodologia a/r/tográfica, ramo do IEBA, se destaca por sua atuação em reterritorializar e propor uma pesquisa baseada na subjetividade híbrida de artistas, professores e pesquisadores. Essa metodologia enfatiza a conexão entre texto e diferentes formas de arte, assim como a relação entre diferentes modos de ser. Ela também explora conexões entre vários estudos, como visualidade, musicalidade, performance, poética, drama e narrativa, expandindo para campos como educação e sociologia.

A metodologia em foco enfatiza mais os conceitos do que os métodos, também conhecidos como “renderizações”. Um deles é o conceito de contiguidade, entendido como a habilidade de ser duas coisas simultaneamente. Isso influencia a forma como a pesquisa é conduzida. A metodologia a/r/tográfica está associada à posição crítica que a arte assume ao questionar-se. Nesse contexto, as investigações que optam por utilizá-la são aquelas em que as perguntas expõem o significado, e não as respostas.

10.5281/ZENODO.15730380

O termo mais frequentemente empregado em pesquisas a/r/tográficas é “pesquisa viva”, uma averiguação que surge espontaneamente e é voltada para a vida. Outros conceitos incluem metáfora ou metonímia, que oferecem possibilidades linguísticas; aberturas, que representam oportunidades para divergência e desvios; reverberações, que influenciam diferentes caminhos e inquéritos; e excessos, que são os territórios do desconhecido, do tabu, do que ninguém deseja saber (IRWIN e COSSON, 2004; SPRINGGAY et al., 2008; DIAS e IRWIN, 2013). Esses conceitos estão associados às epistemologias de fronteira e, consequentemente, às estéticas contemporâneas formadas na tensão entre dobras de fronteira nos territórios da existência.

Rita Irwin, uma das fundadoras da A/r/tography, analisa as fronteiras na subjetividade do a/r/tógrafo como “uma existência ansiando por uma experiência estética que reside no fluxo elegante entre intelecto, emoção e prática” (IRWIN e COSSON, 2004, p. 29). Isso indica que ela se posiciona no cruzamento entre a teoria, a prática e a *poieses*. Por isso, a abordagem de pesquisa pela metodologia a/r/tográfica permite acesso não só ao pensamento e às ações dos teóricos, mas também aos seus sentimentos e às criações nesse processo, caracterizando-se como uma prática transcognitiva.

Alguns autores percebem a arte como algo que “introduz a ‘ação’ na pesquisa” (SILVERMAN, 2000, citado por HERNÁNDEZ, 2008, p. 93), referindo-se à *práxis*. Naturalmente, a práxis artística também contribui para a teoria e a *poiéses*. Os a/r/tógrafos argumentam que essas áreas fluidas fazem da IBA uma metodologia de pesquisa mais complexa, diversificada, rizomática, aberta e multimodal (WILSON, citado por IRWIN e COSSON, 2004).

Em suma, a A/r/tografia é uma metodologia de pesquisa educacional baseada na arte, focada na interação subjetiva entre artista, professor e pesquisador, com potencial para impactar outras áreas.

PESQUISA BASEADA EM PRÁTICAS

A metodologia de Pesquisa Baseada em Prática (PBR) é amplamente adotada nas áreas de *design*, arquitetura, arte, cinema, comunicação e marketing. Essa abordagem constrói conhecimento através da prática e dos resultados que dela emergem, os quais tendem a ser criativos (CANDY, 2006). Na PBR, a compreensão real vem do estudo da *práxis*, não apenas das teorías e seus significados. Muitos conceitos são aplicados na prática, mas a academia tradicional se limita à teoria, vendo a prática como subsequente. PBR, por outro lado, considera a prática como fonte de conhecimento e a teoria como sua análise crítica. Portanto, a teoria surge da prática e não o contrário.

10.5281/ZENODO.15730380

Segundo Candy e Edmonds (2018) afirmar que, “a função do artefato como objeto de arte não é *ilustrar* algo, mas sim ser um assunto de interesse *em si mesmo*. Nesse caso, o texto ilumina o artefato, em vez de o artefato iluminar o texto, como no exemplo geométrico de um objeto giratório” (p.65, itálico do autor, tradução nossa). Nessa perspectiva, a experiência prática e o envolvimento com o objeto de estudo tornam-se partes fundamentais do método de pesquisa.

Segundo alguns autores, a PPI é semelhante à ABI (Quiroga, 2015). Alguns diferenciam a PBI da Pesquisa Conduzida pela Prática (PLR). Linda Candy (2006) afirma que a primeira cria conhecimento através da prática, com resultados práticos, enquanto a segunda foca na natureza da prática, causando alterações na própria prática. Candy (2006) destaca a necessidade de diferenciar a PPI da prática em si, pois os artistas não estudam sistematicamente suas práticas como os pesquisadores que utilizam a PPI como metodologia (CANDY, 2006, CANDY e EDMONDS, 2018). Além disso, os pesquisadores geram novas percepções culturais que não ocorrem nas práticas dos profissionais, em um processo simbiótico entre teoria e prática.

A Pesquisa-Prática-Inovação (PPI) difere da pesquisa-ação, comum em estudos educacionais, que é uma investigação reflexiva da própria prática pedagógica com o objetivo de enriquecê-la. A PPI, que tem elementos da Inquirição Baseada na Ação (IBA) e metodologias de educação, antropologia e sociologia, foca na experiência do sujeito do estudo e em narrativas autobiográficas. Adota uma abordagem qualitativa e transdisciplinar, examina visualidades e questões de gênero e combina escrita e criação audiovisual com práticas autorreflexivas.

Por outro lado, Candy e Edmond (2018) reconhecem as dificuldades da PPI diante da linguagem ambígua nesse tipo de investigação em que as imagens podem ter diferentes interpretações. A ciência da matemática não é ambígua, enquanto a arte está aberta a diversas interpretações: sua natureza é ambígua e polissêmica. É por isso que a comunicação do estudo IBP e da IBA precisa ser articulada com uma narrativa forte e com as possíveis metáforas ou metonímias que permeiam a pesquisa.

INVESTIGAÇÃO-CRIAÇÃO

De acordo com Owen Chapman e Kim Sawchuck (2012), a Investigação-Criação, termo que também pode ser encontrado sem hífen na literatura, é uma categoria emergente nas ciências sociais e humanidades no Canadá. Este termo é equivalente ao IBP, usado na Inglaterra e na Austrália, e ao IBA, como é conhecido nos Estados Unidos. Com forte influência canadense, a denominação Investigação-Criação tem

10.5281/ZENODO.15730380

sido amplamente usada na Colômbia por quase duas décadas, especialmente em iniciativas de pós-graduação em arte (SILVA-CAÑAVERAL, 2016; SILVA-CAÑAVERAL e HERRERA, 2019).

Conforme Daza-Cuartas (2009, citado por SILVA-CAÑAVERAL, 2016), alguns autores afirmam que a Investigação-Criação é o método pelo qual a arte produz conhecimento, sendo também uma ferramenta estratégica para integrar-se à sociedade do conhecimento. Sandra Silva-Cañaveral e Álvaro Herrera (2016) destacam que a discussão sobre a Investigação-Criação ocorria nas universidades públicas da Colômbia antes de ser legitimada em 2015 pela entidade reguladora de pesquisa, Colciencias, sobre isso dizem,

> […] a indagação que busca responder a uma pergunta ou problema de investigação através de uma experiência criativa que gera obras, objetos ou produtos com valor estético e cuja natureza temporal pode ser efêmera, processual ou permanente. Em outras palavras se considera que a investigação-criação, também chamada investigação artística, ou investigação baseada na prática – é aquela indagação que toma como objeto a experiência estética do próprio investigador-criador, pelo qual sempre tem um componente autor-reflexivo […] (COLCIENCIAS, 2015, p. 33 Apud Silva-Cañaveral y Herrera, 2019, Tradução nossa.)

A denominação de Investigação-Criação é usada como uma IBP ou como IBA, mas de fato é uma concepção dirigida a aspectos artísticos. Segundo Silva-Cañaveral e Herrera (2019) a Investigação-Criação na Colômbia tem referência nas ideias de Sullivan (2010), Henk Borgdorff (2010) e Fernando Hernández (2008) entre outros. Na Venezuela a aprovação da Investigação-Criação é ainda anterior, em 2009 na *Universidad de Zulia*. Nesse caso Víctor Carreño (2014) identifica suas fontes em teóricos canadenses como J.P. Pinson (2009), Chapman e Sawchuck (2012).

Madero e Ballesteros (2021) destacam que a Investigação-Criação, embora comum em artes, arquitetura e *design*, é pouco valorizada como estratégia de conhecimento. Esta metodologia, que enfatiza a intuição e a subjetividade, é interdisciplinar e busca a convergência de várias ferramentas para expandir a criatividade e a troca de informações. Ao contrário da ciência, ela valoriza o imprevisto.

A valorização da intuição, da imaginação e da criatividade como características da Investigação-Criação tem um “carácter difuso, instável e incontrolável” (DAZA-CUARTAS, 2009, p. 89). Nesse sentido tomam caminhos que se abrem à *poiese*, além da práxis. Por outro lado, Sandra Daza-Cuartas (2009) observa que é um tipo de investigação cujo primeiro desafio é destruir seus próprios esquemas e construir outros. Assim, é um processo de autoconstrução onde o objeto e o sujeito da investigação

10.5281/ZENODO.15730380

"são dois em um" (p. 91). Nesse caso converge na centralidade do sujeito investigador da metodologia a/r/tográfica.

Pesquisadores, como o canadense Eric Le Coguiec (2014), notam que a pesquisa criativa une teoria e prática. No entanto, ele indica para a necessidade de abrir caminhos à *poiese*, os pesquisadores começam com sua prática, refletem e, às vezes, questionam o desconhecido. O que realmente importa é a abordagem criativa, que Le Coguiec associa às ideias de Jean Claude Passeron de que a *poiese* "é o conhecimento da arte que se faz, enquanto se faz" (2014, p. 30). A *poiese* é o ato criativo de questionar o desconhecido e, nesse sentido, pode se mesclar com a prática, que é o que se conhece.

A Investigação-Criação, com sua natureza transgressora, se relaciona com processos decoloniais, conforme pensa o artista Pedro Pablo Gomez (2020). Ante as diversas crises que atravessa a humanidade os estudos artísticos possibilitam vislumbrar que "desde América Latina seja possível a emergência de outros conhecimentos, outros mundos possíveis, como resultado de outros modos de relação com os outros e com a natureza, que originem outros modos de ser, de estar, de indagar, criar e viver" (GOMEZ, 2020, p. 67).

Para aquele artista "os estudos artísticos não podem ter uma noção estreita do conhecimento" (Idem), devem ter uma noção ampliada que possa articular o conhecimento em diferentes esferas de forma transcognitiva[1] e transdisciplinar e assim "sair do eurocentrismo das disciplinas […] o binarismo das ciências […] e o racismo epistémico instalado pela colonialidade". (Ibidem). Trata-se de uma visão que se alinha com metodologias decoloniais e indígenas, pesquisas de gênero e estudos culturais, integrando múltiplos elementos como eventos, atores, tempo e fatores invisíveis para compreender o mundo, "que é" e vislumbra o mundo "que pode ser" em processo de criação e autocriação (*poiese e autopoiese*).

AS ABERTURAS

Podemos afirmar que as rotas de criação poética frequentemente se afastam do que é controlável ou prático. Se tais rotas são desvios, como podemos nos aventurar numa jornada que envolve práxis-teoria-poiese? De acordo com os artistas/pesquisadores/professores, não são necessários métodos pré-estabelecidos, mas sim formas de dar forma (renderings) aos nossos pensamentos e ideias. Entre essas maneiras, o rendering abre o espaço para a criação de desvios ou caminhos alter-

1 Conceito usado por Graeme Sullivan (2010) para se referir a processos em que se usa a cognição distribuída, a cognição situada e a metacognição, como é o caso dos processos artísticos.

10.5281/ZENODO.15730380

nativos não programados previamente.

As metodologias IBA, IEBA, A/r/tografia, IBP e Investigação-Criação compartiham modos de operar transcognitivamente, nos quais é possível articular a linguagem (metacognição), meios (cognição distribuída) e contextos (cognição situada) para criar formas de entendimento. Lyla Skain (2018) observa que as metodologias de investigação relacionadas à prática podem ir de atividades artísticas às atividades analíticas (SKAIN, 2018), por esse motivo existem muitas denominações na literatura, como IBA, ou IBP ou IDP. Para a autora, trata-se de uma articulação entre práxis e teoria.

As metodologias em questão diferem das científicas por colocar a *práxis* - a ação do sujeito - no centro do problema. A teoria resulta da *práxis*, desafiando a visão colonial de que a palavra é um instrumento dominador. Silvia Rivera (2012) argumenta que a práxis revela processos coloniais e é crucial para os processos decolonizadores.

A inversão de valores entre teoria e prática é vital na ciência. A metodologia IBP delimita claramente este trajeto, podendo seguir um caminho direto, como no *design* e arquitetura, ou um caminho caótico em processos criativos. A Investigação-Criação pode ser vista como um percurso linear ou exploratório entre prática e teoria, aberto à imprevisibilidade.

A imagem é de uma rede crescente de conexões que se movem em infinitas possibilidades, pois a criação como *poiese* se abre à potência do desvio constante. Neste sentido podemos observar que a maioria dos investigadores concebem a Investigação-Criação como um caminho complexo, caótico ou rizomático. Carreño desenha uma figura da Investigação-Criação parafraseando a Borges […] quando recordava ao filósofo e matemático Pascal, a investigação-Criação é como una esfera cujo centro está em todas as partes e sua circunferência em nenhuma" (CARREÑO, 2014, p. 60). Lyle Skain (2018) pensa que no caso da Investigação-Criação as reflexões devem ser realizadas no ato criativo e não posteriores à criação pois existe o perigo de que as reflexões posteriores não **alcancem um entendimento dos processos cognitivos. Isto acontece neste** tipo de investigações porque, geralmente, se separa a criação da reflexão, pensa Skain. Diferentemente isto não é um problema para a IBP que leva a uma preocupação maior com "a memória e a indagação sobre a observação direta" (SKAIN, 2018, p. 87), quer dizer, com a práxis.

As metodologias criativas estão ligadas à inovação prática em várias áreas acadêmicas. Segundo jagodzisnky e Wallin (2013), criar significado implica uma intenção. No entanto, a *poiese* não está associada a um resultado, qualidade, espírito artístico ou método estético. Para os autores, a poética é o que não se pode manifestar, antecipar ou programar,

10.5281/ZENODO.15730380

> [...] necessitando uma maneira de pensar a arte que não se respalde na prática vital do artista. Pelo contrário, para que a investigação baseada nas artes permaneça politicamente carregada, deve orientar sua tarefa à criação de uma vanguarda capaz de detectar o evento poiético sem o reterritorializar dentro de uma imagem de pensamento a priori. Pelo contrário, a investigação nas artes deve extrair da produção poiética aquelas forças capazes de pensar em pessoas que estão por vir, ou melhor, pessoas sem imagem. (jagodzinski e Wallin, 2013, p. 106, itálicas dos autores, Tradução nossa)

A metodologia a/r/tográfica e Investigação-Criação priorizam os sujeitos da práxis, diferentemente da IBA, IEBA e IBP que equilibram a importância do objeto de pesquisa e da práxis. Todas essas metodologias compõem o caminho da criação, que é imprevisível e arriscado, provocando processos de desterritorialização. No entanto, nem todas são *poiéticas*, pois a *poiese* engloba o desconhecido, ultrapassando o sujeito de investigação. Nesses casos, a práxis e a teoria são insuficientes para gerar novas perspectivas.

Por outro lado, os caminhos dessas pesquisas são produtivos, mas não necessariamente criativos. O conceito de produção, em contraste com a criação, parece vincular a pesquisa ao mercado produtivo de tal forma que a isonomia na investigação pode estar sujeita à interferência do mercado com intenções lucrativas. A produção também engloba outras etapas, como a distribuição. No entanto, de acordo com Madero e Ballesteros (2021), a Investigação-Criação apresenta uma mudança de cenário para explorar caminhos de produção no meio acadêmico. A produção também pode estar ligada às atividades culturais e à arte, no sentido sem ser o da *poiese*.

O estudo mostra que as metodologias IBA e IEBA podem variar em abordagens práticas, teóricas e poéticas, devido à sua base artística. A complexidade da *poiese* dificulta sua mensuração, tornando-a inadequada para estudos não poéticos. A A/r/tografia, uma metodologia educacional, pode ser prática e teórica, mas nem sempre poética. Similarmente, as metodologias IBP e Investigação-Criação podem ter abordagens práticas, teóricas ou poéticas, dependendo da ênfase.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse acadêmico na criatividade levou ao surgimento de metodologias como IBA, IEBA, IBP, A/r/tography e Investigação-Criação nos anos 80 e 90. Apesar de compartilharem características, elas têm variações significativas, dependendo do contexto acadêmico. Elas permitem explorar o desconhecido.

As metodologias poiéticas enfatizam a desconstrução das abordagens comuns de

10.5281/ZENODO.15730380

pesquisa e conhecimento, incorporando incerteza, introspecção e criatividade. Elas permitem a autossingularização, incorporam experiências no pensamento e veem a dissidência como parte do processo de redefinir territórios.

Consideramos que as abordagens apresentadas são essenciais para iniciar pesquisas, disponibilziando as ferramentas necessárias para os objetivos. Não é uma questão de hierarquia entre arte e ciência, mas de maximizar as oportunidades que as práticas transcognitivas oferecem. As metodologias discutidas se alinham bem com as perspectivas decolonizadoras do conhecimento, tornando-as adequadas para a América Latina como um ponto de resistencia.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BARONE, Tom; EISNER, Elliot. **Arts Based Research**. LA: SAGE, 2012.

BORGDORFF, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon Revista de ciencias de la danza**. N° 13, p. 25-46, 2010.

CAMNITIZER, Luís. **Didáctica de la Liberación:** Arte Conceptualista Latinoamericana. Murcia: CENDEAC, 2009.

CARREÑO, Víctor. **¿Qué es la Investigación- creación? Situarte Documentos**. Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. V.9, n. 17, p. 52-62, jul.-dic., 2014.

CANDY, Linda. Practice Based Research: a guide. University of Technology Sydney, **CCS Report**, vol 1.0, Nov., 2006. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/257944497_Practice_Based_Research_A_Guide?enrichId=rgreq--3ffbeaf74cdd954c49c62f40f120c571-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI1NzkwNDQ5NztBUzoxMDE5MjQyNjczNjQzNThAMTQwMTMxMjA0NzcwOA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf. Acceso en 1º, oct., 2022.

CANDY, Linda; EDMONDS, Ernest. Practice Based Research in the Creative Arts-

10.5281/ZENODO.15730380

Foundations and Futures for the Front Line. **Leonardo**. v.51, n.1, p. 63-69, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTURIÓN, César. **Poiesis: Aspecto poético de la creación – Ticio Escobar.** Producción Silvana Dominguez & Osvaldo Salerno. Asunción, Paraguay, septiembre de 2022. Vídeo Plataforma YouTube, 32:31 min. Postado por Arte: Derivas en 25 de septiembre de 2022. Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=iOmLq53HihY>, Acceso en sept. 29 de 2022.

CHAPMAN, o.; SAWCHUK, Kim. Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”. **Canadian Journal of Communication**. V. 37, p. 5-26, 2012.

COGUIEC, Eric Le. Ficção, Diário de campo e Pesquisa-Criação. **Cena**. v.20, p. 28-38, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Mesetas**: Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.). **A/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

GOMEZ, Pedro Pablo. Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos. **Estudios Artísticos: revista de investigación creadora**. V.6, n.8, p 64-83, 2020.

HERNÁNDEZ, Fernando. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la educación. Revista Educatio Siglo XX. V.26 p. 85-118, 2008. Encontrado en https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671 Acceso en 27 sept., 2022.

IRWIN, Rita; COSSON A. de. **A/R/Tography**: Rendering Self Trough Arts Based Living Inquiry. Vancouver, Canadá: Pacific Educational Press. 2004.

JAGODZINSKI, Jan, WALLIN, Jason. Arts-Based Research: A critique and a Proposal. Rotterdam: Sense Publishers, 2013.

LEAVY, Patricia. **Handbook of arts- based research**. New York: The Guilford Press, 2018.

MCNIFF, Shaun. **Art-based Research**. London: Jessica Kingsley Publisher, 1998.

10.5281/ZENODO.15730380

MCNIFF, Shaun. Arts Based Research. In KNOWLES, G. COLE, A. (Eds). **Handbook of the Arts in Qualitative Inquiry:** Perspectives, Methodologies, Examples and Issues. SAGE Publicatios, p. 29-40, 2007.

MADERO, Maria; BALLESTEROS, Melissa. **La Investigación- creación como detonadora de nuevas indagaciones**. Ojo Al Contexto. Hojas de El Bosque. v. 7, n. 14, p. 85-96, 2021.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory**. London: The University of Chicago Press, 1995.

PINSON, J.P. Le recherche-création dans le milieu universitaire: le cas des interprètes et de l'interpretation. **Les cahiers de la Societé Québecois de Recherche en Musique**, Reflexions sur la recherche-création, v. 10, n.2, p 9-14, 2009.

QUIROGA. Perla. La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. **Revista mexicana de investigación educativa.** v. 20, n.64, p. 219-240, 2015.

RIVERA, Silvia. **Sociología de la Imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SILVA-CAÑAVERAL, Sandra. La investigación creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. **Rev.Investig.desarrollo.innov.** v. 7, n.1, p. 49-61, jul., 2016.

SILVA-CAÑAVERAL, Sandra; HERRERA, Álvaro. La Investigación em artes en Colombia: cómo la aprendimos, cómo la hacemos y cómo la enseñamos. **IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales**, ANIAV, IMAGEN (N) VISIBLE, 2019.

SPRINGGAY, S., IRWIN, R., KIND, S. A/r/tography as Living Inquiry through Art and Text. **Qualitative Inquiry.** vol. 11, n°. 6, p. 897-912. 2005.

SULLIVAN, Graeme. Artistic thinking as transcognitive practice: A reconciliation of the process-product dichotomy. **Visual Arts Research**, vol. 22, n° 1, p 2-17, 2002.

SULLIVAN, Graeme. **Art Practice as Research:** Inquiry in Visual Arts. LA: SAGE Publications, 2010.

10.5281/ZENODO.15730380

SKAINS, Lyle. Creative practice as research: Discourse on Methodology. **Media Practice and Education**. V. 19, n.1, p. 82-97, 2018.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas:** arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.

TATIANA FERNÁNDEZ

Doutora em Arte - Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Educación - Instituto Universitario de Postgrado, Espanha. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas - UnB. Docente da UnB. Artista ativa desde 1992 com 50exposições sendo 10 individuais.

BELIDSON DIAS

Ph.D em Estudos Curriculares em Arte Educação, na University of British Columbia, Canadá; com Pós-doutorado na Universitat de Barcelona. Atualmente é professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Especializou-se nos estudos críticos da sexualidade, particularmente na Teoria queer, para analisar a Cultura Visual, e em metodologias qualitativas.

10.5281/ZENODO.15730380

ROSANA DE CASTRO

Docente da UnB. Doutora em Psicologia do Desenvolvimento Humano e Escolar, Mestra em Arte, Especialista em Educação a Distância, títulos obtidos na UnB. Atua com ênfase na Educação em Artes Visuais, Arte e Psicologia Histórico-Cultural, Formação Inicial e Formação Continuada de professores

10.5281/ZENODO.15730380

A PRODUÇÃO COLETIVA DE CONHECIMENTO NO GRUPO DE PESQUISA "CULTURA VISUAL E EDUCAÇÃO"

THE COLLECTIVE PRODUCTION OF KNOWLEDGE IN THE RESEARCH GROUP "VISUAL CULTURE AND EDUCATION"

Lilian Ucker Perotto
Universidade Federal de Goiás, Brasil
lilianuckerperotto@ufg.br

Carla Luzia de Abreu
Universidade Federal de Goiás, Brasil
carlaabreu@ufg.br

Bianca Rezende Carolina
Universidade Federal de Goiás, Brasil
biancarez@discente.ufg.br

Mavi Turíbio
Universidade Federal de Goiás, Brasil
mvturibio@discente.ufg.br

Resumo
Partindo das reflexões de hooks (2017) sobre pedagogia engajada, este artigo versa sobre a retomada do Grupo de Pesquisa "Cultura Visual e Educação" e as ações que vem sendo desenvolvidas como parte da agenda do Grupo. O texto tem como foco a construção coletiva do conhecimento, que valoriza diferentes perspectivas e experiências. Abordando um breve histórico da trajetória do Grupo, desde sua formação em 2002, até a retomada dos encontros em 2024, pretende-se apresentar mudanças metodológicas e estruturais que marcam a nova fase. Um Grupo engajado a escutar múltiplas vozes que investigam os campos da Cultura Visual e da Educação. Uma relação transdisciplinar, que assim se apresenta ao olharmos para os trabalhos de pesquisadoras/es egressas/os. Realizados em contextos formais, não formais e informais da educação e das imagens. A coletividade exercida nesta escritura manifesta o desejo de sua organização em engajar as vozes do Grupo a se apresentarem e circularem entre as pesquisas.

Palavras-chave: Grupo de investigação; Cultura Visual e Educação, pedagogia engajada.

Abstract

Based on hooks' (2017) reflections on engaged pedagogy, this article discusses the revival of the "Visual Culture and Education" Research Group and the actions developed as part of its agenda. The text focuses on the collective construction of knowledge, valuing different perspectives and experiences. The text focuses on the collective construction of knowledge, which values different perspectives and experiences. Covering a brief history of the Group's trajectory, since its formation in 2002, until the resumption of meetings in 2024, we intend to present methodological and structural changes that mark the new phase. A Group committed to listening to multiple voices that investigate the fields of Visual Culture and Education. A transdisciplinary relationship, which appears when we look at the work of former researchers. Carried out in formal, non-formal and informal contexts of education and images. The collectivity expressed in this effort reflects the Group's desire to engage its voices, allowing them to present themselves and circulate within the research.

Keywords: Research group; Visual Culture and Education, engaged pedagogy.

INTRODUÇÃO

A educação, pensada como prática social e libertadora nos leva a um processo contínuo de conhecimento sobre nós, as outras pessoas e o mundo. Em seu livro Ensinando a Transgredir, bell hooks (2017) aborda o papel transformador da educação, ao falar sobre uma "pedagogia engajada" que se fundamenta na liberdade para aprender e ensinar, e na crítica às estruturas sociais conservadoras. Neste livro, a autora explica que no conceito de "pedagogia engajada" as experiências de estudantes ocupam um lugar relevante no processo educativo. Para isso, hooks (2017) observa que essa abordagem cria um ambiente onde a educação não é opressiva, mas libertadora. A autora destaca a importância de docentes e estudantes atuarem de forma ativa no processo educacional, rompendo com modelos hierárquicos e autoritários e, juntos, praticarem a liberdade.

Quando vamos falar sobre liberdade encontramos diversos significados enciclopédicos e de experiências de vida do que venha a significar tal conceito, e algumas até antagônicas entre si. Para nós, a liberdade não é um atributo exclusivamente individual, não acontece em um estado de autossuficiência. É uma condição para estar em Grupo e entender que a cada encontro exercitamos aquilo que hooks já apontou: ensinar é um ato político e subversivo, que ultrapassa o simples partilhamento de conhecimento, e torna-se em um espaço de resistência e de transformação coletiva. Isso implica dizer que para nós, pes-

10.5281/ZENODO.15730522

soas pertencentes a um Grupo de pesquisa, estar junto implica em uma construção de conhecimento que transpassa a individualidade e a pluralidade deste Grupo.

Para abordar a produção coletiva de conhecimento neste texto, baseamos nossas reflexões no conceito de 'pedagogia engajada' de bell hooks (2017), buscando analisar como um Grupo de Pesquisa pode operar em relação ao conhecimento de forma crítica e colaborativa. Para nós, essa perspectiva desafia os processos de pesquisa tradicionalmente individualizados, propondo uma atuação coletiva em que o conhecimento é construído de forma compartilhada, e nessa direção, compreendemos que pesquisar alude aprender a pensar por um mesmo e com outros.

Nessa abordagem, há ênfase na participação ativa de todas as pessoas envolvidas, o que por um lado, promove uma ruptura com o pensamento e a ação hierárquicos, ou individualizados e, por outro, favorece uma horizontalidade e colaboração no processo de produção de saberes. Essa dinâmica não é simples e nem fácil de ser conduzida. Mas, é o que nos motiva a construir coletivamente conhecimento no Grupo de Pesquisa "Cultura Visual e Educação", em que as contribuições individuais são integradas às discussões e expectativas do Grupo de maneira equitativa, valorizando diferentes perspectivas e experiências.

Este artigo, elaborado coletivamente por integrantes do Grupo de Pesquisa "Cultura Visual e Educação", vinculado à linha de pesquisa "Educação, Arte e Cultura Visual" do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV, UFG), marca a retomada das atividades do Grupo. Nele, discutimos a nova agenda de trabalho e os *modus operandi* do coletivo, com foco em práticas colaborativas e formas renovadas de produção de conhecimento no campo da educação e cultura visual.

Neste sentido, objetivamos destacar as ações que vêm sendo pensadas e desenvolvidas, refletindo sobre a diversidade de perspectivas e metodologias trazidas pelos membros. Além disso, é nosso interesse apresentar os desafios que surgem quando pensamos no trabalho colaborativo.

A seguir, apresentamos um breve histórico do Grupo de Pesquisa, destacando suas destacando suas principais atividades e contribuições ao longo dos anos. Neste mesmo tópico, discutimos as ações da retomada em 2024, ressaltando as mudanças estrutu-

1 O artigo foi elaborado por muitas mãos e cabeças, mas, devido a limitação de autorias apontada no Edital do VII SIPACV, não conseguimos colocar os nomes de todas as pessoas que colaboraram para a escrita. Assim, agradecemos as parcerias e compartilhamentos de: Amanda Cristina Teixeira de Oliveira; Bruno Karasiaki Filene; Giovanna Carolina Silva; Iram Leandro da Silva; Laura Matias dos Santos Teles; Lisiane Alves Vieira; Wanessa Ribeiro dos Santos.

2 Mais informações: https://culturavisual.fav.ufg.br/

10.5281/ZENODO.15730522

rais e metodológicas que marcam esta nova fase do Grupo. Logo, discutimos a partir do verbo “engajar” que, para nós, é indissociável da crítica social, ou seja, examinar criticamente o mundo, nossas vidas, nossos contextos e nossos ‘fazeres/pensares’ no campo da educação e da cultura visual.

UM BREVE HISTÓRICO DO GRUPO E AS AÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO COLABORATIVO

O ano de 2024 marca a retomada do Grupo de pesquisa Cultura Visual e Educação. Fundado em 2002 pelo professor Dr. Raimundo Martins, o Grupo do diretório de pesquisa do CNPq já reuniu pesquisadoras/es de diferentes instituições de ensino superior, nacionais e internacionais. Neste percurso, o Grupo coordenado até 2019 pelo referido professor, realizava encontros de estudos com estudantes de mestrado e doutorado mensalmente e, a cada 2 anos, organizava um Colóquio Internacional chamado Educação e Visualidade.

Além disso, encontros e debates construídos pelo Grupo também resultaram em uma série de publicações que até o dia atual tem contribuído enormemente ao conhecimento da área. Um exemplo são os livros publicados pela editora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) com a organização do prof. Raimundo Martins e da profa. Irene Tourinho. A coleção, composta por 7 livros, encontra-se no momento com vários esgotados e/ou em sua 2ª edição, o que demonstra a contribuição para as discussões da área, mas também evidencia o impacto das reflexões propostas, bem como o interesse contínuo pelos temas abordados.

Importante destacar que pelo registro do diretório do CNPq, o Grupo já contou com 16 pesquisadoras/es e registrou a atuação de 80 estudantes, hoje egressas/os do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Atualmente o Grupo é composto por 6 professoras/es-pesquisadoras/es que atuam na linha C do PPGACV e 18 estudantes de mestrado e/ou doutorado, matriculados regularmente no programa. Em 2020, houve uma mudança na liderança do Grupo de Pesquisa. Com a aposentadoria do prof. Raimundo, a profa. Lilian Ucker Perotto assume as atividades do Grupo como líder e, a profa. Leda Maria de Barros Guimarães, a vice-liderança.

3 Coleção “Cultura Visual e Educação” (Orgs. Raimundo Martins e Irene Tourinho): Educação da Cultura Visual: Narrativas de Ensino e Pesquisa, 2009; Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola…, 2010; Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos, 2011; Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação, 2012; Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação, 2013; Pedagogias Culturais, 2014; Educação da cultura visual: aprender... pesquisar... ensinar…, 2015.

4 Endereço: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0575401859232014

10.5281/ZENODO.15730522

Desde 2020, houve várias tentativas de retomada do Grupo de Pesquisa. Um dos questionamentos recorrentes entre as/os pesquisadoras/es era se continuaríamos a ser um Grupo formado por docentes de outras instituições de ensino superior ou se o Grupo seria preferencialmente para docentes vinculados à linha de pesquisa C, do PPGACV-UFG. Essa discussão refletiu o desejo de definir a composição e a identidade do Grupo, buscando de certa forma equilibrar a continuidade da colaboração externa com a concentração de esforços dentro da própria linha de pesquisa.

A retomada das atividades do Grupo de Pesquisa, no primeiro semestre de 2024, foi marcada por um período de encontros via Google Meet, que, apesar de permitirem a continuidade das discussões, revelaram um desafio significativo: o silêncio das/os estudantes durante as reuniões *online.* O silêncio predominante, as câmeras desligadas e os diálogos esparsos, suscitou uma interpretação de desconexão. Neste artigo, revisando esse momento inicial, voltamos a bell hooks e seus ensinamentos sobre a pedagogia engajada. Para a autora, todas as pessoas têm uma "contribuição valiosa para o processo de aprendizagem. No entanto, não pressupõe que todas as vozes devem ser escutadas em todos os momentos" (2020, p. 49). Para hooks (2020, p. 50), o silêncio não necessariamente indica falta de engajamento, mas pode ser uma forma de participação igualmente valiosa. Ela nos lembra que o processo de aprendizagem não se constrói apenas pela fala, mas também pela escuta ativa e pela reflexão silenciosa, que muitas vezes acrescentam profundidade ao debate e à construção coletiva de conhecimento.

Apesar de valorizarmos o diálogo, os coletivos de aprendizagem também destacam o papel da escuta, e compreender "que todo estudante tem uma contribuição valiosa a oferecer para a comunidade de aprendizagem significa que honramos todas as capacidades, não somente a habilidade de falar" (2020, p. 50). Entretanto, nos pareceu que era preciso incentivar o sentimento de pertencimento ao Grupo. Era necessário romper com o silêncio, muitas vezes naturalizado nas atividades acadêmicas, para que pudéssemos avançar enquanto um coletivo de aprendizagem e propositor de pesquisas. Decidimos pelos encontros presenciais, com a intenção de favorecer as trocas e incentivar o engajamento do Grupo.

A transição dos encontros *online* para os presenciais revelou nuances importantes sobre o sentido de participação no coletivo. Ao retornarmos aos encontros presenciais, percebemos que o espaço físico contribuiu para restabelecer uma sensação de pertencimento e conexão mais tangíveis. No entanto, essa decisão também trouxe à tona uma preocupação sobre a exclusão daquelas pessoas que não moram em Goiânia. A pedagogia engajada, como propõe hooks, sugere que precisamos repensar a participação de forma inclusiva, reconhecendo que diferentes formas de estar presente

10.5281/ZENODO.15730522

e de contribuir para a comunidade de aprendizagem podem coexistir. Isso nos leva a considerar alternativas que mantenham essas vozes ativas, mesmo à distância, valorizando suas contribuições por meio de outras dinâmicas que respeitem suas realidades e condições geográficas.



Da esquerda para a direita, em pé: Dayana, Carla, Marcos, Wanessa, Turíbio, Bruno, Luiz, Nayara, Augusto, Ita, Iram. Agachadas: Laura, Lisiane, Lilian, Amanda, Bianca, Giovanna. Foto tomada em reunião do dia 02/08/24. Nem todos os integrantes do Grupo estão presentes na foto.Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa “Cultura Visual e Educação”.

Hoje, um desafio relevante que enfrentamos no Grupo de Pesquisa é mais complexo do que simplesmente nos reunir em um espaço físico. Trata-se de criar um ambiente de aprendizagem e compartilhamento onde todas as pessoas são bem-vindas, possam ser honestas consigo mesmas, possam estar “inteiras” e radicalmente abertas, como aponta hooks (2020, p. 49). Independentemente de estarem fisicamente presentes ou não, considerando a multiplicidade de formas de engajamento. Temos a expectativa de que essa abordagem nos permitirá criar um espaço verdadeiramente inclusivo, onde a contribuição de cada pessoa participante do Grupo é reconhecida e valorizada.

As pessoas que formam o Grupo se encontram envolvidas com atividades de pesquisa e com interesses de criar ancoragens entre os processos formativos e o universo das visualidades. Em suas propostas percebemos inquietações com as diversas for-

10.5281/ZENODO.15730522

mas de compreender os papéis das imagens na educação e os processos pelos quais atribuímos sentido ao que vemos. Para divulgarmos esses trabalhos e alcançar outros pares de pesquisa decidimos, coletivamente, criar uma plataforma de divulgação na rede *Instagram*[5] conectando o Grupo a outras possibilidades de visibilidade e atuação. Desta forma a rede se torna extensão dos nossos espaços de se fazer pesquisa.

Esse processo requereu criar um símbolo gráfico que pudesse representar o Grupo. A identidade visual atual foi desenhada pelas pesquisadoras Bianca Rezende e Marcus Turíbio. Junto a Marcos Araújo, e Itandehuy Castañeda, artistas gráficos do PPGA-CV, formamos uma comissão de trabalho que discutiu como deveria ser o selo que representaria as novas atividades do grupo. Levamos em consideração que tivesse aplicabilidade, já que sua função principal seria sintetizar imageticamente o Grupo em materiais de divulgação e chancelas de eventos acadêmicos.



Logo desenhada para a identidade visual do grupo, em agosto de 2024 Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa “Cultura Visual e Educação”.

Nesse cenário, foram criadas algumas alternativas do desenho da marca e, de forma coletiva, as propostas foram discutidas e as reflexões geradas foram coletadas pela comissão responsável pela elaboração da marca. Aos poucos, e a partir das propostas apresentadas, fomos “esculpindo” a marca que nos representará graficamente. Entre diálogos e reflexões coletivas sobre os sentidos, os afetos, as acessibilidades das propostas apresentadas, chegamos em uma imagem que formou-se organicamente pelas iniciais “CVE”. Com linhas simples e com fácil sobreposição a cores e texturas, a marca passou a representar o Grupo a partir de setembro de 2024.

10.5281/ZENODO.15730522

CONSTRUIR COLETIVAMENTE SIGNIFICAÇÕES ENTRE CULTURA VISUAL E EDUCAÇÃO

Em nosso último encontro, realizado na FAV-UFG, iniciamos o exercício de refletir sobre a relação entre Educação e Cultura Visual para o Grupo. Inicialmente entendemos a Cultura Visual como um campo que investiga as práticas culturais do olhar e seus efeitos sobre os sujeitos, uma vez que “as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos” (Hernandez, 2011, p.33). Nessa direção, a Cultura Visual situa reflexões acerca da formação dos modos de ser e agir de indivíduos.

O ver é um processo de aprendizagem orientado pela cultura, ou seja, ver “sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos.” (Tourinho, Martins, 2011, p. 54). Reconhecemos o papel das imagens e, portanto, o potencial pedagógico que carregam. Quando esses dois campos se encontram, o da educação e o da cultura visual, criam-se oportunidades de investigação desta pedagogia. Aquela que tem a imagem e o sujeito enquanto pedagoga e aprendiz, ou vice-versa.

Desde as primeiras defesas de mestrado, a partir de 2005, a linha de pesquisa C do PPGACV abordou distintas perspectivas e concepções deste campo epistemológico que podemos caracterizar como transdisciplinar. Neste exercício, que se estenderá durante alguns encontros, vamos mapear essas concepções e perspectivas encontradas no banco de dissertações e teses do PPGACV. Além de estudar novas referências e contribuições ao campo. Após 21 de anos desde a oferta da 1ª turma do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, acreditamos que este mapeamento histórico revelará problemáticas e contextos de pesquisa que refletem as transformações ao longo da história do Programa. Os contextos de pesquisa das dissertações e teses de egressas/os revelam uma diversidade de possibilidades em relação às imagens, problemáticas e situações de ensinar/aprender. As pesquisas percorreram tanto por contextos formais, como não-formais e informais.

Em relação aos contextos formais de ensino, destacamos: os debates raciais em aulas de artes (Andrade, 2023); a diversidade na educação infantil (Guimarães, 2023); o ensino de desenho no ensino básico (Nascimento, 2022); o ensino da dança no ensino básico (Calixto, 2022) e no superior (Araújo, 2022); à docência em curso superior de moda (Flori, 2021); os encontros entre idosos e crianças da escola pública (Moreira, 2021); a cultura de memes entre estudantes amapaenses do ensino superior (Coelho, 2021); os livros didáticos de arte (Amorim, 2020); escolas de tempo integral (Costa,

10.5281/ZENODO.15730522

2019) (Pacheco, 2019); a formação superior internacionalizada (Lima, 2019); as relações étnico-raciais em escolas (Novais, 2019); as imagens de violência que circulam escolas públicas (Coelho, 2019); projetos de extensão universitária (Ospina, 2018); o trabalho diário de docentes de artes visuais (Guimarães, 2018); o uso de filmes na escola (Araújo, 2018); a produção audiovisual por estudantes da escola pública (Costa, 2018); a formação docente em espaços digitais (Monteles, 2016) e na modalidade a distância (Cabral, 2015); intervenções artísticas no espaço da escola (Silva, 2015); o contexto autobiográfico da formação docente (Ferreira, 2015); as relações de gêneros em filmes exibidos em escola pública (Oliveira, 2014); as interlocuções possíveis no ensino superior a distância (Palma, 2014); as masculinidades no ensino fundamental (Nunes, 2014); o uso de imagens digitais nas escolas (Silva, 2014) e também em curso superior de artes visuais na modalidade à distância (Klem, 2013).

Nos contextos não-formais ou informais, destacamos: os grupos de homens (Santos Junior, 2023); coletivos de ações poéticas urbanas (Nogueira, 2022); as epistemologias “quilombolaindígenas” (Miziara, 2022); os espaços comunitários de aprendizagem (Cirino, 2022); as conexões entre texto e imagens (Carlos, 2022); a vida de mulheres indígenas e quilombolas que também são artistas, professoras e pesquisadoras (Anaquiri, 2022); as fotografias digitais que circulam redes sociais (Ramos, 2022); as práticas de artistas goianas (Piva, 2021); os graffitis (Moreira, 2021); os saberes de matriarcas (Prado, 2021); as narrativas autobiográficas de artistas visuais (Rodrigues, 2021); centros de artes visuais (Dias, 2020); os entrecruzamentos metodológicos do design, das artes e da cultura visual (Gualtieri, 2020); em como a menstruação ocupa os imaginários sociais (Gomides, 2020); os registros de mulheres modelos no período conhecido como “Heroína Chique” (Marques, 2019); a arte têxtil (Castañeda Demesa, 2019); o cinema hollywoodiano (Alexandre, 2019); a criação documental (Oliveira Assis, 2019); os processos entre a arquitetura goiana e a cultura popular (Carvalho, 2019); a performance, o corpo e seus limites (Morais, 2018); em comunidades rurais na Bahia (Oliveira, 2018) e em Minas Gerais (Inácio, 2016); produções visuais em muros (Schneider Kist, 2018); as vias urbanas (Vaz, 2017); em advergames e videogames (Tavares, 2017); a produção de ceramistas (Soares, 2016); o cotidiano de populações indígenas (Damas, 2016); as aprendizagens geracionais (Oliveira, 2016); a vida de profissionais das artesanias (Lotufo, 2015); entre as visualidades e os alimentos (Domiciano, 2015); as práticas de cozinha (Silveira, 2015); os deslocamentos territoriais (Rosa, 2015); vestimentas do período imperial (Custódio, 2015); a produção artística internacional (Dumont, 2014); os livros de artista (Costa, 2014); as fotografias (Soldera, 2014) e os corpos que dançam (Odailso, 2014).

Este breve levantamento de trabalhos realizados por pesquisadoras/es em seus pe-

10.5281/ZENODO.15730522

ríodos em atividade no Grupo revela que, para nós, os estudos da Cultura Visual, acontecem em contextos que extrapolam-se do conceito de uma Educação centrada no espaço escolar. Na realidade, as reflexões produzidas neste e a partir deste Grupo, passa pela transdisciplinaridade da Educação, quando pensada com e a partir das imagens. Esta reflexão nos ajuda, enquanto Grupo, a nos engajar em metodologias diversificadas de investigação, encontrando lacunas nas maneiras de ensinar e aprender, e apresentando possibilidades críticas para problemas de pesquisa.

COMENTÁRIO FINAIS: ENGAJAR-SE COMO VERBO DE AÇÃO COLETIVA

Iniciamos a escrita deste artigo utilizando o recurso do drive, de forma bastante tímida, e avançamos durante o encontro presencial que realizamos em setembro na FAV/UFG. Enquanto um de nós (neste caso, Turíbio), fazia as anotações e sugestões diretamente no texto, discutíamos sobre a experiência individual de cada um(a) em outros grupos de pesquisa e compartilhávamos nossas expectativas sobre a continuidade deste coletivo. Uma das preocupações levantadas foi a permanência dos membros quando finalizadas as pesquisas de mestrado e doutorado.

Os membros também demonstraram preocupação em relação à dedicação ao Grupo, uma vez que em breve estaremos todos/as dedicados a realização de uma pesquisa coletiva que está sendo construída pelo Grupo. Antes disso, e de ativar o modo “coletivo”, nos dedicamos a conhecer o que cada um/a pesquisa. Foram encontros de escuta, mas também de muitas perguntas.

Como engajar-se então, diante das tantas demandas, e diante de um coletivo heterogêneo, que converge na tarefa da pesquisa em Educação, Arte e Cultura Visual? Esta é uma das várias perguntas sobre as quais o Grupo de Pesquisa em Educação e Cultura Visual se debruça, e em meio às perguntas, não há lugar para certezas. O único caminho que estamos certos em trilhar é o da experiência coletiva na investigação.

Enquanto grupo engajado (hooks, 2017) sabemos da importância da construção de um espaço colaborativo que incentive o comprometimento e o pensamento crítico. Entretanto, reconhecemos os desafios que podem surgir neste percurso. Consideramos então, que embora a tarefa concentrada no *engajar-se* coletivamente seja complexa, estamos empenhados em executá-la, trabalhando pelos seus desdobramentos futuros.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, A. **Percorrendo Tangerine:** discursos e territórios da memória. 2019.

10.5281/ZENODO.15730522

107f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

AMORIM, A.A.A. **Relações de poder e de gênero nos livros didáticos de arte no ensino fundamental**. 2020. 158f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

ANAQUIRI Y. O. K. M. **Venho das águas:** uma travessia autobiográfica nas culturas indígenas e formação docente. 2022. 231f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

ARAÚJO, B.E.M. **Cinema de ficção científica na escola**. 2018. 100f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

ARAÚJO, P.S.G. **Mediações entre imagens do corpo e da cidade:** reflexões sobre práticas educativas no campo das artes. 2022. 245f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

NUNES, L.B. **"Se a prova fosse sobre os rebeldes eu ia tirar 10"**: culturas visuais tramando masculinidades na escola. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

CABRAL, V.F.B.F. **Ações educativas e poéticas visuais contemporâneas:** experiências e diálogos na formação de professores/as de artes visuais na modalidade à distância. 2015. 214f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CALIXTO, J.P. **Professora podemos dançar sobre isso?** Experiências de uma artista-docente no Projeto Orlandança (2015-2020). 2022. 404f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

CARLOS, W.F. **Cozer bolos/coser livros** - autopublicação de livros: ação pedagógica e artística na cidade de Goiás (GO). 2022. 191f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

10.5281/ZENODO.15730522

CARVALHO, C.L. **Insurgências e ressurgências do "Popular" no traçado erudito da cidade planejada de Goiânia**. 2019. 251f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CIRINO, R. **Bóra fazer filmes?** Realização cinematográfica colaborativa em lugares de aprender. 2022. 284f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

COELHO, H.C. **Imagens de violência como fetiche no contexto escolar**. 2019. 140f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

COELHO, C. **"Égua, não, olha meme..."** cultura visual e formação docente na Amazônia amapaense. 2021. 251f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

COSTA, F.R.F. **"Gibis"**: Um olhar pedagógico sobre os livros de artista de Raymundo Colares. 2014. 170f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

COSTA, M.H. **Olhares móveis:** narrativas audiovisuais, aparatos móveis e experiências cartográficas. 2018. 239f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

COSTA, A.C. O **protagonismo das imagens em propostas pedagógicas na escola de tempo integral de Goiânia**. 2019. 237 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CUSTÓDIO, A. C. S. **Vestir e marcar**: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – século XIX. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

DAMAS, V.M. **Vermelho e negro:** Beleza, sentimentos e proteção entre os Tapirapé. 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CASTAÑEDA DEMESA, I. **Abordagens das práticas comunitárias em espaços**

10.5281/ZENODO.15730522

públicos por meio da poesia têxtil. 2019. 172 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

DIAS, R.F.C. **O ensino de desenho no âmbito cultural e profissional na Amazônia amapaense**. 2020. 231 f.Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

DOMICIANO, G.S. **Comer com os olhos:** diálogos possíveis entre visão e paladar. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

DUMONT, H.L.V. **Entre cegos e perdidos:** apropriações e hibridizações na "Via Sacra" de Konstantin Christoff. 2014. 254 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

NOGUEIRA, E.A.F. **Ações poéticas urbanas:** processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas. 2022. 268 f. Tese (Doutorado em Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

FERREIRA, L.C.P. **Mo(vi)mentos autobiográficos:** historiando fragmentos narrativos de experiências de vida docente e discente em artes visuais. 2015. 329 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

FLORI, R.J. **Narrativas cruzadas e histórias de vida:** docentes, moda e cultura visual. 2021. 232 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

GOMIDES, L.A. **"Deixa meu sangue escorrer":** como as visualidades operam sobre os sentidos da menstruação? 2020. 210 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

GUALTIERI, N.A. **Design gráfico, artes e cultura visual:** experiências e entrecruzamentos metodológicos. 2020. 218 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

GUIMARÃES, **A. Avessos da docência em artes visuais**. 2018. 212 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de

10.5281/ZENODO.15730522

Goiás, Goiânia, 2018.

GUIMARÃES, J.M. **Educação infantil e cultura visual nos documentos da Rede Municipal de Educação de Goiânia**. 2023. 111 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

HERNÁNDEZ, F. **A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito**. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.) Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, p. 31-49, 2011.

HOOKS, b. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2017.

HOOKS, b. **Ensinando pensamento crítico:** sabedoria prática. Tradução Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

INÁCIO, E.V. **Teias de reciprocidade entre educadores de artes de Goiânia e a comunidade de Ribeirão de Areia (MG)**. 2016. 191f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

KLEM, D.M.S. **Experiências estéticas e cognitivas mediadas por imagens digitais**. 2013. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual), Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

LIMA, A.R. **Fugas, afetos e instabilidade:** narrativas e reflexões sobre deslocamentos e migração no devir da formação docente. 2019. 159f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

LOTUFO, E. **Memórias de uma experiência intercultural em torno do artesanato de Porto Nacional, Tocantins entre 1975 e 1981.** 2015. 201 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MARQUES, D.A. **Buraco de Minhoca:** um mergulho nas afluências visuais decadentes da Heroína Chique. 2015. 156 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

10.5281/ZENODO.15730522

MIZIARA, L.I. **Imagens da diferença e narrativas de si:** tecendo pedagogias tiriri-queiras e crioulas com um “quilomboindígena”. 2022. 190 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

MONTELES, N.J.S. **Estágio supervisionado no curso de Artes Visuais** – modalidade a distância /UFMA e as circunstâncias de conflito e confronto. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MORAIS, P.C.S.C. **Visões Caixa de Pandora:** fricções entre artista, instituição e público. 2018. 252 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

MOREIRA, A.C.A. **Mediações urbanas em rotas autobiográficas:** processos de formação em Artes a partir dos graffiti do Selo Coletivo (CE) e das Minas de Minas Crew (MG). 2021. 222 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

MOREIRA, N.M. **Lembrar, narrar e desenhar:** atravessamentos entre crianças e pessoas idosas. 2021. 196 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

NOVAIS, K.B. **“Educação étnico-racial no ensino de artes visuais”.** 2019. 160 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

ODAILSO, S.B. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos:** dança e pedagogias culturais. 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

OLIVEIRA, A.M.S. **Uma reflexão sobre questões de gênero em uma escola pública na cidade de Goiânia através da personagem Dawn Davenport em duas cenas do filme Problemas Femininos**. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

Oliveira, F.W. **Saberes-fazeres cartografados à partir das memórias do meu avô**. 2016. 189 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

10.5281/ZENODO.15730522

OLIVEIRA, C. **Casa de pedra:** saberes e narrativas. 2018. 173 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

OLIVEIRA ASSIS, F. **Fazer e relatar o processo:** João Moreira Salles e o documentário brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.93, 2019.

OSPINA, J.S. **Conversações hipervisuais:** vamos falar sobre olhares masculinizados? 2018. 311 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

PACHECO, L.A.P.L. **Experiência estética no ensino médio:** a performance, o corpo e o conhecimento sensível. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

PALMA, E.F. **Intercâmbio de idéias e de experiências no curso de Artes Visuais/ EAD na Unimontes**. 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

PIVA, C.B. **(as outras fazedoras de sentidos):** imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás. 2021. 195 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

PRADO, A.M. **Do sabor do saber às memórias para o futuro**. 2021. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

RAMOS, N.I. **Fotografia:** artefato, afetos e aprendizagens no ambiente digital. 2022. 211 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

RODRIGUES, M. **Narrativas do olhar:** subjetividade no reencontro com minhas imagens e trajetória de vida. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

ROSA, A.N. **Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos – narrativas a partir de deslocamentos territoriais**. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia,

10.5281/ZENODO.15730522

2015.

SANTOS JUNIOR, J.M. **Lutar contra certas imagens com a ajuda de outras imagens: homens, masculinidades e enfrentamento à violência de gênero**. 2023. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SCHNEIDER KIST, M.F. Montevideo, **¿qué es eso en los muros?** Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p.126, 2018.

SILVA, A.A. **Educação e tecnologia:** imagens eletrônicas na escola. 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SILVA, A.K. **Fazendo ninhos na escola**. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SILVEIRA, J.M. **Ao sabor das narrativas:** sujeitos, cotidiano e práticas de cozinha. 2014. 233 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SOARES, D.B. **Libellus Maria do Pote** - narrativas de pesquisa sobre mediação e visualidades populares. 2016. 225 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

TAVARES, J.F. **Advergames e educação da cultura visual:** um estudo sobre a noção de juventude em “Mais Fanta, mais diversão”. 2017. 248 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

TOURINHO, I; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: Tourinho, I; Martins, R. (Orgs.). **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

VAZ, T. **Aprendizagens em Devir na cidade:** visualidades, excessos e narrativas cotidianas. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

10.5281/ZENODO.15730522

LILIAN UCKER PEROTTO

É doutora em Arte e Educação pela Universidade de Barcelona e professora associada na Faculdade de Artes Visuais da UFG. Atua nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais, presencial e a distância, além de coordenar a Especialização em Ensino de Artes Visuais. Também leciona na pós-graduação em Arte e Cultura Visual e lidera o grupo de pesquisa Cultura Visual e Educação no CNPq. Suas pesquisas abordam a formação de professores, a perspectiva narrativa de investigação e as relações entre imagens e sujeitos.

CARLA LUZIA DE ABREU

É doutora em Artes Visuais e Educação pela Universidade de Barcelona (2014). Atua como professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais (presencial e EaD) e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV-UFG). Participa do grupo de pesquisa Cultura Visual e Educação.

BIANCA REZENDE CAROLINA

Educadora, artista visual e pesquisadora. É mestranda (2023/2025) no PPG em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, com bolsa da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Cnpq). Se entremeia pelos universos dos estudos visuais e das políticas públicas e educacionais. É participante no Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/FAV/UFG).

MAVI TURÍBIO

Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Integra o Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/FAV/UFG).

10.5281/ZENODO.15730522

PRODUZINDO IMAGENS DENTRO (DE SI) E FORA (DA SALA DE AULA): ENTRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E DIÁRIOS VISUAIS

PRODUCING IMAGES INSIDE (OF YOURSELF) AND OUTSIDE (THE CLASSROOM): BETWEEN PEDAGOGICAL PRACTICES AND VISUAL DIARIES

Pedro Simon G. Araújo
UEAP, Brasil
araujops3@gmail.com

Resumo

O presente artigo, trata-se de um relato de experiência realizada durante o segundo semestre de 2021 na Universidade Federal do Amapá (Unifap) com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais, matriculados na disciplina de Ensino de Arte em Museus e Espaços Educativos. O objetivo da prática realizada, foi explorar, através da criação de diários visuais, a percepção estética e afetiva dos estudantes, promovendo reflexões sobre o papel das artes e espaços culturais. A metodologia envolveu a elaboração de diários individuais pelos alunos, que registraram suas percepções e experiências em relação ao cotidiano e aos espaços de museus. As atividades incluíram visitas a museus presencialmente e virtualmente, pesquisa e interação com artistas locais, além da criação de projetos artísticos pessoais e de mediação. O processo teve como base teórica para seu desenvolvimento o campo da cultura visual, que considera a imagem e a visualidade como construções sociais e culturais significativas, assim como o estudo dos espaços museais/culturais e suas práticas. Os diários visuais permitiram ampliar o olhar e discussões sobre o cotidiano, o papel dos museus e sobre a prática pedagógica em artes visuais. Para além disso, ações desenvolvidas por outros três educadores do curso, nos permitiram pensar em conjunto o desenvolvimento da exposição “Educação das Visualidades Amazônidas e Processos de Criação”, que possibilitou a apresentação à comunidade das produções desenvolvidas nas três disciplinas envolvidas. As ações tiveram como pontos de congruência a relação dos alunos com práticas pedagógicas, os saberes da Amazônia que perpassam nossas vivências e os pensamentos e propostas críticas que partiram das imagens, problematizando temas como racismo, feminismo, valorização da cultura amazônida, dentre outras, evidenciando a diversidade e profundidade das questões abordadas. Enquanto resultado, ressalta-se a importância de práticas pedagógicas que integrem diferentes vozes, contextos e que se pautem em uma educação mais sensível e reflexiva.

Palavras-chave: diários visuais; cultura visual; educação artística; espaços culturais.

Abstract
This article reports on an experience carried out during the second semester of 2021 at the Federal University of Amapá (Unifap) with students from Visual Arts Degree, enrolled in the discipline “Art Teaching in Museums and Educational Spaces.” The objective of the practice was to explore, through the creation of visual diaries, the aesthetic and affective perceptions of students, promoting reflections on the role of art and cultural spaces. The methodology involved students preparing individual diaries in which they recorded their perceptions and experiences related to daily life and museum spaces. Activities included visits to museums in person and virtually, research and interaction with local artists, and the creation of personal artistic and mediation projects. The theoretical foundation for this development was the field of visual culture, which views images and visuality as significant social and cultural constructions, as well as the study of museum and cultural spaces and their practices. The visual diaries broadened the discussion about everyday life, the role of museums, and pedagogical practices in visual arts. Additionally, actions developed by three other educators from the course led to the collaborative development of the exhibition “Education of Amazonian Visualities and Creation Processes,” which showcased the work produced in the three involved disciplines to the community. The actions focused on the relationship of students with pedagogical practices, the understanding of the Amazon that permeates our experiences, and the thoughts and critical proposals arising from the images, addressing themes such as racism, feminism, and the appreciation of Amazonian culture, highlighting the diversity and depth of the issues explored. As a result, the importance of pedagogical practices that integrate diverse voices and contexts, and are based on a more sensitive and reflective education, is emphasized.

Keywords: visual diaries; visual culture; artistic education; cultural spaces.

INTRODUÇÃO

Durante o segundo semestre do ano de 2021, tive a oportunidade de desenvolver, enquanto professor da disciplina de Ensino de Arte em Museus e Espaços Educativos no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá (Unifap), uma experiência estético-pedagógico-afetiva com os alunos a partir da construção de um diário visual.

Compreendo, a partir dessa conceituação, o protagonismo primeiro do sujeito nos processos pedagógicos. A voz e visibilidade do indivíduo e de sua complexidade enquanto corpo pertencente a um lugar no mundo. Em segundo lugar, a potência latente nos encontros, entre educador e estudante, entre estudantes, entre eles e

10.5281/ZENODO.15730542

suas criações e reflexões, nas brechas, fissuras, que se constroem e desconstroem pela/na existência da alteridade, mas que se dá inundada pelo afeto. Assim visualizo as bases para se pensar a experiência.

Indico incialmente, que minha percepção do conceito de experiência estética parte de uma concepção enquanto contato/relacionamento do indivíduo com o que o circunda, ligada às práticas do cotidiano, vida e cultura, o que se intersecciona com o sentido de uma educação que se forja enquanto experiência em curso, ao mesmo tempo que é oresultado da experiência (Pontes, 2015). Da mesma maneira, acolho a profundidade da compreensão de Larrosa (2002) ao vislumbrar que a experiência é o que nos atravessa, o que nos acontece e nos toca. O autor compreende que, por mais que o acontecimento seja comum, “[...] a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (Larrosa, 2002, p. 27) e para tanto, não há como desvencilhar-me das minhas experiências enquanto educador, experiências essas que me impulsionam ao desenrolar de um trabalho pedagógico-afetivo.

A validade de se pensar no afeto atrelado às práticas pedagógicas trago de vivências em espaços de ensino não-formal com o teatro e a dança, onde o afeto sempre se fez presente pela palavra, pelo toque, enquanto espaços de expressão da própria identidade, pelo contato com o outro e pelas problematizações das relações do corpo com o mundo. Entendo o afeto como um ato, um gesto, uma egrégora que se constrói a partir de trocas, entre indivíduos, espaços, experiências. O afeto permite a expressão do indivíduo em sua integralidade, abriga sentimentos e emoções. De acordo com Espinoza (2009, p. 96) trata-se de “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada.”

Por questionar o espaço dado aos afetos e às trocas nos contextos de ensino, busco, enquanto caminho de enfrentamento, oportunizar em minhas perambulações pelas salas de aula, práticas e ações que possibilitem a existência do afeto, a visibilização dos sujeitos e a construção de perspectivas críticas.

Pensar nos caminhos da educação contemporânea é uma tarefa continuamente provocativa, pois há uma rede de problemáticas que permeia as práticas diárias e que por vezes embaraça as possibilidades didáticas presentes nos diversos campos ligados à educação, como o ensino de arte, mas que seguem buscando brechas transformadoras de realidades. Penso que a experiência estética e afetiva se dá na diversidade das práticas educativas em arte e na pluralidade de possibilidades de exteriorização de conceitos por meio de desenhos, palavras, pinturas, performance etc.

10.5281/ZENODO.15730542

Há na emancipação de A disciplina Ensino de Arte em Museus e Espaços Educativos que se propõe a debater conceitos de memória, patrimônio, poder e mercado, assim como saberes sobre paradigmas museológicos, possibilidades de ensino de Arte, desenvolvimento de projetos de ensino em espaços não formais, oportunizou o estudo da relevância e influência dos museus e espaços culturais historicamente, a evolução desses locais e as questões e problemáticas que permeiam suas estruturas físicas e ideológicas. Deste modo, foi imprescindível trazer como questão a construção de um olhar crítico para/sobre os espaços museais, suas práticas (e tudo o que os rodeia), pois além de preservarem a nossa cultura e patrimônio, guardam muito de uma história colonial, patriarcal, racista, invisibilizada e silenciadora, ainda vigente em nosso país.

No entanto, a proposta da disciplina não foi ficarmos apenas restritos aos debates que perpassam os espaços institucionalizados do sistema das Artes, mas ampliar as discussões para o cotidiano, para as imagens que permeiam nosso dia a dia e que também necessitam de olhares problematizadores que provoquem, denunciem, rompam padrões e fortaleçam a existência de novos sentidos para as artes.

Em sintonia com essas ideias, pensar o sentido estético e sensível na educação torna-se um ato político, uma busca por mudança de paradigmas em relação aos regimes estéticos instituídos. O caráter de uma nova "política da estética", apresentada por Rancière (2009), indica uma alternativa para repensar as funções da arte na sociedade. Repensar essas funções pressupõe relacionar arte, política e cotidiano como parte de um sistema, no qual a política está vinculada aos espaços emancipatórios nos quais os sujeitos podem se apropriar de suas vozes e atos.

> A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. São duas transformações dessa função política. (Rancière, 2010, p. 20).

Nesse sentido, os estudantes foram incitados a investigarem seus próprios repertórios visuais e construírem enfrentamentos a partir deles, por meio de uma diversidade de caminhos pedagógicos, como a construção dos diários visuais.

Concomitantemente, ações realizadas por outros três educadores do curso de Licenciatura em Artes Visuais, nos colocou em diálogo para pensarmos a elaboração de uma experiência pautada no ensino de artes visuais e na relação dos alunos com

10.5281/ZENODO.15730542

práticas pedagógicas, nos saberes da Amazônia que se espraiam em nossos cotidianos e vivências escolares, pensamentos e propostas críticas a partir das imagens e de experiências em sala de aula em escolas do ensino básico. Nosso encontro culminou na elaboração de uma exposição no espaço de experimentação Fátima Garcia – Depla/Unifap, denominada Educação das Visualidades Amazônidas e Processos de Criação, realizada no dia 06 de dezembro de 2022 com a apresentação das imagens criadas pelos estudantes das três turmas.

CONCEITOS, PERSPECTIVAS E SUPORTES

O desenvolvimento do trabalho de construção dos diários visuais teve, como apresentado anteriormente, as bases conceituais do campo da cultura visual. Campos (2012, p. 21) define a Cultura Visual como “uma grande área de estudo de tendência transdisciplinar, acolhendo investigadores provenientes de ramos científicos, artísticos e humanísticos que buscam [...] entender a imagem, o olhar e a visualidade” enquanto criações humanas e, portanto, como construções sociais.

Knauss (2006) apresenta um resumo conceitual da “disciplina” da Cultura Visual a partir do termo virada da imagem, ou pictorical turn. Cunhado por W.T. Mitchell nos anos 90 nos EUA, o conceito acompanha a evolução dos estudos da Cultura Visual, uma vez que foi criado, segundo o autor, para tratar das discussões teóricas sobre a imagem, em um momento em que diversas disciplinas do campo das ciências humanas se viram desafiadas a se posicionarem frente aos questionamentos intelectuais baseados na imagem. A temática da virada da imagem é retomada, posteriormente, por Martin Jay “para sublinhar a importância assumida pelos modos de ver e pela experiência visual como paradigma visual da nossa época” (idem, p.107).

Neste contexto, as questões relativas à universalidade dos modos de ver e das experiências visuais ganham força, influenciando estudos atuais da Cultura Visual, a partir do momento em que tratam:

> de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão. [...] Martin Jay reafirma a ideia de que o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto. (Knauss, 2006, p. 107).

Trata-se assim de um estudo a respeito do que é construído culturalmente enquanto experiência visual na vida cotidiana, o que se estende para as mídias, artes visuais e outras formas de representação, onde os sentidos se constroem em contextos sociais

10.5281/ZENODO.15730542

específicos, nas relações humanas. Nesse sentido, Sérvio (2015, p. 141) afirma que em função das diferenças culturais, que transformam nossa experiência visual, ela "não pode ser identificada como uma janela transparente para o real". Não há como compreendê-la como universal ou natural.

Pelas suas próprias palavras, Mitchell (2002) define os estudos de Cultura Visual como uma maneira de compreender as representações visuais, chamando atenção para a necessidade de estarmos atentos aos discursos e narrativas visuais que nos cercam. É um "modo de apreender e descodificar visualmente a realidade, tendo em consideração a natureza cultural e psicossocial da percepção e cognição" (Campos, 2012, p. 24). O próprio termo "cultura" já apresenta uma fundamentação para pensarmos a análise das imagens com base nos processos sociais, em um detalhamento que coloca em perspectiva a visão e a própria imagem a partir de quadros sócio-histórico-culturais. "A cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas principalmente", como forma de "compreender o papel social da imagem na vida cultural" (Martins, 2007, p. 26).

Depreende-se assim que é algo fundamental para a Cultura Visual discutir as imagens que estão à nossa volta, no entanto consciente de que a experiência visual como um todo é objeto de estudo da Cultura Visual. Segundo Sérvio (2015, p. 147) "as imagens importam porque em vez de simplesmente refletirem a realidade ou um contexto, nossa relação com as imagens afeta/constrói percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos" tendo influência em nossas ações. Nos estudos da cultura visual a imagem adquire importância como veículo para produção cultural, para a produção de práticas sociais visando a criação de redes que busquem alcançar realidades alternativas. Para Duncun (2011, p.21), as imagens "sempre desempenham um papel no âmbito de lutas pelo significado, seja legitimando noções existentes e as estruturas de poder que apoiam, seja contestando tais noções ou incorporando ambivalência e contradição".

Segundo Pillar (2012, p. 3), "a palavra imagem abriga, em sua amplitude, não só criações artísticas, mas também produções de mídia, objetos do nosso cotidiano, lugares, pessoas, enfim", o que é visível e percebemos visualmente. Nota-se que estamos sitiados por imagens disseminadas por uma multiplicidade de aparatos visuais. Nos dias de hoje as imagens nos invadem, nos afogam, nos tornam reféns sem que tenhamos tempo de desenvolver uma compreensão crítica sobre elas ou a partir delas. Oliveira (2011, p. 187) acrescenta ao afirmar que:

> A cultura visual nos permite repensar as bases que orientam a formação inicial de professores de artes visuais e não se trata apenas de ampliar o repertório visual, trazer novos objetos para a arena, outros artefatos ou

10.5281/ZENODO.15730542

> alargar o banco de imagens do acerto de estudo, não se trata também de uma nova forma ou de um novo método, trata-se, porém, de uma outra estratégia de interpretação.

Trata-se assim de um estudo a respeito do que é construído culturalmente enquanto experiência visual na vida cotidiana, o que se estende para as mídias, artes visuais e outras formas de representação, onde os sentidos se constroem em contextos sociais específicos, nas relações humanas. Nesse sentido, Sérvio (2015, p. 141) afirma que em função das diferenças culturais, que transformam nossa experiência visual, ela "não pode ser identificada como uma janela transparente para o real". Não há como compreendê-la como universal ou natural.

Pelas suas próprias palavras, Mitchell (2002) define os estudos de Cultura Visual como uma maneira de compreender as representações visuais, chamando atenção para a necessidade de estarmos atentos aos discursos e narrativas visuais que nos cercam. É um "modo de apreender e descodificar visualmente a realidade, tendo em consideração a natureza cultural e psicossocial da percepção e cognição" (Campos, 2012, p. 24). O próprio termo "cultura" já apresenta uma fundamentação para pensarmos a análise das imagens com base nos processos sociais, em um detalhamento que coloca em perspectiva a visão e a própria imagem a partir de quadros sócio-histórico-culturais. "A cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas principalmente", como forma de "compreender o papel social da imagem na vida cultural" (Martins, 2007, p. 26).

Depreende-se assim que é algo fundamental para a Cultura Visual discutir as imagens que estão à nossa volta, no entanto consciente de que a experiência visual como um todo é objeto de estudo da Cultura Visual. Segundo Sérvio (2015, p. 147) "as imagens importam porque em vez de simplesmente refletirem a realidade ou um contexto, nossa relação com as imagens afeta/constrói percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos" tendo influência em nossas ações. Nos estudos da cultura visual a imagem adquire importância como veículo para produção cultural, para a produção de práticas sociais visando a criação de redes que busquem alcançar realidades alternativas. Para Duncun (2011, p.21), as imagens "sempre desempenham um papel no âmbito de lutas pelo significado, seja legitimando noções existentes e as estruturas de poder que apoiam, seja contestando tais noções ou incorporando ambivalência e contradição". Segundo Pillar (2012, p. 3), "a palavra imagem abriga, em sua amplitude, não só criações artísticas, mas também produções de mídia, objetos do nosso cotidiano, lugares, pessoas, enfim", o que é visível e percebemos visualmente. Nota-se que estamos sitiados por imagens disseminadas por uma multiplicidade de aparatos visuais. Nos dias de hoje as imagens nos invadem, nos afogam, nos tornam reféns

10.5281/ZENODO.15730542

sem que tenhamos tempo de desenvolver uma compreensão crítica sobre elas ou a partir delas. Oliveira (2011, p. 187) acrescenta ao afirmar que:

> A cultura visual nos permite repensar as bases que orientam a formação inicial de professores de artes visuais e não se trata apenas de ampliar o repertório visual, trazer novos objetos para a arena, outros artefatos ou alargar o banco de imagens do acerto de estudo, não se trata também de uma nova forma ou de um novo método, trata-se, porém, de uma outra estratégia de interpretação.

Por meio das diversas perspectivas apontadas e suscitadas pela cultura visual, pautei o desenvolvimento de atividades junto ao grupo de estudantes de Artes Visuais, o que culminou no desenvolvimento de diários visuais, com os quais pudemos estabelecer diálogos críticos, enxergar as imagens que nos atravessam e refletir sobre elas.
Penso que a associação das imagens ao contexto educativo é uma expansão natural se considerarmos o deslocamento do "estético" para diversos âmbitos da vida cotidiana como reflexo de transformações culturais que permitiram a aproximação das "artes da vida real, propiciando a intervenção educativa em todas as ordens da prática estética" (Aguirre, 2011, p. 82). As experiências cotidianas "constituem um mecanismo de construção de conhecimento que exige refletir de forma permanente sobre as condições de expectativa das imagens e, ao mesmo tempo" (Vicci, 2015, p. 48) sobre aberturas para criar outras imagens que entrem em diálogo e confronto com as quais estabelecemos conexões.

Para Oliveira (2011, p. 187) "os diários visuais ou textuais são novos espaços de interlocução" uma possibilidade de "diluir fronteiras, ampliar debates e estabelecer outras relações pedagógicas". Acrescento, no entanto, as reflexões possibilitadas por meio do modelo de narrativas visuais, que também embasaram a construção dos diários visuais. Penso que as narrativas visuais fazem emergir "[...] fatos tangíveis, estados de espírito, sensibilidades, pensamentos a propósito de emoções e sentimentos, bem como atribuição de valores" (Josso, 2004, p. 186), conferem visualidade ao que os sujeitos experimentam, assimilam e se permitem questionar. Martins e Tourinho (2017, p. 156-157) afirmam que "a narrativa é uma forma de registro e compreensão de aspectos da experiência. Ela tem como agenciamento histórias vividas e contadas que possibilitam mediações entre pensamentos, ação", contextos e circunstâncias. As narrativas visuais permitem um trabalho com questões da experiência de formação dos indivíduos que "são constituídas por imagens ou referências imagéticas isoladas, dispersas" (Martins; Tourinho, 2017, p. 163). A maneira como expressamos nossa visão de mundo e de uma cultura determinada é a narração (Bruner, 1997) que somos capazes de fazer e que os estudantes do grupo puderam experimentar através dos diários.

10.5281/ZENODO.15730542

A CONSTRUÇÃO DOS DIÁRIOS VISUAIS

Ao longo do semestre, através das aulas, discussões e experiências desenvolvidas com os estudantes, busquei possibilitar a aproximação deles com vivências e temáticas que julgo essenciais ao processo de formação de educadores em Artes Visuais. Compreendi desde o início a validade de oferecer a eles artifícios para o desenvolvimento de lentes críticas que os levassem a observar e pensar os espaços museais, o papel desempenhado por essas instituições em sociedade e tudo o que representam por uma ótica questionadora e menos alienada.



Figura 01: Atividade de mediação. Fonte: Acervo pessoal.

Foram estimulados a visitarem museus e espaços culturais virtualmente e presencialmente, se aproximarem de artistas, de seus trabalhos, enxergando inclusive a potência de produtores e artistas locais que protagonizam questões próximas ao cotidiano dos estudantes e, portanto, têm força mobilizadora. Recordo-me de uma experiência de mediação vivenciada por eles em sala de aula, em que puderam apresentar suas produções (Figuras 01 e 02) e construir ações a partir delas com o grupo de estudantes. Aquela atividade os permitiu a análise sobre qual debate estavam abertos a realizarem, quais temáticas os estimulavam e práticas educativas possíveis a serem desenvolvidas a partir de uma criação artística pessoal.

Penso, assim como Martins e Tourinho (2015, p. 137) que “aprender, pesquisar e ensinar, tendo como foco as visualidades [...] exige um enfrentamento sensível às vulnerabilidades e às diversidades que marcam as experiências do ver”, e além disso,

10.5281/ZENODO.15730542

pensar sobre a “interferência naquilo que nos circunda e tenta emplacar visões sobre as quais somos chamados a agir/reagir/interagir” (idem). De fato, os estudantes foram convocados a investigarem os sentidos e significados que surgem a partir da experiência com o cotidiano, seus desejos e subjetividades.

Trouxeram a partir de suas obras uma série de proposições para a realização das dinâmicas de mediação com a turma, tais como: racismo, homofobia, valorização da cultura amazônida, feminismo, decolonialidade, dentre outros. Boa parte das mediações fomentaram debates sobre pontos que já haviam sido mencionados em sala de aula, envolvendo a atuação dos museus e dos espaços culturais enquanto instituições também formadoras dos sujeitos. Instituições que ainda preservam o silêncio e a sacralidade, que oprimem, rejeitam e silenciam determinados corpos, que perpetuam preconceitos e conceitos reducionistas, mas que ao mesmo tempo se mostram capazes de tornarem-se espaços de compreensão e expansão de subjetividades, de inclusão e diálogo.



Figura 02: Atividade de mediação. Fonte: Acervo pessoal.

A proposta de construção do diário visual foi apresentada desde o início da disciplina, como uma das atividades para composição de nota. O diário visual deveria ser individual, podendo ser realizado a partir de temáticas livres, assim como de formatos e suportes diversos. Destaco a realização dos diários visuais, pois eles foram a tônica que nos levou a pensar sobre a exposição, além de terem sido as obras expostas

10.5281/ZENODO.15730542

pelos estudantes da disciplina de Ensino de Arte em Museus e Espaços Educativos. Ao pensar sobre os diários, recordo-me dos cadernos de artistas de Leonardo da Vinci, Delacroix e Goya em que desenvolviam suas pesquisas, demarcavam tempo e espaço, processos, através de inúmeras anotações gráficas e textuais, explicitavam o desenvolvimento de técnicas e questionamentos, enquanto artistas e observadores do mundo do qual faziam parte.

EXPONDO PRÁTICAS, ATRAVESSAMENTOS E REVERBERAÇÕES

No decorrer do semestre, em conversas com professores de outras disciplinas: Fundamentos e Práticas do Ensino de Artes I e Estágio I, percebemos a existência de iniciativas pedagógicas que caminhavam juntas enquanto propostas educativas críticas e afetivas que traziam em seu cerne a presença das imagens, o contexto amazônico, o cotidiano dos alunos e a relação com a formação de educadores.

Juntos, visualizamos a oportunidade de trazer essas práticas para diálogo entre estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais, a comunidade acadêmica e a comunidade que nos acolhe, que os estudantes tivessem suas vozes e saberes protagonizados, assim como suas imagens visibilizadas em uma exposição intitulada: “Educação das Visualidades Amazônidas e Processos de Criação”. Os estudantes estiveram envolvidos durante todo o processo de montagem. Pensamos a expografia em conjunto, de que forma aquele espaço poderia abrigar as mais diversas produções, imagens e temáticas trazidas à tona, e como unir três propostas de trabalho nessa caixa branca. Assim, no dia 06 de dezembro de 2022 fizemos a abertura da exposição, que por uma infelicidade do calendário acadêmico, não pôde ser estendida por mais dias.

Foi muito gratificante perceber a potência existente a partir do compartilhamento das narrativa visuais construídas pelos estudantes. Fizeram uso dos mais diferentes suportes e técnicas para a construção de imagens que passaram por diversos estímulos, uma vez que cada educador e educadora, em suas disciplinas e temáticas desenvolvidas ofereceram caminhos criativos e de investigação distintos. As reflexões que surgiram desde o primeiro momento de desenvolvimento das práticas pedagógicas nas disciplinas até a execução da exposição permitiram revisitar nossas concepções sobre o uso das imagens nas disciplinas voltadas à educação, sobre as visualidades amazônidas, a relação dos estudantes com os traços e aspectos visuais do cotidiano, os saberes e fazeres guardados por eles, dentre outros aspectos, como pode ser visualizado na figura 03.

As produções dos estudantes refletiam suas subjetividades. As identidades

10.5281/ZENODO.15730542

impermanentes estavam presentes nas temáticas escolhidas por eles enquanto mote para as suas criações, nas cores que denunciavam a territorialidade daqueles corpos artísticos, nos materiais do cotidiano e da natureza que ganharam destaque nas plácidas e impassíveis telas brancas de concreto. A eles foi dada a oportunidade de criarem, de pensarem para além das margens teóricas trazidas em cada disciplina, de mergulharem em questionamentos e percepções individuais e por meio deles de trazerem à tona novas perguntas e enfrentamentos aos espectadores.



Figura 03: Registros da exposição. Fonte: Acervo pessoal.

A partir das produções expostas, tornou-se observável por onde fluem os saberes despertados em sala de aula e a sólida responsabilidade que enfrentamos nos processos de ensino e aprendizagem. Suas histórias de vida entrelaçaram-se aos pigmentos, cortes e colagens. Resgataram e desnudaram ancestralidades, assim como perspectivas de mundo, sentimentos e afetos.

A exposição me trouxe novamente algumas reflexões sobre o ensino de artes. As artes permitem o desenvolvimento da autonomia e autoestima dos sujeitos, desenvolve a capacidade de fazerem julgamentos, analisarem e avaliarem o que os circunda. A arte torna os sujeitos mais sensíveis, inclusive enquanto à sua própria formação. Nessa perspectiva, se faz necessário o rompimento de visões universais e homogêneas do mundo, destacando a multiplicidade de vozes e percepções existentes e que devem guiar o desenvolvimento de práticas pedagógicas relevantes, capazes de questionarem o que está posto e dar espaço ao surgimento e fortalecimento de novas estruturas a partir daí.

Ao final da exposição, sentimos falta de termos um momento de troca para além do dia da abertura, de ouvirmos uns aos outros, de sabermos que inquietações surgiram, dúvidas, provocações. O que foi realizado apenas no primeiro semestre de 2023.

10.5281/ZENODO.15730542

A partir do incentivo de uma das professoras, decidimos nos reunir no início de fevereiro para que a partilha se desse. As discussões iniciais surgiram do que os estudantes haviam produzido. Os relatos desse encontro deixo para um outro momento, no entanto, apresento as questões que nos levaram até ele, por concebê-las enquanto provocadoras de reflexões de outros processos educativos que se perpetuam em nossas escolas e universidades.

Sentiram-se contemplados pela exposição? Como havia sido aquela experiência para cada uma/um? Seguimos refletindo sobre os moldes da exposição realizada. Havíamos seguido os padrões coloniais/europeus que tanto questionamos? Por que isso ocorreu? De que outra forma poderíamos pensar aquele espaço? Quais obras chamaram mais atenção? Qual a relação percebida entre as obras expostas? Que temáticas estiveram em destaque? Essas e outras questões puderam ser desenvolvidas com a presença de todos os atores envolvidos no processo.

Enquanto parte dessa experiência, compreendo a riqueza de se expandir as possibilidades práticas das disciplinas voltadas à educação nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais, por haver certo aprisionamento às revisões teóricas e conceituais, deixando as experiências práticas apenas para as disciplinas que estão diretamente ligadas às expressões em linguagens visuais, aos espaços de laboratório etc. Há que se buscar por estratégias que acolham as trajetórias artísticas dos educadores, assim como as pessoais, uma vez que guardam muita sensibilidade e contribuições à formação de novos educadores.

REFERÊNCIAS

BRUNER, J. **La educación puerta de la cultura**. Madrid: Visor, 1997.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. **Visualidades**, v. 10, n. 1, janeiro-junho, 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg. br/VISUAL/article/view/23083

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista **Brasileira de Educação**, ANPED, São Paulo, n.19, p. 20-28, jan/abr. 2002.

DUNCUN, P. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). E**ducação da cultura visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 15-30.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

10.5281/ZENODO.15730542

KNAUSS, P. O desafio de fazer história com imagens: **Arte e cultura visua**l. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

MARTINS, R. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M. (Org.). **Arte, educação e cultura.** Santa Maria: UFSM, 2007, p.19-40.

MARTINS, R.; TOURINHO, Irene. (Des)arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu C. de. (Orgs.). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. p.143-165.

MITCHELL, W. J. T. **Showing seeing:** a critique of visual culture. Jornal of visual culture, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002.

OLIVEIRA, M. O. Por uma abordagem narrativa e autobiográfica: diários de aula como foco de investigação. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual:** conceitos e contextos. 1ed.Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, v. 3, p. 175-190.

PILLAR, A. D. Apontamentos para Leitura de Desenhos Animados e Videoartes - online. In: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP (Online).** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 295-309.

PONTES, Gilvânia Maurício Dias de . Reflexões sobre a experiência estética na educação. **REVISTA GEARTE** , v. 2, p. 203-2012, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** Estética e política. São Paulo: EXO Experimental (Editora 34), 2009, 2ª edição.

_____. Estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 14-36.

SÉRVIO, P. P. P. **Imagens de publicidade e ensino de arte:** reflexões para uma educação da cultura visual. 2015. 359 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

10.5281/ZENODO.15730542

PEDRO SIMON G. ARAÚJO

Professor Adjunto na Universidade do Estado do Amapá - Curso de Tecnologia em Design. Doutor em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás- FAV/UFG (2022). Mestre em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG (2015). Áreas de interesse: Artes, Artes Visuais, Marketing e Design.

10.5281/ZENODO.15730542

PENSAR E ENSINAR ATRAVÉS DA CULTURA VISUAL, INCOMODA?

IS THINKING AND TEACHING THROUGH VISUAL CULTURE UNCOMFORTABLE?

Amanda Cristina Teixeira de Oliveira
Universidade Federal de Goiás, Brasil
cristinaamanda@discente.ufg.br

Carla Luzia de Abreu
Universidade Federal de Goiás, Brasil
carlaabreu@ufg.br

Resumo
Este artigo propõe refletir, a partir da abordagem da cultura visual na educação, sobre como aprendemos a ver e como nossos modos de ver e interpretar estão profundamente influenciados pelos contextos e posicionamentos que nos formam. Para tanto, aborda questões relacionadas à colonização e descolonização do olhar e do conhecimento, buscando ressignificar práticas sociais e educacionais. As reflexões se apoiam em referências do campo da cultura visual, como Hernández (2014) e Mirzoeff (2001), e da educação crítica como bell hooks (2013) e Paulo Freire (2000). Por fim, apresenta uma reflexão sobre uma experiência em sala de aula, destacando suas implicações e possibilidades pedagógicas.

Palavras-chave: Cultura Visual; Cinema; Educação; Descolonização.

Abstract
This paper proposes to reflect, from the approach of visual culture in education, on how we learn to see and how our ways of seeing and interpreting are deeply influenced by the contexts and positions that form us. To this end, it addresses issues related to the colonization and decolonization of the gaze and knowledge, seeking to resignify social and educational practices. The reflections are based on references from the field of visual culture, such as Hernández (2014) and Mirzoeff (2001), and from critical education such as bell hooks (2013) and Paulo Freire (2000). Finally, it presents a reflection on a classroom experience, highlighting its implications and pedagogical possibilities.

Keywords: Visual Culture; Cinema; Basic; Decolonization.

INTRODUÇÃO

> “a educação é simultaneamente, uma certa teoria do conhecimento posta em prática, um ato político e um ato estético” (Freire, 2014, p. 73)

A educação brasileira enfrenta desafios significativos perante uma sociedade em constante transformação, em que as dinâmicas sociais, culturais e tecnológicas se entrelaçam de maneiras complexas. Nesse contexto, a cultura visual desponta como uma abordagem relevante para repensar e reconfigurar as práticas pedagógicas. Ela nos instiga a refletir sobre como aprendemos a ver e interpretar o que está ao nosso redor, tornando-se uma aliada importante na construção do conhecimento, sobretudo em uma sociedade eminentemente visual. Trata-se de uma abordagem transdisciplinar que fomenta ressignificações a partir de reflexões sociais, contextuais e históricas, rompendo velhas barreiras disciplinares e colocando outras mais fluidas no seu lugar (Mirzoeff, 2001, p. 4).

Este artigo propõe explorar como nossos modos de ver e atribuir sentido ao que vemos, influenciam as formas como nos posicionamos nos grupos sociais. A cultura visual aplicada nos processos educativos colabora para uma aproximação mais estreita com os repertórios culturais das e dos estudantes, enfatizando o sujeito epistêmico, as representações e as formas como atribuímos sentido ao que vemos e percebemos ao nosso redor. Em outras palavras, essa perspectiva valoriza a subjetividade das e dos estudantes, mais do que o próprio artefato visual.

Epistemologicamente, a perspectiva da cultura visual na educação também oferece um meio potente para descolonizar o conhecimento, rompendo com algumas estruturas que perpetuam desigualdades, preconceitos e injustiças sociais. Quando incorporada às práticas pedagógicas, permite criar experiências de aprendizagem que não apenas informam, mas também promovem deslocamentos nas formas de ensinar e aprender. Esse processo, por sua vez, pode suscitar questionamentos que incomodam tanto docentes quanto estudantes.

Ao abordar as intersecções entre educação, arte e cultura visual, este artigo busca contribuir para a criação de práticas pedagógicas mais inclusivas e significativas, que reconheçam e valorizem a diversidade de vozes e experiências presentes no ambiente escolar.

10.5281/ZENODO.15730576

A ABORDAGEM DA CULTURA VISUAL NA EDUCAÇÃO

A educação apresenta uma dimensão estética e ética inerente: visam guiar os indivíduos na construção de significados e princípios dentro de seus contextos sociais e culturais. Isso assegura coerência entre o falar e o fazer, o pensar e o agir, o sentir e o atuar. Dito de outro modo, busca o equilíbrio entre discurso e prática, reflexão e ação, a emoção e o comportamento. Essa coerência é igualmente necessária para o professorado, que também está imerso no mesmo contexto, ou seja, também envolto nos mecanismos de controle que tentam moldar as subjetividades. Portanto, pensar

> uma proposta educativa a partir da cultural visual pode ajudar a contextualizar os efeitos dos olhares e mediantes práticas críticas (anticolonizadoras), explorar as experiências (efeitos, relações) de como o que vemos nos conforma, nos faz ser o que os outros querem que sejamos e poder elaborar respostas não reprodutivas frente ao efeito desses olhares (Hernández, 2011, p. 44).

Hernández (2011) sustenta que a cultura visual na educação não deve ser vista apenas como um complemento, mas como uma abordagem central que enriquece o processo de ensino-aprendizagem. Através da análise de imagens e da reflexão sobre suas implicações sociais e culturais, alunas e alunos são incentivados a desenvolver um olhar crítico que transcende o mero consumo visual. Essa prática não apenas amplia os seus repertórios culturais, mas também expande o entendimento sobre as relações de poder que permeiam a produção e a recepção de imagens.

Essa perspectiva demanda uma reflexão crítica sobre as práticas pedagógicas e os saberes que são construídos nas salas de aula. Nesse sentido, a descolonização do conhecimento torna-se um recurso importante, uma vez que as estruturas educacionais frequentemente reproduzem hierarquias de poder e exclusão. Hernández (2011) argumenta que a cultura visual é uma abordagem poderosa para questionar e reconfigurar permitindo que docentes, alunas e alunos explorem novas formas de dar sentido aos conteúdos curriculares, desafiando as narrativas dominantes e promovendo uma educação que valoriza a diversidade de experiências e identidades.

Antes mesmo do surgimento dos estudos de Cultura Visual, Paulo Freire (2000) já havia nos alertado sobre a importância de interpretar a realidade, desvelando as dinâmicas invisíveis de dominação que moldam as subjetividades. Para Freire, a educação deve ser um ato de liberdade e não de opressão, caso contrário, corre o risco de enfraquecer e fragilizar a resistência, e esgarçar a autoestima dos indivíduos.

10.5281/ZENODO.15730576

A consciência dessa dinâmica é essencial para que a educação se transforme em uma ponte para a emancipação e a transformação social. Há, portanto, uma urgência em descolonizar o conhecimento que não agrega autonomia e pensamento crítico sobre o que se aprende, bem como valorizar processos de subjetivação como parte da produção do saber (Kilomba, 2016). Desconstruir o conhecimento, portanto, implica em um movimento em direção à emancipação, valorizando a agência nos processos de construção de conhecimento, reconhecendo as múltiplas identidades em sala de aula.

Inspiradas pela produção artística e acadêmica de Grada Kilomba, que explora as interseções entre arte, identidade e poder. Ela nos ensina que a renovação dos imaginários e a superação de conhecimentos limitantes são fundamentais para formar sujeitos socialmente empoderados. Na pesquisa em desenvolvimento[1], buscamos formas de criar oportunidades em sala de aula que não apenas informam, mas que possam ajudar na transformação do próprio ambiente e gerar impactos positivos para a comunidade escolar.

Nesse sentido, é fundamental repensar maneiras de promover a descolonização do conhecimento, para que mudanças significativas ocorram e ambientes de estudos mais inclusivos e dinâmicos sejam possíveis. Abordagens como essa frequentemente enfrentam resistência de estruturas educacionais tradicionais e demandas institucionais que priorizam resultados padronizados, reforçando exclusões e hierarquias. No entanto, conforme discutido por Kilomba (2016), desconstruir saberes dominantes é um passo importante para a emancipação, permitindo que os indivíduos se tornem protagonistas na construção do conhecimento.

Em “Ensinando a Transgredir: A Educação como Prática da Liberdade”, bell hooks (2013) investiga as possibilidades de uma educação que se propõe libertadora e transformadora. Neste livro, hooks defende a transgressão dos limites impostos por uma educação excludente, que não contribui para a formação de indivíduos críticos e com habilidades de transformar seus contextos sociais. Com uma abordagem interseccional, hooks (2013) propõe um ensino que não apenas transmite conhecimento, mas que também seja engajado e, a sala de aula, um espaço de liberdade, respeito e promoção de justiça social, onde docentes e discentes participam de forma ativa do processo de aprendizado.

> Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado

1 Pesquisa de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV-UFG).

10.5281/ZENODO.15730576

> um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos (hooks, 2013, p. 35).

Em nosso campo de atuação, a análise de imagens e a reflexão sobre suas implicações sociais e culturais incentivam estudantes a desenvolver um olhar crítico que transcenda o mero consumo visual. Nesse cenário, ao integrar a abordagem da cultura visual nas práticas de ensino, educadoras e educadores podem criar um espaço onde as e os alunos se sintam valorizados e representados, promovendo uma educação que pode provocar deslocamentos. Conforme o corpo discente se reconhece como sujeito ativo nos processos de aprendizagem, maior será a importância atribuída às propostas educativas, aos temas e às discussões em sala de aula. Se, por um lado, estudantes necessitam de conteúdos curriculares que agreguem diferentes formas de perceber e entender a natureza humana, a sociedade atual e suas transformações, por outro, a valorização das visualidades e sua influência na vida das pessoas, por exemplo, colabora para que se tornem protagonistas na construção do conhecimento e na reescrita de suas narrativas pessoais.

Nicholas Mirzoeff (2016) – importante referência para os Estudos Visuais –, contribui significativamente para essa discussão ao investigar como a cultura visual não apenas molda nossa percepção e relações sociais, mas também atua como um campo de disputa ideológica. Ele argumenta que a visualidade é uma forma de poder intrinsecamente associada aos processos de dominação e controle, podendo ser instrumentalizada tanto para perpetuar as estruturas de opressão quanto para promover práticas emancipatórias. Sob essa perspectiva, Mirzoeff explora como as imagens e as práticas de ver participam ativamente na reprodução e contestação das relações que posicionam os sujeitos nos estratos sociais.

A abordagem da Cultura Visual colabora para que o alunado reconheça as forças que atuam sobre suas identidades e experiências, promovendo uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais. Desconstruir o conhecimento que limita a capacidade de renovar os imaginários é fundamental para a formação de indivíduos mais engajados, empoderados e ativos. Dessa forma, ao explorar as intersecções entre arte, identidade e poder, professoras e professores têm a oportunidade de criar um ambiente de aprendizagem mais potente e emancipatório.

O CINEMA COMO PONTE PARA A REFLEXÃO EM SALA DE AULA

Existem muitas maneiras de integrar a perspectiva da cultura visual em sala de aula

10.5281/ZENODO.15730576

e múltiplas lentes através das quais a prática pedagógica pode ser desenvolvida e questionada. Neste artigo, para ilustrar as potencialidades dessa abordagem, apresentamos uma experiência educacional em que o cinema foi usado como disparador de reflexões e como dispositivo para explorar questões sociais, culturais e políticas. A intenção foi criar um espaço de diálogo crítico, em que as e os estudantes foram incentivados a questionar e reinterpretar suas certezas e conhecimentos adquiridos de maneira performativa.

Teixeira e Lopes (2003) argumentam que, assim como a literatura, a arte e a música, o cinema pode servir como um meio para explorar problemas mais complexos de nosso tempo, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou nos submeter a ela – posturas que a escola, por vezes, evita confrontar. A ideia de utilizar o cinema como facilitador das discussões surgiu em resposta à recorrência de episódios de racismo e machismos em sala de aula[2].

O filme escolhido foi *Sociedade dos Poetas Mortos*[3], cuja narrativa questiona os saberes fixos e promove a transição de uma educação centrada no professor para outra focada no sujeito. No início da exibição, a inquietude e a distração da turma foram notáveis e o interesse pelo filme, de imediato, não foi alcançado, possivelmente por associarem o cinema na escola a entretenimento superficial. Contudo, à medida que a trama se desenrolava, a curiosidade foi ganhando forma. A cena do professor subindo na mesa e encorajando seus alunos a fazerem o mesmo e rasgarem as páginas de livros gerou interesse, reconfigurando o interesse pelo filme.

A exibição do filme serviu como pano de fundo para refletir sobre os conflitos que atravessavam a sala de aula, especialmente práticas machistas e sexistas por parte de alguns estudantes. Após o término do filme, formamos uma grande roda, onde todos podiam se ver. Essa prática dialoga com o pensamento de bell hooks (2020, p. 49), quando afirma que uma “pedagogia engajada enfatiza a participação mútua, porque é o movimento de ideias, trocadas entre todas as pessoas, que constrói um relacionamento de trabalho relevante entre todas e todos na sala de aula”. Além disso, hooks também argumenta que “todo estudante tem uma contribuição valiosa para o processo de aprendizagem” (2020, p. 50).

Para iniciar o diálogo, as e os estudantes puderam escolher as temáticas que mais lhes

2 Essa experiência que passa a ser descrita, ocorreu com a professora Amanda Cristina Teixeira de Oliveira, no ano de 2024, em uma turma do 2° ano do Ensino Médio, de uma escola pública da cidade de Goiânia.

3 Sociedade dos Poetas Mortos foi dirigido por Peter Weir e lançado no Brasil em fevereiro de 1990.

10.5281/ZENODO.15730576

chamaram atenção no filme. O autoritarismo foi o primeiro assunto a surgir. Discutiram o tratamento muitas vezes disciplinador nas relações entre pais, mães e filhos/as, bem como no ambiente escolar. A conversa avançou com entusiasmo e se aproximou das realidades individuais. À medida que a discussão se acalorava, as e os estudantes comentaram como práticas autoritárias na escola, silenciavam questionamentos, inibiam a autonomia intelectual e reforçavam entre docentes e estudantes, relações desiguais de poder. Essa abordagem, segundo eles e elas, tornava o aprendizado mecanizado w unilateral, restringindo o diálogo e a construção coletiva de conhecimento.

Questões de gênero e raça também apareceram nas discussões, em parte devido ao contexto do filme, ambientado em uma escola destinada apenas a homens brancos. Nesse momento, as reflexões ganharam profundidade. Foram relembradas situações em que as meninas foram convidadas, em tom de “brincadeira”, a ocupar “seu lugar na cozinha”, ou serem submissas aos homens. Discutimos como esses comentários, embora aparentemente inofensivos, refletiam a persistência do patriarcado e geravam conflitos tanto em sala de aula quanto na sociedade.

Incentivados a compartilhar suas percepções e experiências, as e os estudantes promoveram um diálogo aberto que permitiu problematizar as relações de poder fundamentadas no patriarcalismo, desenvolvendo uma compreensão mais crítica sobre suas implicações na escola e nos contextos sociais. A partir da análise do filme, as discussões estimularam a Turma a aprofundar sua compreensão sobre as relações de poder que atravessam suas vidas, promovendo a descolonização de conhecimentos que pouco contribuem para o avanço das sociedades.

Utilizar o cinema como estratégia pedagógica visou promover deslocamentos dos saberes que não reconhecem a importância das diferenças, levando as e os estudantes a questionarem suas certezas, preconceitos e comportamentos que invisibilizam o outro. Os estudos de Cultura Visual destacam que os significados são frequentemente construídos pelas visualidades que, muitas vezes, sustentam as relações de poder (Mirzoeff, 2016). Assim, essa estratégia metodológica buscou problematizar os conceitos “colonialidade” e “patriarcado”, fomentando novas associações e atribuições de sentido, especialmente em situações de conflito e agressões simbólicas em sala de aula.

Em certa medida, esperamos que essa experiência tenha possibilitado uma aprendizagem crítica e significativa. O cinema foi o método utilizado para desconstruir comportamentos provenientes de construções sociais tóxicas, que comumente são repetidas e exteriorizadas de forma impensada. As discussões, de forma circular e colaborativa, ajudaram a Turma a reconhecer e questionar injustiças sociais. A reflexão

10.5281/ZENODO.15730576

permitiu compreender que todas as pessoas podem “atuar contra o reforço da cultura do dominador e dos preconceitos”, mas também “aprender novas formas de pensar e de saber” (hooks, 2020, p. 59), adquirindo autonomia para agir, refletir, criticar e intervir, em vez de aceitar passivamente o que lhes é oferecido ou imposto.

SOBRE OS INCÔMODOS

Segundo Hernández (2011, p. 43), “a cultura visual, além de falar a partir de um outro lugar da arte – e de outras práticas de visualização – também impulsiona a realização de projetos e práticas geradas como processos de indagações”. Alguns questionamentos nos levaram a pensar sobre a escolha fílmica para o desenvolvimento da atividade. Surgiu então a pergunta: por que uma docente, mulher, recorreu a narrativa de um filme majoritariamente protagonizado por homens brancos?

Essa escolha revelou o quanto nossos olhares e pensamentos, especialmente em relação a questões urgentes da sociedade estão profundamente enraizados em uma perspectiva colonizada. Como educadoras, reconhecemos que nossos saberes também carregam marcas de colonialidade, o que reforça a urgência de nos descolonizarmos enquanto pessoas imbuídas em construir conhecimentos. É fundamental enfrentar e criticar as barreiras que perpetuam uma formação colonizadora, tanto no sistema educacional quanto em nossas práticas cotidianas.

Diante dessa experiência, outras inquietações emergiram: esta foi a melhor estratégia? Por que foi escolhido um filme que pouco dialogava com as realidades do alunado? De que modo as e os estudantes assimilaram o que foi exibido, compartilhado e discutido? É necessário reconhecer como a colonialidade se infiltra em nossas subjetividades, percepções e ações, exigindo esforços constante para desconfigurar essas práticas enraizadas. Nesse contexto, ensinar por meio da cultural visual pode, de fato, incomodar. Reconhecer a colonialidade em nossos métodos pedagógicos, muitas vezes gera desconforto, mas é um passo necessário. Enfrentar temas como o machismo, raça, gênero, sexualidade, religião, e classe social desafia tanto estudantes quanto docentes a revisarem preconceitos, certezas estabelecidas e estruturas mentais profundamente arraigadas. Esse processo, embora inquietante, é indispensável.

A educação sob a ótica da cultura visual promove agência criticidade e a abertura para negociações, permitindo que as experiências das e dos estudantes sejam reconhecidas e visibilizadas. Essa abordagem encoraja tanto estudantes quanto docentes a enfrentarem temas sensíveis e estimula revisões das perspectivas individuais, fomentando um aprendizado mais significativo e transformador.

10.5281/ZENODO.15730576

No espaço escolar, abordar questões complexas exige a criação de um ambiente seguro e respeitoso, em que todas as vozes possam ser ouvidas e valorizadas. Para o professorado, implica abandonar a neutralidade e adotar práticas reflexivas que desafiem desigualdades estruturais. Para as e os estudantes, representa uma oportunidade de desenvolver habilidades críticas e emocionais para intervir de forma consciente e transformadora na sociedade.

Assim, utilizar o cinema em sala de aula, não significou "'pedagogizar' as imagens ou artefatos culturais, transformando-os em conteúdos, mas trazer para as salas de aula as discussões, as problemáticas e os conflitos mediados por esses elementos culturais" (Nunes, 2014, p. 35). O que se buscou foi

> Desvelar, questionar e subverter discursos que naturalizam o olhar ao redor de imagens e de relações que, como visualizadores ou produtores, mantemos com elas; propiciar modos de indagação, desvelamento e ação frente às estruturas – discursos – que nos constituem e nos naturalizam; projetar modos de narrar – de dar conta – que além de incluir os participantes, contribuam para expandir outros sentidos de compreensão e experiências de relação (Hernández, 2014, p. 348).

A educação, aliada aos artefatos culturais, pode gerar novas formas de resistência, ressignificando as práticas educativas. Como educadoras, cabe-nos avaliar continuamente nossas práticas e princípios críticos, criando espaços educativos democráticos que valorizem a diversidade, o respeito e promovam a transformação social. Conforme destaca bell hooks (2013), a educação deve partir de uma percepção crítica da realidade social, propondo a construção de conhecimentos e ações transformadoras que favoreçam grupos historicamente subalternizados. Isso exige repensar currículos, metodologias e materiais didáticos. Requer também valorizar a escuta e estimular o protagonismo discente nos processos de aprendizagem. Só assim poderemos construir um espaço educativo mais inclusivo, que fomente o respeito às diferenças e contribua para superar as desigualdades herdadas do patriarcado e do colonialismo.

Hernández (2014) afirma que intervir, conhecer e realizar novas conexões com o conhecimento são meios de não perpetuar questões e posicionamentos colonialistas na educação. Além disso, é necessário questionar as narrativas que, enquanto docentes, (re)produzimos. Isso é essencial para romper com as estruturas que perpetuam as injustiças sociais. Ao refletir sobre a escolha do filme, Sociedade dos Poetas Mortos, percebemos que ele pode reforçar práticas coloniais, em vez de promover a descolonização das relações de poder.

10.5281/ZENODO.15730576

bell hooks (2013, p. 52) enfatiza que “é preciso instituir locais de formação onde as/os professoras/es tenham a oportunidade de expressar seus temores e, ao mesmo tempo, aprender a criar estratégias para abordar a sala de aula e o currículo multiculturais.”

Desse modo, pensar a prática educativa, a sua receptividade e a construção do desenvolvimento crítico e reflexivo, exigiu gerar incômodos, e pensar sobre eles. Para nós, serviu para pensar como nossas propostas dialogam com as relações de poder imbricadas no sistema educacional e em nossas próprias subjetividades. A abordagem da Cultura Visual permite uma reflexão sempre em duas vias, entre o fazer e o ser, entre a subjetividade e a objetividade. Assim, é importante refletir sobre como lidamos com o que propomos e o que mantemos oculto em nossos discursos e práticas pedagógicas. Pensar sobre as narrativas que escolhemos expor e como gerimos aquilo que preferimos não mostrar ou discutir.

É na sala de aula que temos a possibilidade de promover a liberdade e o pensamento crítico, mas, isso, requer coragem para enfrentar desafios e, principalmente, para transformar nossas próprias convicções. Somente ao acolher o desconforto podemos construir práticas educativas que desafiem as relações de poder e ampliem a possibilidade de um ensino verdadeiramente emancipador.

REFERÊNCIAS

COSTA, C. J. L. (2012). Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. **Portuguese Cultural Studies,** v. 4, outono de 2012.

FREIRE, Paulo (2000). Paulo Freire entrevistado na cidade do México, 1996. In **videodoc Paulo Freire**, constructor de sueños. Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario (IMDEC), Cátedra Paulo Freire do ITESO, Universidad Jesuíta de Guadalajara, fevereiro de 2000. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=qCZ_eoT19mo. Acesso em: 08 set. 2024.

FREIRE, P. **Pedagogia dos sonhos possíveis.** Organização: Ana Maria Araújo Freire. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HERNANDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.) **Educação da Cultura Visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, p. 31-49, 2011.

HERNÁNDEZ, F. Pedagogias culturais: o processo de (se) constituir em um campo

10.5281/ZENODO.15730576

que vincula conhecimento, indagação e ativismo. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.) **Pedagogias culturais**. Santa Maria: UFSM, 2014.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir.** A educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Ensinando o pensamento crítico:** sabedoria prática. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2010.

IBGE. Informe MIR nº3: Monitoramento e avaliação. **Edição Censo Demográfico 2022**. Brasília – DF. Fevereiro de 2024. Disponível em: https://www.gov.br/igualdaderacial/ptbr/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdaderacial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/informativos/Informeedicao-censo-demogrfico2022.pdf. Acesso em: 08 julho 2024.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o Conhecimento. Palestra-performance. **Mostra Internacional de Teatro (MITsp)**. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs. Acesso em: 08 de ago. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD - **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd. v18i4.8646472. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 11 jul. 2024.

NUNES, A. Sobre a pesquisa enquanto bricolagem, reflexões sobre o pesquisador como bricoleur. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 30-41, maio/ago. 2014.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel (Orgs.). **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

10.5281/ZENODO.15730576

AMANDA CRISTINA TEIXEIRA DE OLIVEIRA

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (2024). Especialista em Ensino de Literatura pela Universidade Federal de Goiás (2022) e Especialista em Docência Profissional e Tecnológica - Docente EPT pelo Instituto Federal de Goiás (2022). Licenciada em Letras Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Goiás (2019) e Professora da rede pública de ensino.

CARLA LUZIA DE ABREU

Professora da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora permanente do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG. É doutora em Artes Visuales y Educación (2014) pela Universidade de Barcelona (Espanha), realizado em regime de cotutela com o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (Brasil). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3816-8645.

10.5281/ZENODO.15730576

FOTOGRAFIAS ImPERFEITAS: ATUALIZAÇÕES

ImPERFECT PHOTOGRAPHS: UPDATES

Mariana Nunes dos Santos
PPGArtes UERJ, Brasil
mariana.nsantos17@gmail.com

Ana Valéria de Figueiredo
Docente PPGARTES UERJ, Brasil
anavaleriadefigueiredo@gmail.com

Resumo
O seguinte texto é um recorte da minha pesquisa de mestrado, intitulada “Fotografias ImPerFeitas”, que está em andamento. Nela, analiso os registros fotográficos realizados por adolescentes da educação básica utilizando câmeras de celulares, abrangendo turmas do 6° ano do ensino fundamental ao 3° ano do ensino médio, além de uma turma da graduação em Artes Visuais como comparativo. O objetivo principal é entender como as fotografias tiradas e que são “imperfeitas” em termos técnicos, revelam aspectos subjetivos, identitários e emocionais. O conceito de imperfeição é explorado não apenas sob a ótica estética, mas também como uma categoria que interage com a autenticidade, a espontaneidade e a capacidade de narrar histórias pessoais, destacando as invisibilidades presentes em suas experiências diárias. Essas invisibilidades referem-se a aspectos das vivências e subjetividades dos jovens que muitas vezes são negligenciados ou ignorados por olhares externos, especialmente no contexto das redes sociais e pelos padrões estéticos. A metodologia combina análise visual com as minhas vivências em sala de aula, buscando entender as motivações e percepções dos adolescentes em relação às imagens que produzem. O estudo também explora as relações entre fotografia e subjetividade, considerando a produção de imagens no ambiente escolar como uma oportunidade para promover autonomia e empoderamento. Dessa forma, a pesquisa visa contribuir para as discussões sobre arte e educação visual, oferecendo novas perspectivas para compreender e trabalhar com a produção de imagens por adolescentes, valorizando a diversidade, a singularidade e as invisibilidades presentes em suas narrativas visuais.

Palavras-chave: Narrativas visuais; Cultura Visual; Fotografia; Tecnologias acessíveis.

Abstract

The following text is an excerpt from my master's research, titled "ImPerfect Photographs," which is currently ongoing. I analyze the photographs made by adolescents in basic education using cell phone cameras, covering classes from the 6th grade of elementary school to the 3rd year of high school, in addition to a class from the undergraduate program in Visual Arts for comparative purposes. The main objective is to understand how photographs that are "imperfect" in technical terms reveal subjective, identity-related, and emotional aspects. The concept of imperfection is explored not only from an aesthetic perspective but also as a category that interacts with authenticity, spontaneity, and the ability to narrate personal stories, highlighting the invisibilities present in their daily experiences. These invisibilities refer to aspects of the young people's lived experiences and subjectivities that are often neglected or overlooked by external views, especially in the context of social media and aesthetic standards. The methodology combines visual analysis with my experiences in the classroom, seeking to understand the motivations and perceptions of adolescents regarding the images they produce. The study also explores the relationships between photography and subjectivity, considering the production of images in the school environment as an opportunity to promote autonomy and empowerment. This research aims to contribute to discussions about art and visual education, offering new perspectives for understanding and working with the image production of adolescents, valuing the diversity, uniqueness, and invisibilities present in their visual narratives.

Keywords: Visual Narratives; Visual Culture; Photography; Accessible Technologies.

PESQUISA

Tento resumir o objetivo da minha pesquisa no mestrado em poucas palavras: a busca por mostrar possibilidades do "erro" na educação, usando como campo de investigação fotografias "fora do padrão". É um aprofundamento dos estudos iniciados durante a graduação de Licenciatura em Artes Visuais sobre registros fotográficos produzidos por celulares, com enfoque na construção de autonarrativas de alunos/adolescentes da educação básica, que tem como tema "Fotografias ImPerfeitas".

A palavra *ImPerfeito* do título foi pensada de forma a exaltar a grafia das palavras perfeito e imperfeito. A epistemologia da palavra "imperfeito" tem como seguintes significados: não acabado, incompleto, mal executado, incorreto, defeituoso, malfeito; e de perfeito sendo seu contrário. Mas existe alguma coisa realmente perfeita? Ao questionar o que é o padrão, me refiro ao que é considerado usual na linguagem fotográfica e também ao conteúdo que é fotografado. Utilizo, no processo, a exploração de fotografias que classifiquei como *ImPerfeitas*, sendo aquelas que possuem algum desvio técnico aprendido como correto, tais como: borrões pela baixa velocidade do

10.5281/ZENODO.15730628

obturador, desfocadas, sub ou super expostas, granuladas por alto ISO, entre outros. O *ImPerfeito* também se relaciona a tudo que não é do padrão estético hegemônico tradicionalmente aceito. Ressignifico esses registros e as pessoas que são retratadas através da criação de autonarrativas. Quero trazer um olhar atento para perspectivas/corpos/vivências que podem ser consideradas de alguma forma incorretas e são, muitas das vezes, desvalorizadas, esquecidas, invisibilizadas, ou até mesmo apagadas, ofuscadas pelos padrões e fotografias consideradas perfeitas.

Como professora de arte, lido com o caminhar pelas técnicas, pela exploração, que podem ser destoantes do resultado final almejado, e isso faz parte do processo de aprendizagem. Quero exaltar o valor do caminho, da prática de se conhecer, das poéticas e narrativas pessoais, das individualidades e como aplicar esses caminhos no ensino da arte e além nas suas reverberações. Ao trabalhar o não hegemônico, inicia-se uma conversa, que pode ser ampliada para o encontro de valor nos desvios, na história não contada, pensando criticamente o que é considerado como padrão. Parto da minha experiência pessoal como artista-educadora-pesquisadora (Dias; Irwing, 2013). Para tal, a metodologia de pesquisa será a de *Narrativas Autobiográficas* (Josso, 1999). Não consigo desassociar meus interesses das minhas experiências pessoais, então escolho narrar minhas vivências como professora de Arte. Sigo como uma viajante, respondendo aos estímulos que proponho aos alunos e à recíproca. O contexto da localização (espacial e temporal) da minha pesquisa é determinante, visto que abordo singularidades. Minha área de interesse está principalmente de acordo com os estudos da *Pedagogia das Visualidades* na medida em que nos é ensinado a ver. É preciso ressignificação e entendimento em sala de aula dos mecanismos de pedagogização das imagens do cotidiano, principalmente as das redes sociais.

Iniciei a prática nos locais em que atuei como professora de Arte no ensino básico, do 6° ao 3° ano do ensino médio (2023 - atual). Nestas aulas busquei criar um espaço de experimentação e investigação que fomentava a criticidade e a poética pessoal dos participantes. Consegui um público diverso e que possuía características que fugiam de alguma padronização (física, social, cultural, entre outros). O disparador para a “saída fotográfica” foram as imagens que consomem do dia a dia, suas experiências e o local da escola, de forma a criarem *Autonarrativas ImPerfeitas* e ressignificarem o que eles consideram perfeito. Cada colégio que atuei possui características distintas de classe, estrutura e vivências, mas ambos compartilham a forte influência do consumo de imagens, especialmente nas redes sociais, acompanhado pela busca por status e pelo medo do julgamento, almejando uma falsa perfeição. Compreender as produções imagéticas desses jovens requer entender o papel essencial do celular e da imagem como meio de distração e fuga da realidade.

10.5281/ZENODO.15730628

Precisei entender o que esses jovens estão consumindo, em qual plataforma e como isso afeta suas percepções e criações.

CLICAR: UM PONTO NO ESPAÇO

A busca excessiva pela perfeição afunila e padroniza temas, corpos, vivências, etc. Promovendo a aceitação dos “erros”, uma possível consequência será lidar com a autoestima intelectual dos alunos. Não incentivando a produzir imperfeições, mas dar ferramentas para que entendam seus processos e mostrar que para obter um resultado esperado, precisam trilhar um caminho de tentativas e erros. Atualmente, milhares de imagens são produzidas e consumidas todos os dias, através dos diversos meios de comunicação que temos acesso. Os jovens têm enfrentado uma crescente demanda para produzirem imagens, intensificado ao se relacionarem com a internet, as redes sociais e com imagens midiáticas em geral. Essas imagens, no entanto, frequentemente precisam seguir padrões que não refletem a pluralidade de identidades, vivências e perspectivas de mundo. Qual é a história que a fotografia não “postada” nos conta? Os jovens consomem e produzem imagens relatando o dia a dia, seus gostos e desejos através de lentes que gerem boas imagens, seja esteticamente ou pelo padrão de beleza, o que gera *likes,* compartilhamentos, no incentivo ao hiperconsumo e valorização de uma estética hegemônica. Esse cenário pode contribuir para o aumento dos índices de doenças mentais e baixa autoestima nos jovens, devido ao contato despreparado com as imagens que veiculam ideologias dominantes de estilo de vida, beleza e consumo.

Segundo a *Pedagogia das Visualidades* (Pedrosa e Figueiredo, 2017) e essas imagens nos auxiliam na construção de imaginários, da educação não formal, na formação psíquica, de personalidade, perspectiva de vida, por isso é preciso visão crítica. Hoje, com o uso massivo da fotografia digital, temos acesso instantâneo do que se é registrado, o que nos leva à fotografia de celular. Pensando no valor simbólico de uma fotografia, ela guarda um *frame*[1] de memória. Se ao confiarmos no aparato automático das câmeras e mesmo assim uma imagem borrada, tremida, desfocada, for produzida? Essas imagens também possuem valor, narrativa e transmitem sentimentos… O que me faz lembrar de uma função do aplicativo de celular *Google Fotos*, que sugere que em um clique fotos “ruins” sejam apagadas. Se toda arte que fosse borrada não existisse não teríamos alguns registros na/da História da Arte...

Em 2024 a maioria dos celulares possui câmera embutida em seus aparelhos, e com o passar dos anos suas lentes se tornam cada vez mais aprimoradas, além de terem

1 *Frame*, em tradução livre, é um quadro que compõem uma sequência de imagens.

10.5281/ZENODO.15730628

sensores que possibilitam a fotografia mais estabilizada e com indicadores de melhores ângulos, filtros (de cor e iluminação, de mudança de aparência, etc), entre outras funções para obter o retrato mais esteticamente atrativo e ser mais próximo do atual modelo de perfeição. Justamente com esse equipamento de registros rápidos e automáticos que me interesso para investigar a produção de um estilo fotográfico que inglês se chama *"Snapshot"*, que são fotografias espontâneas e rápidas, geralmente realizadas de forma amadora e com câmeras não profissionais. A partir dessa prática consciente, me auxiliando de recursos acessíveis como o celular, pretendo repensar, reconstruir parâmetros, reconsiderar o que seria excluído por não estar nos padrões e, mais do que isso, produzir intencionalmente fora desses padrões. Assim, irei fomentar a capacidade de contarem suas próprias histórias, mesmo que desviantes do padrão, ressignificar desejos e pensamento de erro. Essa busca pela produção perfeita de imagens não abre muito espaço para que outros tipos de imagem sejam produzidas.

Nesse contexto, é central investigar como essa pressão estética e os padrões hegemônicos presentes na cultura e na cibercultura afetam os adolescentes. Pretendo promover uma produção crítica ao enfrentar as imagens que buscam assimilar um ideal inalcançável de perfeição, aceitando o imperfeito e a alteridade diante das visualidades do cotidiano. Como consequência, irei ampliar o repertório de possibilidades dos participantes em nível poético, estético e temático, fortalecendo o bem-estar desses alunos. Quero contribuir nesse campo, em discordância com o célebre fotógrafo Sebastião Salgado, considerando válida a fotografia produzida por celulares como arte. Ele já se pronunciou diversas vezes sobre a fotografia instantânea de celular, que ele considera não ter valor estético (2022), sendo a "verdadeira fotografia" aquela que é registrada de forma manual e passa por um processo de impressão, onde nos relacionamos com a materialidade da foto (2016). Porém, é desconsiderado que "A Fotografia" é elitista, por conta dos equipamentos fotográficos serem extremamente caros e o processo de impressão ser altamente custoso, principalmente após o advento do virtual, diminuindo a sua demanda e aumentando seu custo. O uso da fotografia instantânea é proposital, como meio acessível de acesso à produção de imagens e reflexão sobre as formas que agimos e construímos nossas relações e narrativas. A pesquisa pautada na realidade de nossa vivência carioca tem íntima relação com a busca pela democratização do aprendizado e pensamento de forma crítica através da prática artística.

Em 2024 a maioria dos celulares possui câmera embutida em seus aparelhos, e com o passar dos anos suas lentes se tornam cada vez mais aprimoradas, além de terem sensores que possibilitam a fotografia mais estabilizada e com indicadores de melhores ângulos, filtros (de cor e iluminação, de mudança de aparência, etc), entre outras funções para obter o retrato mais esteticamente atrativo e ser mais próximo do atual mode-

10.5281/ZENODO.15730628

lo de perfeição. Justamente com esse equipamento de registros rápidos e automáticos que me interesso para investigar a produção de um estilo fotográfico Snapshot, que são fotografias espontâneas e rápidas, geralmente realizadas de forma amadora e com câmeras não profissionais. A partir dessa prática consciente, me auxiliando de recursos acessíveis como o celular, pretendo repensar, reconstruir parâmetros, reconsiderar o que seria excluído por não estar nos padrões e, mais do que isso, produzir intencionalmente fora desses padrões. Assim, pretendo fomentar a capacidade de contarem suas próprias histórias, mesmo que desviantes do padrão, ressignificar desejos e pensamento de erro. Essa busca pela produção perfeita de imagens não abre muito espaço para que outros tipos de imagem sejam produzidas.

PERCURSOS

As imagens são criadas pelos alunos durante minhas aulas intituladas *Fotografias Im-Perfeitas*, nas quais os encorajo a explorar e capturar aquilo que consideram imperfeito, errado ou que evoca angústia. São elementos que, normalmente, não seriam compartilhados em suas redes sociais. A proposta das *Fotografias ImPerfeitas* desafia os alunos a tirarem o maior número possível de fotos, com a tarefa de cada um escolher posteriormente as três melhores e criar uma composição que ilustra suas ideias.

Cada ambiente em que apliquei a proposta possui características distintas e vivências. Contudo, todos se conectam pela forte influência do consumo de imagens, principalmente através das redes sociais. Esse consumo é acompanhado pela busca por status e pelo medo do julgamento. Meu objetivo foi instigá-los a refletir sobre suas próprias produções e, como consequência, afetar seus olhares, mostrar que existem diferentes possibilidades.

A primeira experiência ocorreu em um colégio do Rio de Janeiro localizado na Zona Sul, com turmas do 6 ao 3° ano do ensino médio. A proposta foi que saíssem pela escola fotografando imperfeições, o que achavam de ruim e que poderia ter um olhar diferenciado, tanto do ambiente escolar quanto deles mesmos. O trabalho foi em conjunto com outra professora, que abordou a escritora Carolina Maria de Jesus e suas escritas do cotidiano, abordando preconceitos. Incentivei que fotografassem com o corpo em movimento. Ao longo da atividade, temas de negligência e abandono da infraestrutura escolar emergiram.

Os alunos fotografaram paredes descascadas, espaços abandonados e até detalhes de objetos do cotidiano que, à primeira vista, não seriam considerados artísticos. Esses registros trouxeram à tona a relação dos alunos com o espaço escolar, revelando uma crítica silenciosa ao ambiente em que estudam.

10.5281/ZENODO.15730628



Figura 1 – Fotografia ImPerfeita capturada por adolescente do 2°/3° ano EM. 2023

A segunda experiência foi realizada em um colégio voltado para atletas na Zona Norte do Rio de Janeiro, com alunos que, além das responsabilidades acadêmicas, enfrentavam uma rotina intensa de treinos e competições. Os alunos são em maioria negros e provenientes de origem humilde, acostumados a buscar a perfeição técnica no esporte. Seus registros captaram a relação dúbia que esses alunos tinham com o ambiente escolar: um espaço de rigor e controle, mas também de abandono em alguns aspectos, assim como na primeira experiência. As fotografias capturaram a tensão entre o desejo de perfeição e a realidade imperfeita do cotidiano escolar.

A terceira experiência ocorreu em uma disciplina de graduação em artes visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde os alunos já tinham um repertório crítico e teórico mais amplo sobre cultura visual e fotografia. Diferente das experiências anteriores, os alunos produziram intencionalmente imagens que contavam histórias. As fotografias refletiam questões de identidade, cultura e o próprio ato de ver, com um entendimento mais profundo das implicações de retratar a "imperfeição". Os alunos exploraram a ideia de falha de forma consciente, ressignificando as imagens de uma maneira que ampliou as discussões sobre o valor da arte e da cultura visual no mundo contemporâneo.

10.5281/ZENODO.15730628



Figura 2 – Fotografia ImPerfeita capturada por adolescente do 3° ano EM. 2023

BASE TEÓRICA E O DEVIR

Minha pesquisa está ancorada nos estudos sobre cultura visual, especialmente no que diz respeito à forma como as imagens são consumidas, interpretadas e produzidas no contexto escolar. Segundo Pedrosa e Figueiredo (2017), na proposta da Pedagogia das Visualidades, a educação visual contemporânea deve reconhecer o papel das imagens na construção de significados e subjetividades, levando em consideração que vivemos em um contexto saturado de imagens que influenciam diretamente nossas percepções de mundo. A Pedagogia das Visualidades sugere que somos “ensinados a ver”, ou seja, nossa maneira de interpretar e criar imagens é

10.5281/ZENODO.15730628

moldada culturalmente. Minha pesquisa utiliza esse referencial para explorar como os alunos podem ressignificar suas próprias narrativas visuais ao aceitar e valorizar as “imperfeições” em suas produções fotográficas. Em um mundo dominado por padrões estéticos hegemônicos, a prática de produzir imagens fora dos padrões estabelecidos se torna um ato de resistência e de expressão pessoal.

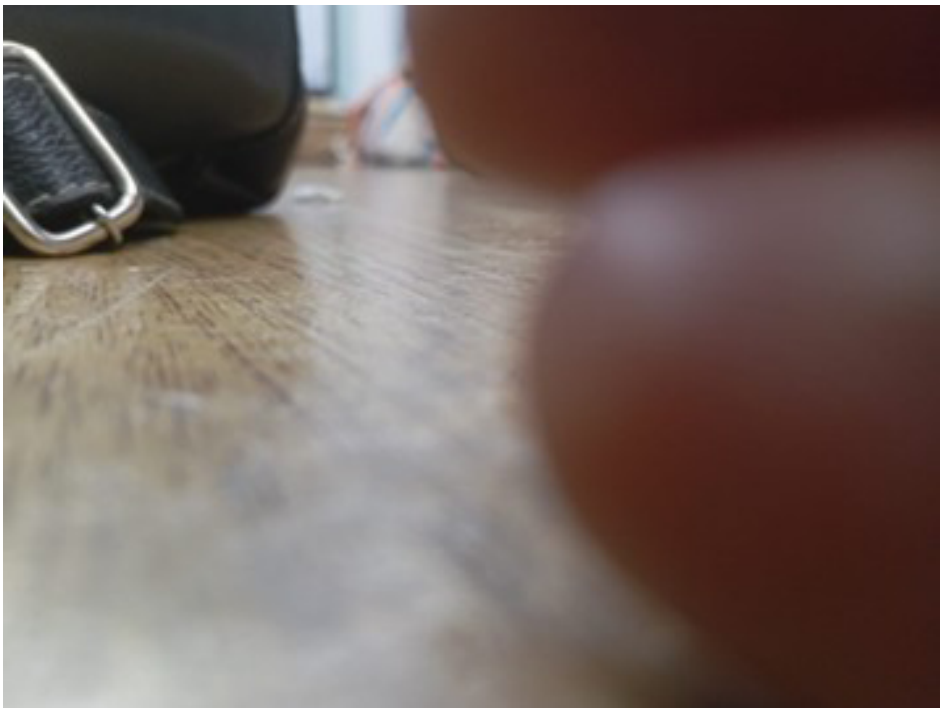


Figura 3 – Fotografia ImPerfeita capturada por aluno(a) da graduação. 2024

A escolha da palavra “ImPerfeitas” no título da pesquisa reflete uma inversão intencional das expectativas normativas sobre perfeição e erro. Aqui, me inspiro nos estudos de Roland Barthes, especialmente em sua obra Câmara Clara (2009), onde o autor discute o conceito de *punctum* e *studium*, que permitem uma nova leitura da fotografia. O punctum se refere ao elemento da imagem que nos afeta, o detalhe imprevisto que rompe com o controle técnico da fotografia.

Minha pesquisa aprofunda essa ideia ao questionar a valorização excessiva de imagens tecnicamente “perfeitas”, propondo que as imperfeições — os “erros” na fotografia — podem, de fato, ser o punctum que humaniza e torna a imagem significativa. Ao focar nas imperfeições, os alunos são incentivados a construir autonarrativas visuais que não se alinham aos padrões estéticos convencionais, mas que, ao contrário, abraçam o erro como uma forma de expressão autêntica. Essa prática é parte de uma abordagem crítica da cultura visual, em que a subjetividade e a experiência pessoal dos alunos tornam-se centrais na produção artística.

10.5281/ZENODO.15730628

Os estudos de Umberto Eco sobre a estética da beleza e da feiura (2004) servem como base para compreender a relação dos alunos com o erro e a ImPerfeição. Eco discute como a beleza tem sido, historicamente, um conceito construído em oposição à feiura, e como esses valores estéticos moldam nossa percepção. No contexto contemporâneo, especialmente com o advento das redes sociais, a busca pela perfeição visual se intensificou, criando um espaço onde apenas imagens “perfeitas” recebem validação. Em contraste, minha pesquisa propõe que a estética do erro tem o poder de desconstruir essas normas, permitindo que outras narrativas, muitas vezes negligenciadas ou marginalizadas, possam emergir. Autoras como Naomi Wolf, em O Mito da Beleza (2018), também contribuem para essa discussão ao revelar como a conformidade com padrões estéticos hegemonicamente aceitos está intrinsecamente ligada a dinâmicas de poder. Ao trabalhar com os alunos a produção de imagens imperfeitas, busco oferecer uma alternativa a esses padrões, incentivando uma reflexão crítica sobre as imagens que consomem e produzem.

Com a popularização dos smartphones, a produção de imagens tornou-se uma prática cotidiana, permitindo que os alunos, mesmo sem formação técnica em fotografia, participem ativamente na criação de suas próprias narrativas visuais. A fotografia digital, particularmente a de celulares, desafia a distinção entre o amador e o profissional, permitindo novas formas de expressão que escapam aos moldes tradicionais da fotografia artística. Aqui, me baseio em autores como Lucia Santaella (2012), que discute a relação entre tecnologia e produção de imagens, e John Berger, com seu clássico Modos de Ver (1999), onde ele argumenta que toda imagem carrega um olhar subjetivo, tanto do fotógrafo quanto do observador. Berger propõe que a maneira como vemos é sempre moldada por nossos contextos sociais e culturais, algo que ecoa diretamente na prática de incentivar os alunos a fotografarem aquilo que consideram imperfeito. Assim, a câmera do celular torna-se uma ferramenta democrática e acessível, que permite explorar e contestar as normas visuais com as quais os adolescentes são bombardeados diariamente.

A ideia de arte como experiência, conforme discutida por John Dewey (2010), também se revela fundamental para minha pesquisa. Para Dewey, a arte não é apenas um produto final, mas um processo de interação constante entre o sujeito e seu ambiente. Esse conceito encontra eco na minha abordagem pedagógica, em que a produção fotográfica não é um fim em si mesma, mas parte de um processo mais amplo de autoexploração e ressignificação pessoal. Ao desafiar os alunos a criarem a partir de seus erros, estou incentivando uma prática de reflexão e experimentação constante, onde a imperfeição é parte essencial do processo criativo. Além disso, autores como bell hooks, em Ensinando a Transgredir (2017), oferecem uma visão sobre o ensino

10.5281/ZENODO.15730628

da arte como um espaço de liberdade, onde a educação crítica se articula com a transformação pessoal e social. Hooks destaca como o ato de ver e criar imagens pode ser político, e como ele está ligado à autoexpressão e à resistência cultural.

INCONCLUSÕES

Após as experiências em sala de aula, dediquei quase um ano refletindo sobre os resultados e vivenciando novas situações para entender melhor o que havia ocorrido. Essa jornada me levou a um processo de aprendizado constante, tanto sobre como ensinar quanto sobre como transmitir ideias e provocar reflexões críticas nos alunos. No entanto, a insegurança persiste, acompanhada pelo sentimento de fraude e fracasso. Os resultados não foram exatamente como eu esperava, e muitos dados que coletei foram baseados nas minhas experiências pessoais. Não consegui registrar com os alunos como se sentiram ou o que realmente queriam expressar com suas imagens. Diversas situações tornaram a pesquisa “incompleta” (ImPerfeita). Percebi que a busca pela aceitação da imperfeição é parte fundamental da minha jornada como professora, tanto para aceitar os possíveis erros dos meus alunos, quanto dos meus próprios erros.

Me inserindo no trabalho, estabeleci uma conexão com os alunos, criando um ambiente de confiança e empatia. Essa abordagem valoriza a individualidade e a complexidade de cada um, conferindo voz e significado às experiências educacionais imperfeitas. Ao optar por contar minha experiência através da metodologia de Narrativas Autobiográficas, a pesquisa supera as limitações de números e estatísticas, permitindo uma compreensão mais rica das complexidades e destacando a importância das experiências na produção de conhecimento. Essa abordagem é essencial para capturar a diversidade das vivências, considerando aspectos como recorte de idade, ambiente e dimensões sócio-afetivas.

Contudo, mesmo diante das vantagens da coleta de informações, reconheço os desafios que surgem ao lidar com narrativas pessoais, como a dificuldade de comunicação e a imprevisibilidade do processo. É um desafio evitar distorções e manipulações das informações coletadas. Além disso, a pesquisa pode não garantir uma compreensão objetiva da realidade, pois reflete minha perspectiva, limitada pelas minhas experiências. Ainda estou na fase de experimentação e coleta de informações, buscando entender a diversidade de emoções, questões de autoimagem, e a produção estética e percepção de mundo dos alunos.Meu objetivo é instigá-los a refletir sobre suas produções, impactando suas perspectivas e demonstrando a existência de múltiplas possibilidades. Para isso, é essencial abraçar as nuances na sala de aula

10.5281/ZENODO.15730628

e questionar meus caminhos e capacidades, especialmente diante das dificuldades na pesquisa e na prática docente. Identifico-me como uma professora-pesquisadora-artista ImPerfeita, e ao longo deste processo, percebi que, mesmo com desafios, cada aula e cada interação contribuem para a construção do conhecimento e para a formação de um espaço mais acolhedor e criativo.

Ao final, entendo que a construção de um espaço onde a imperfeição é valorizada e onde todos podem se expressar é fundamental para a educação contemporânea. É preciso continuar a plantar essa semente, estimulando a criatividade e a liberdade de expressão, pois a arte deve ser um reflexo da complexidade humana, e não um padrão a ser seguido.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **O dilema das artes no ensino médio no Brasil**. 2017. 150 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

DIAS, B.; IRWIN, R. **A/r/tografia:** Pesquisa Educacional Baseada em Arte. Santa Maria: Edufsm, 2013.

ECO, Umberto (Org.). **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

FABRIS, A. **O desafio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. O olhar opositivo - a espectadora negra. **Fora do Quadro**, 26 maio 2017. Disponível em: https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/. Acesso em: 07 out. 2022.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

IMPERFEITO. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: https://www.dicio.com.br/imperfeito/. Acesso em: 05 out. 2022.

10.5281/ZENODO.15730628

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as “histórias de vida” a serviço de projetos. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ep/a/FPRNJxFHvDf8jX5Yx55ThhH/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 05 out. 2022.

MAGALHÃES, Renata. Sebastião Salgado: ‘Foto instantânea de celular não tem valor estético’. In: **Veja Rio**, 2022. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/beira-mar/sebastiao-salgado-fotografia-arte-celular/. Acesso em: 05 out. 2022.

MORENO, Carlos A. Sebastião Salgado vê fotografia extinta em 30 anos: Celular é “outra coisa”. In: **Uol**, 2016. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2016/10/28/sebastiao-salgado-ve-fotografia-em-extincao-e-instagram-como-outra-coisa.htm?foto=1. Acesso em: 05 out. 2022.

PEDROSA, S. M. P. de A.; FIGUEIREDO DA COSTA, A. V. de. FOTOGRAFIA E EDUCAÇÃO: POSSIBILIDADES NA PRODUÇÃO DE SENTIDOS DOS DISCURSOS VISUAIS. **Nuances**: Estudos sobre Educação, Presidente Prudente, v. 28, n. 1, p. 78–94, 2017. Disponível em: https://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/4828. Acesso em: 16 set. 2024.

SANTAELLA, L. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. (Coleção Como Eu Ensino).

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

10.5281/ZENODO.15730628

MARIANA NUNES DOS SANTOS

Mariana Santos é artista visual e educadora, formada em Artes Visuais pela UERJ e mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, na linha “Arte, Sujeito e Cidade”. Pesquisa sobre a possibilidade do “erro” na arte e na educação. Integrante do grupo Pesquisa em Arte e Visualidades PAVIS-UERJ.

ANA VALÉRIA DE FIGUEIREDO

Docente-Pesquisadora do PPGArtes e Lic. em Artes Visuais da UERJ. Estágio pós-doutoral pelo CICS Universidade Nova de Lisboa. Drª em Ciências Humanas-Educação PUC-Rio. Licenciada em Educação Artística UFRJ. Pesquisadora da Rede Interinstitucional de Ações Coletivas de Universidades do Brasil e América Latina (RIA). Pesquisas sobre a Pedagogia das Visualidades e Estéticas do Lúdico. Líder do grupo Pesquisa em Arte e Visualidades PAVIS-UERJ.

10.5281/ZENODO.15730628

O MENINO QUE APRENDEU A VER: REFLEXÕES SOBRE IMAGENS QUE ESTÃO PRESENTES NAS SALAS DE AULA

THE BOY WHO LEARNED TO SEE: REFLECTIONS ON IMAGES THAT ARE PRESENT IN CLASSROOMS

Taís Aparecida de Moura
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
tais.ap.moura@gmail.com

Ana Valéria de Figueiredo da Costa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
anavaleriadefigueiredo@gmail.com

Leandro Rodrigues Nascimento da Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Leandrosalesufrrj@outlook.com

Resumo
O presente artigo, aproximando os Estudos da Cultura Visual e Educação, tem por objetivo refletir sobre imagens de abecedários e cartazes, que estão presentes em algumas salas de alfabetização. A pesquisa, de abordagem qualitativa, traz como procedimento metodológico a análise do livro O Menino que Aprendeu a Ver, de Ruth Rocha, emaranhada com a análise de algumas fotografias de salas de aula, dos anos iniciais do Ensino Fundamental, de duas escolas públicas cariocas. Assim, a partir do que é possível aprender com Joãozinho e os desenhos que ele lê e vê, o estudo se ocupa de interrogações a respeito do que é possível também ver, quando se presta atenção às imagens nas paredes das classes. Os dados analisados demonstram as disparidades em relação às visualidades das salas de aula. Portanto, os resultados desta pesquisa contribuem para que se questione a aparente “neutralidade” das imagens presentes na ambiência das salas de aula e como elas provocam, de algum modo, variadas leituras (de mundo).

Palavras-chave: Cultura Visual. Sala de Aula. Leitura. Visualidades.

Abstract
The present article, bridging Visual Culture Studies and Education, aims to reflect on images of alphabet charts and posters that are present in some literacy classrooms.

The research, adopting a qualitative approach, utilizes as methodological procedure the analysis of Ruth Rocha's book O Menino que Aprendeu a Ver ("The Boy Who Learned to See"), intertwined with the analysis of photographs from classrooms in the early years of elementary school from two public schools in Rio de Janeiro. Thus, based on what can be learned from Joãozinho and the drawings he reads and sees, the study engages with questions about what can also be seen when attention is paid to the images on classroom walls. The data analyzed reveal disparities regarding the visual elements in the classrooms. Therefore, the results of this research contribute to questioning the apparent "neutrality" of the images present in the classroom environment and how they provoke, in some way, varied readings (of the world).

Keywords: Visual Culture. Classroom. Reading. Visualities.

INTRODUÇÃO

Iniciamos este texto com um frescor literário, recontando a história *O Menino que Aprendeu a Ver*, de Ruth Rocha (2013):

> Joãozinho, era um menino muito curioso e quando andava pelos espaços percebia que havia desenhos (letras) que não entendia. Um dia, ele começou a frequentar a escola e, pouco a pouco, foi aprendendo as letras. Assim, Joãozinho passa a observar tudo ao seu redor e cada vez mais instigado em saber o sentido daqueles "desenhos" espalhados em painéis, propagandas, cartazes, placas de rua etc. Com o passar do tempo, o menino aprendeu a ler, ou como ele dizia: ─ pode deixar, agora eu já sei ver! (história recontada de forma adaptada pelas autoras).

A leitura é nutrida por múltiplos estímulos, afinal, como já dizia Paulo Freire (2017) "lemos o mundo". E, envolvidas(o) pela narrativa de Joãozinho, somos transportadas(o) a imaginar, o quanto aprender a ler, a ver o mundo foi, é e sempre será significativo para uma criança. Por isso, neste artigo, aproximando os Estudos da Cultura Visual e Educação, nosso objetivo é refletir sobre imagens de abecedários e cartazes que estão presentes em algumas salas de aula de alfabetização, entre outras visualidades.

Em síntese, a pesquisa de abordagem qualitativa, traz como procedimento metodológico a análise do livro *O Menino que Aprendeu a Ver*, de Ruth Rocha (2013), emaranhada com a análise de algumas fotografias de salas de aula, dos anos iniciais do Ensino Fundamental.

Para tecer o artigo, fizemos a seguinte organização: apresentação das ideias introdutórias, contextualização dos conceitos relacionados às visualidades e à ambiência das salas de aula, síntese dos procedimentos metodológicos, análise de dados e, por último, apresentação de algumas considerações nem tão finais.

10.5281/ZENODO.15730669

VISUALIDADES E EDUCAÇÃO

É possível notar que as questões de gênero e os conceitos de “feminino” e “masculino” Atualmente, estamos vivendo profundas transformações em nosso cotidiano de vida que afetam a maneira como nos relacionamos e “lemos o mundo”. Na perspectiva de Raimundo Martins (2011) o impacto dessas transformações é mais evidente sobre as produções simbólicas e o modo como elas medeiam nossa relação com múltiplas formas de representação, produção, transmissão e circulação de imagens e artefatos visuais, na sociedade contemporânea.

Neste contexto, ao prestarmos mais atenção às ambiências das salas de aula, nos deparamos com algumas imagens nas paredes que são carregadas de histórias, relações e impressões das experiências pedagógicas que acontecem e se tramam no cotidiano escolar. Afinal, conforme afirma Lina Forneiro (1998), o ambiente “fala”, considerando que:

> [...] o termo ambiente é procedente do latim e faz referência “ao que cerca ou envolve”. Também pode ter acepção de “circunstâncias que cercam as pessoas ou as coisas”. De um modo mais amplo, poderíamos definir o ambiente como um todo indissociável de objetos, odores, formas, cores, sons, e pessoas que habitam e se relacionam dentro de uma estrutura física determinada que contém tudo e que, ao mesmo tempo, é contida por todos esses elementos que pulsam dentro dele como se tivessem vida. Por isso dizemos que o ambiente “fala”, transmite-nos sensações, evoca recordações, passa-nos segurança ou inquietação, mas nunca nos deixa indiferentes (Forneiro, 1998, p. 233).

Para tanto, fundamentadas(o) nos Estudos da Cultura Visual, compreendemos que a imagem além de seus aspectos estéticos ou simbólicos também influencia e transforma a vida das pessoas, por isso, segundo Fernando Hernández (2007) é relevante pensar, pesquisar e desconfiar daquilo que está dado, naturalizado, passando a dar valor às experiências, à estética por mais banais ou simples que pareçam ser.

Ainda, sob o ponto de vista de Hernández (2007), a abertura em relação aos Estudos da Cultura Visual trata-se de enfrentar um desafio de aquirir um alfabetismo visual crítico, ou seja, que permita às pessoas analisarem, interpretarem, avaliarem e criarem a partir da relação entre os saberes que circulam por diferentes tipos de textos. Por sua vez, na mesma direção, Irene Tourinho (2011, p. 4) argumenta que “a cultura visual é um campo de estudo emergente e transdisciplinar que se fundamenta no princípio de que as práticas do ver são construídas social e culturalmente”.

Na perspectiva de Doris Kosminsky (2013), pensar o processo de visualizar alguma coisa é entender este processo de forma contextualizada em suas visualidades, isto é,

10.5281/ZENODO.15730669

possibilidades de ver que ultrapassam a subjetivação da visão e, ao mesmo tempo, se funde com os modos sociais de ver: "'visão' sugere o processo físico do olhar, enquanto visualidade trata do olhar como um fato social". Em outras palavras,

> Ver uma imagem – ou alguma coisa no mundo – implica um ato de produção, uma criação que também é uma forma de diferenciação. A imagem, em sua iminência imaginária, é sempre mais do que seu objeto físico. E é justamente por atuar nesse campo simbólico e confuso, que as imagens e, principalmente como as vemos, como as enxergamos, que atuam os dispositivos – culturais e sociais de controle do olhar, direcionando o que vemos e como interpretamos (Benatti; Teruya, 2022, p. 451).

Assim sendo, quando pensamos nas visualidades em espaços de educação, Tourinho (2009, p. 15) pondera que comumente, as salas de aula "mantém um discurso infantilizado, adocicado, terapêutico ou, às vezes, puramente recreativo", além de que, na perspectiva de Carvalho (2020, p. 452), limitam-se a padrões estéticos predeterminados pelas cores e qualidade de materiais disponíveis que caracterizam e contaminam o imaginário escolar, a partir das cores de cartolina, papel A4, cartazes que às vezes já vem prontos. Sobre esse ponto, ainda vale problematizarmos que em alguns contextos há grande exagero de propostas com Etileno Acetato de Vinila, popularmente conhecido como E.V.A.

Enfim, com a intencionalidade, de investigarmos sobre as fotografias de salas de aulas, com destaque para as visualidades que tecem este espaço; nas próximas seções, aprofundaremos novas-outras leituras possíveis que estão imbricadas em salas de aula de alfabetização, localizadas em contextos de escolas públicas cariocas.

PERCURSOS DA PESQUISA

Antes de detalharmos, o percurso da pesquisa, em consonância com Tourinho (2011, p. 13), reconhecemos que:

> [...] não há uma metodologia especial para tratar as questões da cultura visual. As abordagens são híbridas, diversificadas, ecléticas, podendo utilizar elementos práticos e empíricos, bem como perspectivas teóricas e criativas. Isso porque são várias as implicações e correntes dessas mudanças culturais que estamos experimentando; chama atenção, especialmente, a liberdade com que essas visualidades misturam materiais, processos de criação, referenciais visuais, conhecimentos, formas de representação e de mediação, conectando e miscigenando culturas, pessoas, práticas de aprender e de ensinar, além de alterar/apagar fronteiras entre áreas de conhecimento anteriormente bem definidas.

10.5281/ZENODO.15730669

Em síntese, esta é uma pesquisa de abordagem qualitativa, de modo que optamos por procedimento metodológico analisar a história do menino que aprendeu a ver, aproximando com a análise de algumas fotografias de salas de aula, de duas escolas públicas cariocas, sendo que uma fica localizada na Zona Norte e outra na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Tais fotografias foram feitas por professoras alfabetizadoras [1]e compartilhadas com as pesquisadoras e o pesquisador durante um projeto de extensão, oferecido pela primeira autora, no ano de 2023, tendo por pressuposto que:

> [...] produzir imagens é também produzir discursos sobre vida vivida, o presente e o futuro. As fotografias se colocam como um dos possíveis produtos dessa e nessa trama de representar-se que, em determinados momentos, favorecem (ou não) usos e costumes, formas de ver e ver-se e produzir peças com o status de bens culturais de uma sociedade e seus grupos (Pedrosa; Costa, 2017, p. 86).

Dessa maneira, o movimento das análises dar-se-ão no sentido de: i) buscar compreender como as estéticas das salas de aula de turmas de alfabetização, considerando quais imagens são priorizadas, como alfabeto, cartazes, entre outras; ii) verificar quais visualidades são compartilhadas com as crianças, interpretando se há a participação delas ou não na construção das imagens. Na sequência, depreendemos algumas considerações.

IMAGENS PRESENTES NAS SALAS DE AULA DE ALFABETIZAÇÃO

> A imagem exposta à visão, quase sempre, esconde outras. São conhecidos alguns esforços de certa arqueologia da pintura que somente era possível se as muitas camadas superficiais fossem retiradas o que, tragicamente, destruiria a obra final (Coutinho, 2008, p. 109).

Para nos movimentarmos na análise de algumas fotografias de salas de aula, reconhecemos, conforme afirma Laura Coutinho (2008), que se faz necessário um esforço para ver nas entrelinhas. Em outras palavras, num mundo instável, cheio de mistérios e mudanças, um aspecto positivo se faz pela possibilidade de um afrouxamento de certezas e convicções, as quais permitem mais flexibilidade e aberturas para as pessoas dialogarem, aceitarem diferentes interpretações daquilo que veem, experimentarem outras versões, as quais nos ajudam, enquanto professoras-pesquisadoras, a reconhecermos que as teorizações que construímos são sempre provisórias (Martins, 2008).

Assim, mantendo uma sensibilidade suspeita, analisaremos neste artigo três foto-

1 O registro das mulheres que produziram as fotografias de suas salas de aula será apresentado a partir de nomes fictícios. Cabe ponderarmos que sabemos que há professoras e professores que atuam a Educação Básica, mas como recebemos fotografias feitas apenas por mulheres, optamos por utilizar o gênero feminino, ao nos referirmos às participantes da pesquisa.

10.5281/ZENODO.15730669

grafias de salas de aulas, que foram produzidas por três professoras que atuam em escolas públicas, da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Todavia, nessa tessitura, concordamos com Coutinho (2008, p. 110) de que para aprofundarmos nossa análise, "o próprio olhar precisa ser tenso, olhares muito sossegados veem muito pouco do que imagens podem expressar".



Imagem1 – Alfabeto, lista de palavras, cartaz de formas geométricas e varal de livros de literatura infantil, sala de aula I, localizada em uma escola do estado do RJ. Fonte: acervo das autoras. Fotografia registrada pela professora Dandara (2023)

A foto 1, foi produzida por uma professora[2] que atua no 1º ano do Ensino Fundamental, numa escola pública localizada mais precisamente na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, tradicionalmente conhecida como o subúrbio carioca, em relação ao centro da cidade. Nesta fotografia, segundo relato da própria professora Dandara, ela quis destacar a presença de vários tipos de alfabetos nas paredes, como por exemplo, o abecedário com letras e figuras na lousa, cartazes com a letras do alfabeto seguido de palavras com a tal letra inicial numa lista, varal com a exposição de livros de literatura infantil, além de um cartaz com formas geométricas. As paredes desta classe são pintadas com um tom de azul claro.

A foto 2, foi produzida pela professora Frida que atua na outra turma do 1º ano do Ensino Fundamental, da mesma escola pública anteriormente citada. Em sua fotografia, a participante buscou registrar os vários cartazes de alfabeto que estão na

2 As participantes da pesquisa receberam nomes fictícios.

10.5281/ZENODO.15730669

parede, uma lista de palavras que foram ditadas, produzidas pelas crianças e coladas no armário. Também há uma série de livros expostos em varal e as paredes também têm um tom de azul claro.



Foto 2 – Alfabeto, ditado de palavras, calendário e varal de livros de literatura, sala de aula II, localizada em uma escola pública na cidade do Rio de Janeiro Fonte: acervo das autoras. Fotografia registrada pela professora Frida (2023)

Por sua vez, na foto 3, a professora Malala capturou a decoração do “cantinho da leitura”, que traz letras num único formato (bastão), preenchidas com um fundo branco e borda colorida, além de alguns livros e bicho de pelúcia, expostos num tapete e dentro de um cesto para deixar a leitura mais aconchegante. Esta é sala de aula de uma outra escola pública, localizada na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, tradicionalmente conhecida como a região turística da cidade.

Ao analisarmos a estética das salas de aulas de algumas turmas de alfabetização, de escolas públicas cariocas, três aspectos detêm nossa atenção, tendo em vista, os objetivos desta pesquisa:

- Vimos que nas paredes existe, de certo modo, uma priorização por expor vários cartazes com letras do alfabeto e escrita de palavras, pois esse repertório do abecedário, na perspectiva das professoras, contribui para a apropriação da linguagem escrita;

10.5281/ZENODO.15730669

- Também verificamos que em sua maioria há letras xerocopiadas, mas notou-se uma preocupação em que alguns cartazes sejam produzidos pelas próprias crianças. Esse é um aspecto importante, pois a criança não é apenas receptiva às imagens, mas também produtora das mesmas;

- Além disso, observamos que as visualidades se aproximam da literatura, pois o despertar para ler se faz por meio do acesso à livros infantis, na altura das crianças, sendo que nas salas foi montado varal nas paredes ou um cantinho da leitura.

Por último, amarrando com a história de O Menino que Aprendeu a Ver, Joãozinho se mostrava muito curioso porque as letras que ela fora aprendendo estavam presentes nas paredes de sua classe, bem como por todos os lugares que ele frequentava. Contudo, cabe destacarmos que a alfabetização e o letramento, são processos distintos, porém indissociáveis (Soares, 2021).



Foto 3 – Cantinho da leitura com letras do alfabeto, sala de aula III, localizada em uma escola da cidade do Rio de Janeiro Fonte: acervo das autoras. Fotografia registrada pela professora Malala (2023)

Sendo assim, ler, escrever, ver as imagens também envolve compreender, interpretar e fazer uso social dessas práticas, como Joãozinho que ao final, conseguiu ver o nome indicado no ônibus, para saber qual era o correto para o seu destino.

Nas fotos notamos que há paredes preenchidas com cartazes mais simples, destacando apenas uma letra por vezes que foram xerocopiadas pelas professoras, outras

10.5281/ZENODO.15730669

há imagens de abecedários com diversos tipos de letras, varais de livros de literatura e tentativas de escritas espontâneas produzidas pelas próprias crianças, que acabam por decorar armários e paredes.

Enfim, nesta investigação, vimos com mais elementos o quanto professoras(es) e crianças estão diariamente expostos à cultura visual e, como tal, são vulneráveis às imagens que as(os) cercam. Portanto, a partir dos Estudos da Cultura Visual e Educação, reiteramos a importância de se trabalhar pedagogicamente na análise das imagens que estão presentes nas salas de aula, pois na medida em que diálogos a respeito das figuras, processos de produção, detalhes das cores dos personagens etc., são realizados; possivelmente, estamos possibilitando às crianças novas-outras possibilidades de ver, sentir e refletir sobre as visualidades e leituras de mundo.

CONSIDERAÇÕES NEM TÃO FINAIS

As discussões abordadas neste artigo foram emaranhadas por reflexões a respeito das imagens presentes nas salas de aula, as quais, de certa maneira, relevam o quanto é importante o desenvolvimento de uma postura crítica em relação às visualidades na escola. Nesta perspectiva, concordamos o quanto "é urgente que, numa sociedade atravessada por artefatos de produção de imagens, as propostas educacionais, em especial nas escolas, se preocupem com a formação de pessoais mais sensíveis ao impacto das imagens nossos cotidianos" (Mendonça, 2011, p.2).
Portanto, essa pesquisa não se esgota neste artigo. Esperamos que ela continue ressoando em outros textos e debates nas margens, fronteiras e intersecções de diversos campos de estudos, como da Cultura Visual, Educação, Artes, entre outros. Afinal, pausamos nossas considerações nem tão finais, deixando uma provocação para pensarmos juntas/os/es:

> [...] uma imagem nunca é inocente retrato desprovido de significação. É documento socioistórico de uma época, de um lugar, de um grupo social. É formadora de identidades que se constroem no cotidiano. Partindo desse pressuposto, investigar imagens é construir um discurso visual de um determinado tempo-espaço, com uma história prenhe de significações explícitas, tanto quanto simbólicas (Figueiredo, 2023, p. 275).

REFERÊNCIAS

BENATTI, L. M.; TERUYA, T. K. "Vendo" imagens: visualidades na cultura e na educação. **Debates em Educação**, v. 14, n. 36, p. 444-460, set./dez., 2022. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/13705. Acesso em: 09 jul. 2023.

10.5281/ZENODO.15730669

CARVALHO, Marilia A. de. Dizem as paredes: a escola pública como espaço de disputa e negociação de vozes e silêncios. **Revista Educação, Artes e Inclusão,** v. 16, n. 1, jan./mar. 2020, p. 448-472, 2020. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/15693. Acesso em: 13 mar. 2023.

COUTINHO, L. M. O olhar enquadrado e outros locais de conflito na cultura visual. In: MARTINS, R. (org.)**. Visualidade e educação.** Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 109-118.

FIGUEIREDO, A, V. de. **Fotografias de Professoras: u**ma trajetória visual do magistério em escolas públicas do Rio de Janeiro no final do século XIX início do século XX. Curitiba: Appris, 2023.

FORNEIRO, Lina Iglesias. A organização dos espaços na Educação Infantil. In: ZABALZA, Miguel A**. Qualidade em Educação Infantil.** Tradução Beatriz Affonso Neves. Porto Alegre: Artmed, 1998, p. 229-281.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se complementam. 51. ed. São Paulo: Cortez. 2017.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual:** transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Tradução: Ana Duarte. Revisão Técnica: Jussara Hoffmann e Susana Rangel Vieira da Cunha. Porto alegre: Mediação, 2007.

KOSMINSKY, Doris. Visualidade e visualização: olhar, imagem e subjetividade. In: SZANIECKI, B.; DIAS LESSA, W.; MARTINS, M.; MONTA, A. S. **Dispositivo fotografia e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: NAU; PPD ESDI/UERJ, 2013, p. 90-109.
MARTINS, R. (org.). **Visualidade e educação.** Goiânia: FUNAPE, 2008. Cultura visual e escola. Ano XXI, Boletim 09, agosto, 2011.

MARTINS, R. Imagem, identidade e escola. In: MENDONÇA, R. H. (coord.). TV Escola / Salto para o futuro: **Cultura Visual e Escola**. Ano XXI, Boletim 09, ago. 2011, pág. 09-14. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/isabeldantas/festa-e-ludicidade/arte-educacao/imagem-identidade-e-escola.-martins-raimundo/view. Acesso em: 13 set. 2024.

MENDONÇA, R. H. Apresentação da série. In: MENDONÇA, R. H. (coord.). TV Escola / **Salto para o futuro** / Cultura Visual e Escola. Ano XXI, Boletim 09, ago. 2011, p. 3. Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/saltoparaofuturo. Acesso em: 13 set. 2024.

10.5281/ZENODO.15730669

PEDROSA, S. M. P. de A.; FIGUEIREDO DA COSTA, A. V. de. Fotografia e Educação: possibilidades na produção de sentidos dos discursos visuais. **Nuances:** Estudos sobre Educação, Presidente Prudente, v. 28, n. 1, p. 78–94, 2017. Disponível em: https://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/4828. Acesso em: 28 set. 2024.

ROCHA, R. **O menino que aprendeu a ver.** São Paulo: Salamandra, 2008.

SOARES, M. **Alfaletrar:** toda criança pode aprender a ler e a escrever. São Paulo: Contexto, 2021.

TOURINHO, I. Educação estética, imagens e discursos: cruzamentos nos caminhos da prática escolar. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.) **Educação na cultura visual:** narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009, p. 141-156.

TOURINHO, I. Introdução. In: MENDONÇA, R. H. (coord.). TV Escola / Salto para o futuro / **Cultura Visual e Escola.** Ano XXI, Boletim 09, ago. 2011, p. 4-8. Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/saltoparaofuturo/episodio/cultura-visual-e-escola. Acesso em: 13 set. 2024.

TAÍS APARECIDA DE MOURA

Professora efetiva do Departamento de Educação (DEduc) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), unidade acadêmica de Passos. Pós-doutoranda do PPGArtes UERJ. Doutora em Educação (UNICAMP), Mestra em Educação Escolar (UNESP Araraquara) e Pedagoga (UFSCar, São Carlos). Líder do grupo de estudo e pesquisa GIIL – Grupo de Investigação de Infâncias e Linguagens e membro do grupo PAVIS-UERJ.

10.5281/ZENODO.15730669

ANA VALÉRIA DE FIGUEIREDO

Docente-Pesquisadora do PPGArtes e Lic. em Artes Visuais da UERJ. Estágio pós-doutoral pelo CICS Universidade Nova de Lisboa. Drª em Ciências Humanas-Educação PUC-Rio. Licenciada em Educação Artística UFRJ. Pesquisadora da Rede Interinstitucional de Ações Coletivas de Universidades do Brasil e América Latina (RIA). Pesquisas sobre a Pedagogia das Visualidades e Estéticas do Lúdico. Líder do grupo Pesquisa em Arte e Visualidades (PAVIS-UERJ).

LEANDRO RODRIGUES NASCIMENTO DA SILVA

Professor substituto da UFRJ. Pedagogo (UVA/RJ), graduado em Letras Vernáculas (UFRRJ), Mestre em Educação (UFRRJ) e Doutorando em Educação (UFRRJ). É pesquisador e vice-coordernador do Laboratório de Estudos de Gênero, Educação e Sexualidades (LEGESEX-UFRRJ). Além disso, é membro do grupo PAVIS-UERJ.

10.5281/ZENODO.15730669

REPRESENTATIVIDADE E GRAFITE:
pensar o político e o pedagógico por meio da arte.

REPRESENTATIVENESS AND GRAFFITI:
thinking about the political and pedagogical through art.

Nayara Joyse Silva Monteles
Instituto Federal de Goiás – Campus Uruaçu, Brasil
nayara.monteles@ifg.edu.br

Ricardo Antonio Gonçalves Teixeira
Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Educação
professorricardoteixeira@gmail.com

Resumo
Nesta proposta o objetivo central é refletir sobre representatividade e inclusão usando como referências as obras do artista Decy Grafite, isto no contexto educacional, no Instituto Federal de Goiás – Câmpus Uruaçu. A princípio, apresenta-se um panorama sobre a importância do estudo dessa temática em espaço educacional visando a formação crítica de pensamento do educando. Assim, é enfatizada a necessidade de práticas educacionais voltadas para as relações étnico-raciais com intuito de que se perceba a educação como um ato político e formativo. Destaca-se, ainda, que são desenvolvidas ações pedagógicas que estão entrelaçadas ao projeto de pesquisas de pós-doutorado. A abordagem metodológica utilizada é interdisciplinar, e mescla narrativa oral, cartografia e pesquisa-ação. Ao longo do processo de investigação é realizado o levantamento das imagens que são usadas nas aulas de artes visuais como parte do processo de sensibilização para a produção visual. A discussão é tecida à luz de autores como Bénard da Costa (1999); Mizoerff (2016); Sampaio (2015); Quijano (2005), Anne Nunes (2017), Bello (2015), Fernandes (2016); bell hooks (2019), entre outros.

Palavras-chave: Representatividade. Inclusão. Ensino de arte. Grafite.

Abstract
In this proposal, the central objective is to reflect on representation and inclusion using the works of the artist Decy Grafite as references, in the educational context, at the Instituto Federal de Goiás – Câmpus Uruaçu. Initially, an overview of the importance of

studying this topic in an educational space is presented, aiming at the critical formation of the student's thinking. Thus, the need for educational practices focused on ethnic-racial relations is emphasized in order to perceive education as a political and formative act. It is also noteworthy that pedagogical actions are developed that are intertwined with the post-doctoral research project. The methodological approach used is interdisciplinary, and mixes oral narrative, cartography and action research. Throughout the research process, images that are used in visual arts classes are surveyed as part of the process of raising awareness of visual production. The discussion is based on authors such as Bénard da Costa (1999); Mizoerff (2016); Sampaio (2015); Quijano (2005), Anne Nunes (2017), Bello (2015), Fernandes (2016); bell hooks (2019), among others.

Keywords: Representativeness. Inclusion. Art teaching. Graphite.

PRIMEIRAS NOTAS: CONJECTURAS SOBRE REPRESENTATIVIDADE A PARTIR DA IMAGEM

A concepção de inclusão no contexto contemporâneo foi ampliada pensando na possibilidade de se refletir sobre tensionamentos que podem envolver as questões sociais, políticas e econômicas. As múltiplas identidades existentes chamam a atenção para os diferentes modos de ser, de ver e de (re)existir e a necessidade de respeito às diferenças. Nesse sentido, percebe-se que diversas áreas do conhecimento como pedagogia, antropologia, artes visuais, sociologia, entre outras, desdobram-se com intuito de pensar sobre a inclusão.

O respeito e a tolerância para com a individualidade de cada sujeito tornam-se elementos essenciais que favorecem a inclusão nas diversas estruturas e camadas da sociedade. As práticas de preconceitos e segregatórias em âmbitos educacionais e outros espaços impactam na vida das pessoas e afetam o desenvolvimento educacional, as relações e interações dos sujeitos com os demais, abala autoestima, etc. (AINSCOW e FERREIRA, 2003).

Vale destacar que para implementação de um sistema pautado na inclusão e no respeito às diferenças implica mudanças na estrutura de organização do que hoje está posto e norteia as interrelações, as práticas de ensino, conforme expresso por Sofia Freire (2008). Assim, a inclusão é um direito essencial, isso está descrito na Declaração de Salamanca (UNESCO, 1994) e é defendido por autores como Armstrong, Armstrong, & Barton (2000); Baptista (1999); Bénard da Costa (1999) como formas e ações que combatem o sistema de exclusão. Diante da importância da inclusão, salienta-se que no campo da arte, com base nos estudos da cultura visual e decoloniais, reforça-se a importância de (re)pensar as produções visuais, bem como as narrativas que giram em torno dessas. Nicholas Mizoerff (2016)

10.5281/ZENODO.15737929

enfatiza a necessidade refletir sobre as imagens com base no direito de olhar, pois estas reivindicam a visibilidade a partir de uma perspectiva crítica, problematizadora e questionadora. Assim, as representações visuais devem ser contestadas e não naturalizadas, principalmente quando tocam em temáticas que reforçam os discursos de exclusão, racismo, sexismo e outros.

Há um processo de invisibilização dos corpos negros na arte e isso reflete em questões relacionadas ao ensino das artes visuais e como as imagens são trabalhadas no contexto educacional. Considera-se relevante ressaltar que tais imagens colocam a pessoa negra e indígena na condição de subalternidade e evidenciam o controle dos corpos por meio da representação visual.

A história dos países colonizados é marcada pela opressão e pela submissão destes aos interesses dos colonizadores. Com base nos vestígios visuais, que são artefatos históricos, é possível observar ações que remetem a violência física, silenciamento e a subjugação de homens e mulheres negros e indígenas. No que se refere as questões étnicas e raciais, segundo o que diz Cláudia Sampaio (2015): “o negro no Brasil compõe um grupo étnico que tardou em ser beneficiado com direitos de cidadania e que, por muitas vezes, teve que se enquadrar nas vontades e valores culturais e estéticos de uma elite branca” (p. 1320).

Ressalta-se que apontamento sobre direitos tardios no Brasil estende-se também a pessoas indígenas que, frequentemente, são vítimas de preconceito. Nesse sentido, são sujeitos que historicamente são marginalizados nas narrativas oficiais da história da arte e que seguem invisibilizados devido às ações de silenciamento e, também, aos vestígios do colonialismo e racismo existentes dentro da estrutura social e institucional. Acredita-se que a expansão do conhecimento envolvendo a inclusão, com base nas diferenças, pode ajudar na compreensão do contexto social e cultural no qual assenta-se o Brasil.

A descolonização do saber, defendida por Quijano (2005), Anne Nunes (2017), Bello (2015), Fernandes (2016), é relevante para dar margem às novas produções de conhecimento que debatem criticamente discursos eurocêntricos e visam a democratização do conhecimento. A visão acrítica sobre temas relacionados às questões raciais e de exclusão por meio das visualidades que representam a elite dominante e hegemônica ainda é predominante. Desse modo, reafirma-se a necessidade de reconfigurar o cenário das narrativas visuais dando espaço para que sejam realizadas outras análises discursivas e interpretativas com ênfase na problematização do processo histórico que contribui para o fortalecimento do racismo, da marginalização e exclusão de pessoas negras, indígenas e mulheres e corpos não normativos.

10.5281/ZENODO.15737929

A colonização do conhecimento está refletida no modo como são percebidas as heranças culturais de matriz afro e indígena. O pensamento a partir da perspectiva do colonizador fragiliza a compreensão da realidade brasileira e contribui para o crescimento de discursos de ódio e que, por vezes, pode chegar à violência física e simbólica. Compreende-se que não é fácil lutar contra bases de saberes que estão consolidadas, entretanto, faz-se necessário para diminuir a barreira da exclusão. Para Fernandes (2016, p. 92) é primordial se "pensar sobre saberes indígenas e camponeses, quilombolas" e tal pensamento vai ao encontro do preconizado por Reis e Andrade (2018, p. 8), ao afirmarem que "a descolonização intelectual é indispensável."

A representatividade por meio da imagem torna-se uma via para pensar o empoderamento e as ações desta no campo da arte e dos estudos da cultura visual, bem como os reflexos no contexto em que se encontram inseridas. Diante do exposto, considera-se importante se compreender a noção de representatividade e o modo como esta discussão tem se revelado como uma outra perspectiva de produzir e discutir sobre imagens a partir da arte contemporânea, inclusive o grafite.

Neste caso a representatividade étnico-raciais, encontrada nas imagens grafitadas, é um modo de resistência de grupos e sujeitos que são subalternizados e que falam por meio das representações visuais o que sentem, pensam e como desejam posicionar-se no mundo mediante a exclusão, o racismo, o sexismo, as LGTfobias e outras exclusões. Esse processo de representação da identidade tem feito emergir produções artísticas com um viés político e social, tal prática pode contribuir para que os diversos jovens e crianças negras e indígenas se percebam nas imagens como protagonistas.

A representatividade, desse modo, é a marca da existência de grupo e a retomada do controle das imagens. Ao mesmo tempo, é uma oportunidade de denúncia para que sejam pensadas políticas públicas, culturais e artísticas que englobam grupos que durante um longo tempo foram esquecidos e colocados à margem da sociedade. Segundo bell hooks (2019), houve uma destituição do direito à própria imagem, pois os controles dos corpos dizem também respeito de como ao longo dos anos as pessoas são representadas: animalizadas e objetificadas.

Nesta perspectiva, a temática da representatividade nas obras de Decy Grafite difere-se por ser parte de uma nova ordem de significação e de utilização das simbologias. Percebe-se que há uma reivindicação da visibilidade das pessoas que são subalternizadas e que desejam de volta o direito de serem vistas como humanas, sensíveis à dor e que possuem outros sentimentos. De acordo com bell hook (2019) é importante que se busque maneiras de "romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e

10.5281/ZENODO.15737929

ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores." (bell hooks, 2019, p. 32).

Apesar de se considerar que é necessário, ainda, muito tempo para reduzir os danos ocasionados pelo colonialismo, sabe-se que cada passo representa um novo modelo de ver e pensar as imagens e que essas são oportunidades para desconstrução dos discursos que deslegitimam o saber e símbolos oriundos da cultura afro e indígena. Conforme exposto por bell hooks (2019), acerca do domínio das imagens,

> Vivenciamos nossa crise coletiva como afro-americanos no domínio das imagens. Seja no rosto de moradores de rua encontrados nas metrópoles ou nos becos de cidades pequenas, no olhar perdido dos desempregados, ao ver pessoas que amamos viciadas em drogas, ou alguma cena trágica de um filme que fica na cabeça, nós vemos que estamos com problemas. (bell hooks, 2019, pág. 40).

Para a autora, essa crise da identidade no cenário contemporâneo é ocasionada pela falta de representatividade e pela tragédia dos problemas que emergem cotidianamente. Nas imagens de Decy visualiza-se a retomada do controle dos corpos, a quebra da representação por meio da imagem não eurocentrada e a possibilidade de criar-se outras narrativas que abordam o empoderamento por meio da representatividade.

Diante do exposto, considera-se importante um trabalho que visa a discussão crítica a partir das imagens com ênfase na lógica da representatividade, caminhando contra a lógica das imagens que evidenciam somente o sistema de opressão e de controle dos corpos. Além disso, desenvolver ações pedagógicas com essa perceptiva, a qual favorece a ampliação do repertório visual e, também, colabora para a construção de outras narrativas que se distanciam do estereótipo.

REFLEXÕES SOBRE REPRESENTATIVIDADE A PARTIR DAS OBRAS DE DECY GRAFITE

Distante do academicismo que durante um longo período predominou sobre os processos de representação e criação artística, Decy Grafite se destaca por pensar narrativas pautadas no eu e em suas percepções sobre um mundo que pouco evidencia o empoderamento de pessoas negras e que, segundo Gayatri Spivak (2010), são consideradas subalternizadas. De acordo com Gayatri Spivak (2010, p.12), são subalternizadas pessoas pertencentes "às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e le-

10.5281/ZENODO.15737929

gal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante." A mesma defende que a subalternização deve ser discutida para ser combatida e que essa camada cria mecanismos para serem ouvidas.

Assim, cabe ao educador, sujeito que está no exercício da docência, pensar alternativas para ouvir essas outras narrativas e realizar um trabalho que promova uma discussão centrada nas relações de saber e poder. Destaca-se que, mediante o poder das imagens, não se pode pensar em uma perspectiva educacional que somente evidencie o discurso do colonizar e que privilegia um único grupo: hegemônico. A desconstrução de narrativas posta, desse modo, perpassa pelo por pensar o modo como opera-se o pedagógico no ensino de artes visuais.

Vislumbra-se, nessa discussão, que outras imagens e outros artistas, para além dos que são já legitimados, adentrem os espaços pedagógicos e contribuam para que o subalterno possa falar por meio de sua arte.

Chama-se a atenção para o fato de que o racismo estrutural está presente em todas as camadas e estruturas de poder e saber, por isso a importância de valorização de saberes que estimulem os educandos a pensar os 'modos de ver.' Salienta-se que o racismo, segundo Almeida (2019, p.21), é a "manifestação normal de uma sociedade, não um fenômeno patológico que expressa algum tipo de anormalidade." Desse modo, torna-se essencial ações que descortinam práticas raciais, de marginalização e de exclusão, bem como tragam à tona discursos racistas naturalizados.

Posto isto, ressalta-se que Decy Grafite é um artista negro, grafiteiro, nascido na cidade de Mara Rosa, município do estado de Goiás. As suas obras revelam um olhar insurgente e que se rebela contra a representação com ênfase na perspectiva do colonizador. A grafitagem, neste caso, tem sido a porta para se pensar os discursos políticos possíveis por meio da arte contemporânea e, também, evidenciar como ocorrem os processos de marginalização de corpos não normativos.

As obras de Decy, presentes em becos, ruas e vielas, de Goiânia e outras cidades de Goiás, destacam-se por sua potencialidade discursiva sobre a beleza negra. A mulher negra, historicamente silenciada, marginalizada e condicionada a escravidão, tem sua imagem representada em primeiro plano, cores vibrantes e com destaque dos traços da face. A opção de como representar, segundo Decy, é proposital para que outras pessoas consigam perceber a exuberância dos traços presentes em um rosto negros (figura 01).

10.5281/ZENODO.15737929



Imagem 01: Grafite realizado por Decy Grafite.Fonte: fotografia de autoria própria, pesquisa de campo (2022)

São imagens como essas que, quando utilizadas em sala de aula, tem-se a possibilidade de realizar discussões para além do que já está posto e legitimado. Além disso, por meio desse repertório visual é possível pensar na elaboração e construção de contranarrativas de contestação dos discursos postos. Sabe-se que, frequentemente, os corpos negros são vistos como objeto de desejo em decorrência de um processo histórico de hipersexualização. Assim, essas produções artísticas revelam o desejo de como ser visto e não somente ser representado sem a oportunidade da escolha (imagem 02). As imagens da dita 'belas artes' representam a ideia de beleza a partir de corpos brancos, masculino, heroico e de um corpo feminino, branco e dócil. Na contramão, as imagens do contexto da representatividade, tem como foco, o direito da escolha do sujeito e da sensação de pertencimento. Olhar e sentir que você pode se reconhecer em algo ou alguém não é um exercício fácil.

10.5281/ZENODO.15737929

Segundo Luciana Grupelli Loponte (2002),

> Na história da arte ocidental, os corpos femininos são um tema recorrente, construindo e consolidando através de pinturas e esculturas um olhar masculino sobre a imagem das mulheres em obras como, por exemplo, Olympia e Almoço na relva, de Manet, e Les demoiselles d'Avignon, de Picasso. Essas obras compõem, entre outras, um conjunto de imagens consideradas marcos nos seus respectivos períodos pela historiografia oficial. Imagens que, no entanto, se constituem representações de um determinado modo de ver muito particular. A chamada 'história universal da arte' é uma história particular, que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível. (Págs. 285-286)

Desse modo, essa historiografia visual tem contribuído na sistematização de discursos de mulheres como seres passivos, alheios às suas vontades e submissas. Além disso, outro fato é que uma gama significativa dessas imagens é representada a partir do olhar masculino, seus desejos e interesses do que tornar visível na sociedade.



Imagem 02: Grafite realizado por Decy Grafite. Fonte: fotografia de autoria própria, pesquisa de campo (2022)

10.5281/ZENODO.15737929

PEDAGOGIAS CULTURAIS – POSSIBILIDADE EDUCACIONAL

O exercício pedagógico em sala de aula conduz o docente, com formação e atuação em artes visuais, a pensar o repertório visual como um elemento importante para produção de narrativas. Assim é relevante pensar: quais imagens são legitimadas em sala de aula? Quais discursos são construídos em torno dessas imagens? De que modo pensar discursos e imagens que caminham em oposição as narrativas hegemônicas?

No cenário contemporâneo, evidencia-se, que a romantização cega das imagens colabora para reforçar discursos visuais sexista, machista, racistas e marcado por LGBTfobias. Leva-se em consideração que em todos os espaços, parte da estrutura social, há reprodução de racismo e isso por ser esse espaço uma extensão do contexto social. Conforme expressa Almeida (2018) o contexto social contemporâneo não pode ser entendido sem a compreensão de conceitos como raça e de racismo.

> Proposta pedagógicas tecidas à luz das da relações étnico-racial assentam-se na Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que preconiza:
> "Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.
> § 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.
> § 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras." (NR)

Essa normativa vai ao encontro dos interesses de quem almeja trabalhar a partir de discursos centrado em uma educação antirracista. Amparar-se na Lei torna-se fundamental devido a excessiva tentativa de controle de grupos conservadores das ações que são desenvolvidas em sala de aula. Grupos esses que, em distintas oportunidades, relevam discursos de ódio e tentativa de controle sobre atividades que legitimam a importância do pensamento crítico.

Nesta perspectiva, por meio da produção artística de Decy é possível pensar aspectos socioculturais e políticos relacionados a história e a formação do povo brasileiro, bem como refletir sobre questões como o racismo estrutural, representatividade e inclusão.

10.5281/ZENODO.15737929

Desse modo, apesar da Lei determinar possibilidades de conteúdos pautados em uma educação antirracista é uma escolha docente definir quais imagens serão trabalhadas em sala de aula, bem como a escolha da perspectiva de discurso político a ser adotado.

Mediante esse contexto, nos últimos dois anos no Instituto Federal de Goiás - Câmpus Uruaçu, mais especificamente na disciplina de arte e arte e processos de criação, foi realizada a opção de se trabalhar com temáticas como:

- √ Representatividade e inclusão a partir de imagens;
- √ Religiosidade de matriz africana;
- √ Arte e Cultura Afro-Brasileira;
- √ Racismo estrutural e o repertório da história da arte universal;
- √ Produção de Contranarrativas Visuais;
- √ A representação da mulher na arte ao longo da história da arte;
- √ Ancestralidade, Identidade e Diferença;
- √ Outras vozes na arte: mulheres artistas, artistas negros e indígenas;

Apresentar essas temáticas no cotidiano escolar não tem sido uma tarefa fácil, entretanto, faz-se necessário para que os e as estudantes amadureçam os discursos que giram em tornos das imagens. Durante a discussão, chama -se a atenção para o fato de que as imagens são formas de conhecimento que ajudam na manutenção de um sistema de saber e poder. No âmbito educacional, na prática diária do exercício docente, entende-se que essas imagens postas e visualizadas nas ruas, como é o caso do grafite, permitem o acesso “as realidades, os contextos e as subjetividades pelas quais os estudantes vêem, visualizam e constroem seus universos” (DIAS, 2012, p. 58).

Interessa, nesse caso, a compreensão de como essas discussões atravessam o universo dos e das estudantes. Além disso, buscar entender como esses se permitem atravessar por essas imagens que, sem bater na porta, chegam as suas casas e invadem seus pensamentos. Chama-se a atenção para o fato de que a obra “é um tecido vivo” (RANCIÈRE, 2017, p. 194), de onde ecoam gritos de uma presença e, também, da negação, jogo político e da invisibilização de corpos.

10.5281/ZENODO.15737929

Os conteúdos são divididos por blocos e são pensados para serem trabalhados nas turmas de 1º e 2º anos do Ensino Técnico Integrado ao Médio. As discussões são realizadas ao longo do ano e não somente em datas comemorativas. Nesta perspectiva, opta-se por se distanciar do conteúdo como uma ação celebrativa vinculada, somente, a uma data. Acredita-se na concepção de que a educação é impregnada de política. Assim, o modo como o educador se posiciona, as escolhas das imagens e o posicionamento metodológico são permeados por política e relações de poder. Para Paulo Freire (1974) é importante pensar que "uma educação para a decisão, para a responsabilidade social e política", que possibilite aos sujeitos uma "discussão corajosa de sua problemática" (p. 88- 89).

Apesar dos esforços, nem todos os anos é possível trabalhar todas as temáticas. Assim, são realizadas algumas estratégias no sentido de manter o repertório vivo e latente no espaço da sala de aula. Algumas das escolhas realizadas foram:

a) Definir com os e as estudantes quais temáticas seriam estudadas;
b) Apresentação de repertório visual associadas ao tema;
c) Ampliação de repertório (os e as estudantes apresentam seus repertórios imagéticos)
d) Processo de criação e escolha técnica;
e) Debate sobre a proposta visual e elaboração de produção textual vinculada a imagem criada;

Interessa para o momento, pensar uma educação antirracista com ênfase nas artes visuais. Assim como, construir narrativas que levem em consideração a noção de diferença, bem como esta se constitui em nosso contexto social e cultural. Entende-se que esse é um exercício contínuo que vai se reformulando a cada ano e que não há um único modo de ser abordado em sala de aula.

O espaço da sala de aula, o perfil dos e das estudantes, bem como o contexto são elementos levados em consideração para o desenvolvimento de uma educação antirracista a partir do ensino de artes visuais. Observa-se como cada turma e experiência tem evidenciado a relevância de se manter essa ação em sala de aula. Assim, aprender a aprender efetiva-se por meio de pensar como as ações serão implementadas a partir da escuta dos e das estudantes e de suas realidades.

O saber fazer caminha junto com a discussão, entretanto, não há um momento específico somente para produção. Por vezes, o processo de produção está alinhado e são realizadas pausas para discussão sobre a imagem e sobre o assunto em questão. A dinâmica adotada em cada turma depende do perfil. Observa-se que o que funciona

10.5281/ZENODO.15737929

para uma turma não necessariamente funciona para outra. Tenta-se, a partir do que é possível, manter-se um trabalho contínuo que envolva a temática e isso tem colaborado para o amadurecimento docente e, também, do e da estudante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

AINSCOW, M., & FERREIRA, W. Compreendendo a educação inclusiva: algumas reflexões sobre experiências internacionais. In D. Rodrigues (Ed.), **Perspectivas sobre inclusão: da educação à sociedade.** Porto: Porto Editora, 2003, P. 103-116.

DIAS, Belidson. **Arrastão: o cotidiano espetacular e práticas pedagógicas críticas.** In: MARTINS, R. TOURINHO, I. (orgs.) Cultura das Imagens: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012, P.55-73.

BAPTISTA, J.A. O sucesso de todos na escola inclusiva. In: **Conselho Nacional de Educação. Uma educação inclusiva a partir da escola que temos.** Lisboa: Ministério da Educação, 1999, P. 123- 132.

BÉNARD da COSTA, A.M. Uma educação inclusiva a partir da escola que temos. In: **Conselho Nacional de Educação (Ed.): Uma educação inclusiva a partir da escola que temos.** Lisboa: Ministério da Educação, 1999, P. 35-36.

BRASIL. **Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008**. **Diário Oficial da União,** Poder Executivo, Brasília.

BELLO, Enzo. O pensamento decolonial e o modelo de cidadania no novo constitucionalismo latino-americano. **Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito** (RECHTD), v.7, n.1, 2015, p.49-61.

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA: **Sobre princípios, políticas e práticas na área das necessidades educativas especiais**. Salamanca – Espanha, 1994.

FERNANDES, Estevão Rafael. Algumas inflexões sobre o Brasil: Um experimento epistêmico radical desde Abya Yala. **REALIS-Revista de Estudos Anti-utilitaristas e Pós-coloniais**, v.6, n. 2, 2016, pp. 83-101.

10.5281/ZENODO.15737929

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade** 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FREIRE, Sofia. **Um Olhar Sobre a Inclusão. Revista da Educação,** Vol. XVI, nº 1, 2008. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5299/1/Um%20olhar%20sobre%20a%20Inclus%C3%A3o.pdf. Acesso em: 25 jun. 2024.

HOOKS, BELL. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder:** pedagogias visuais do feminino. Revista Estudos Feministas, Volume: 10, Número: 2, Publicado: 2002, P. 202 - 300. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/ZDsRh9p5xg7bZbCTGC6fS6c/abstract/?lang=pt. Acesso: 15 jun. 2024.

Martins, R., & Tourinho, I. **Investindo No Potencial Das Pedagogias Culturais**. In: R. Martins, & I. Tourinho. **Pedagogias Culturais**. Santa Maria: Ufsm, 2014, Pp. 11-14.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital, Campinas,** SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 20 jun. 2024.

NUNES, Anne Caroline de Carvalho. **Por uma pedagogia decolonial e de interculturalidade crítica:** reflexões e novas ações de educação étnico-racial, a partir da formação continuada de professores de educação infantil. XXIX Simpósio de História Nacional. Contra os Preconceitos: História e Democracia. 24 a 28 de julho de 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005.

REIS, Mauricio de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. **O pensamento decolonial:** análise, desafios e perspectivas. Revista Espaço Acadêmico. nº 202. 2018, pp.1-11. Disponível em:< http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SAMPAIO, Cláudia Íngrid Campos Paiva Moreira. **Discussão étnico racial sobre as artes visuais brasileiras:** Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Jaime Lauriano e o discurso do artista negro na contemporaneidade. XXV Congresso Nacional da Federação de

10.5281/ZENODO.15737929

Arte educadores do Brasil – CONFAEB. Fortaleza - CE. Nov. 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2ª Edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

NAYARA JOYSE SILVA MONTELES

Doutora em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Professora efetiva de arte visuais do Instituto Federal de Goiás – Campus Uruaçu. Docente permanente do Mestrado Profissional em Artes do IFG e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, Faculdade de Artes Visuais (FAV). As Pesquisas envolvem: Educação em Artes Visuais; Estudos Culturais e Educação Étnico-racial com ênfase nas questões decoloniais.

RICARDO ANTONIO GONÇALVES TEIXEIRA

Doutor em Educação. É professor desde 1988, atuando nas redes públicas federal, estadual, municipal e privada no Ensino Fundamental, Médio e Superior, com experiência na área de Educação Matemática, Educação inclusiva, Tecnologias Educacionais e Tecnologias Assistivas. Atualmente é professor associado da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás FE/UFG e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação.

10.5281/ZENODO.15737929

RECORTES DE UMA PESQUISA COM CRIANÇAS DA OCUPAÇÃO CCBB E DA ESCOLA DO CERRADO: ARTE E EDUCAÇÃO NÃO FORMAL

EXCERPTS FROM A RESEARCH WITH CHILDREN OF THE CCBB OCCUPATION AND THE SCHOOL OF THE CERRADO: ART AND NON-FORMAL EDUCATION

Laura Teófilo Gonzalez
Universidade de Brasília, Brasil
E-mail: lauuratg@gmail.com

Resumo
Este artigo traz recortes de uma pesquisa etnográfica realizada no mestrado em Educação em Artes Visuais. O objetivo da referida pesquisa foi mapear agências formadas no contexto de uma experiência de educação não formal e em diálogo com a Arte, realizada com crianças em condição de deslocamento territorial forçado. Trata-se de crianças da Ocupação CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), território localizado no Plano Piloto - Brasília, Distrito Federal. Neste artigo, o objetivo é fazer o registro dos papéis desempenhados pela pesquisadora no contexto da referida investigação, assim como no contexto da sua participação na Escola do Cerrado. Também dar a conhecer a Ocupação do CCBB e a sua "derruba violenta", além de contextualizar quem são as crianças - atores sociais da pesquisa e, finalmente, sinalizar com achados - agências formadas no contexto de acolhimento das crianças participantes da pesquisa.

Palavras-chave: educação; crianças; deslocamento forçado; agência.

Abstract
This article presents excerpts from an ethnographic research conducted during a master's program in Visual Arts Education .The aim of the research was to map the agencies formed within the context of a non-formal education experience in dialogue with Art, involving children in situations of forced territorial displacement. These children are from the CCBB Occupation (Centro Cultural Banco do Brasil), a territory located in Plano Piloto - Brasília, Federal District. The goal of this article is to document the roles played by the researcher within the context of this investigation, as well as in the context of her participation in the School of the Cerrado. It also seeks to provide insight into the CCBB Occupation and its "violent eviction," as well as to contextualize who the children are—the social actors of the research—and finally, to highlight findings—agencies formed within the context of the reception of the children participating in the research.

Keywords: education; children; forced displacement; agency.

INTRODUÇÃO

Falar da educação de crianças em situação de deslocamento territorial forçado nos coloca, enquanto pesquisadores, diante da urgência política, ética e epistemológica de concebê-las para além de um olhar que considera apenas suas necessidades, mas que amplia concebendo-as como sujeitos de direitos reconhecidos (Fernandes, 2009), como produtoras de cultura (Sarmento, 2004), portanto, como sujeitos da e na cultura, atores sociais concretos (Sarmento, 2015), socialmente competentes (Ferreira, 2004). Enfim, trata-se de um olhar que também entende as crianças como portadoras de agência (Latour, 2012), como sujeitos que agem e, portanto, participam ativamente da sociedade.

Esse entendimento possibilitou, no estudo realizado no mestrado, compreender como as crianças da Ocupação do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) foram acolhidas durante uma ação de despejo que as colocou em situação de deslocamento forçado, assim como observar e interpretar como as crianças agiam diante de tamanha agressão. A acolhida foi observada antes, durante e depois da ação de despejo, que ficou conhecida como “derruba violenta” no ano de 2021, durante a pandemia da Covid-19.

Nesse sentido, buscou-se pensar a arte em sua transversalidade, ou melhor, em sua agência com o campo da educação não formal em territórios em conflitos, tendo como propósito pensar como podem contribuir para o repertório de ações diretas realizadas para amparar as crianças desses territórios quando em conflito. Buscou-se ainda conhecer como as ações dos atores sociais envolvidos foram realizadas, assim como também identificar as cartografias com as quais foi necessário se relacionar para realizar essas ações.

Esses aspectos mencionados foram importantes porque a partir deles tornaram-se visíveis as condições sob as quais as crianças da ocupação, atores sociais da pesquisa, viviam, estudavam e brincavam. Possibilitou também pensar como a arte poderia dialogar com a educação e acolher essas crianças, visando agir em prol de suas lutas por direitos básicos como acesso à educação em tempos pandêmicos. Assim, o que se segue são recortes de uma pesquisa que tem as crianças da Ocupação do CCBB como atores sociais - crianças em deslocamento territorial forçado e do projeto de educação não formal – Escola do Cerrado - como cenário.

10.5281/ZENODO.15737955

PESQUISADORA, ATIVISTA E COORDENADORA PEDAGÓGICA DO COLETIVO ESCOLA DO CERRADO

Ao longo do trabalho de campo de 2020 a 2023, ocupei três papéis na ocupação do CCBB – pesquisadora, ativista e coordenadora pedagógica do coletivo Escola do Cerrado. Além de pesquisadora, também ocupei, como voluntária, a função de coordenadora pedagógica do projeto realizado com as crianças da Ocupação do CCBB por meio do Coletivo Escola do Cerrado - projeto de educação não formal - concebido por um grupo de voluntários, ativistas e estudantes, visando garantir às crianças da ocupação acolhimento pedagógico durante o isolamento social causado pela COVID-19 e da migração do ensino presencial para o ensino remoto.

O Coletivo Escola do Cerrado trata-se de um projeto de educação não formal que dialoga diretamente com a educação formal, ou seja, com a Fundação Educacional do DF. Enfim, a Escola do Cerrado, desde a sua criação, se manteve em diálogo com as escolas públicas onde as crianças se encontravam matriculadas.

Como coordenadora pedagógica pude conhecer de dentro o referido projeto, afinal, a minha função era mediar o diálogo pedagógico entre o coletivo de ativistas-educadores voluntários e as crianças que davam vida ao projeto. Ou seja, ajudar a pensar as atividades pedagógicas sem perder de vista o conteúdo trabalhado nas aulas remotas pelas escolas de origem/matrícula das crianças. Assim, no projeto, enquanto coletivo, produzimos materiais educativos, ações e projetos para proporcionar acolhimento às crianças da ocupação que se encontravam em situação de extrema vulnerabilidade social.

As ações realizadas deixavam rastros cartográficos por onde era possível trilhar buscando entender o porquê de os atores agirem como agiram. O crítico e historiador Hal Foster (2014) questionou o papel do artista-pesquisador na pesquisa etnográfica, em um artigo intitulado “O artista como etnógrafo” (1995), em que o autor discute o paradigma em torno da relação entre o artista-pesquisador e o outro cultural e/ou étnico como sujeito de associação para o artista engajado. Ou seja, o outro seria aquele “em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta” (Foster, 2014, p.161). O problema do artista como etnógrafo seria a possível exotificação do outro por um apelo estético, ao pressupor que “o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística, e as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas, e sob certas circunstâncias, as substituem” (idem).

Hal Foster discute, a partir do diálogo com “O autor como produtor” (1934) de Walter Benjamin, que o paradigma do “O artista como etnógrafo” seria semelhante ao anterior,

10.5281/ZENODO.15737955

no que se refere ao modelo de dicotomias na arte que este sustentava, como “qualiidade estética versus relevância política”, “forma versus conteúdo”; ou seja, um modelo estruturado em torno das instituições que detêm poder por meio do capital simbólico do museu, da academia, do mercado e da mídia com um sujeito com quem se associa enquanto objeto de contestação.

“O artista como etnógrafo” sinaliza um deslocamento na classificação do outro, que antes era definido por questões econômicas e agora, em termos de identidade cultural. Contudo, esse novo sujeito estaria sempre tensionado quanto à sua exotificação por um apelo estético, de “mecenato ideológico” (Foster, 2014, p. 162). Para estruturar essa argumentação, o autor faz um paralelo entre os dois paradigmas, o do produtor e o do etnógrafo, pois algumas problemáticas persistem de um para o outro. Para o antigo modelo do proletariado explorado, estaria agora o paradigma do outro social: o pós-colonial, o subalterno ou subcultural oprimidos. Em todo caso, seria essa outra parte, esse fora, o plano a partir do qual a cultura dominante seria transformada ou ao menos subvertida.

Entendendo a tendência da arte colonialista ao mecenato ideológico e buscando ir na direção contrária às práticas extrativistas adotadas nesse tipo de pesquisa, como pesquisadora, escolhi trabalhar com relatos que me permitissem apresentar o campo de pesquisa como uma cartografia/mapa da rede, cuja arquitetura pôde ser desenhada a partir de diversas fontes. Fez parte da metodologia da pesquisa em questão registrar as ações dos autores de modo que os atores humanos pudessem ter autonomia de agência e participação na pesquisa no decorrer de suas ações.

Benjamin (1934) afirma que o artista não pode lutar pelo outro ou ser porta-voz da luta do outro a partir de suas produções, porque é possível que esse artista, caso o faça, cometa um “mecenato ideológico” e estabilize o social, mas, em diálogo com Bruno Latour, o social não deveria ser pensado como uma matéria, um grupo estático ou uma estrutura, e sim como “um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (Latour, 2012, p. 25) de ações e tomadas de decisões que acontecem tanto no domínio do social como do não social e não é possível prevê-lo. Ser social é um movimento que não necessariamente é capaz de traçar novas conexões e redesenhar um conjunto bem formado e é por esse motivo que evitaremos as traduções dos relatos coletados em prática etnográfica.

> Quando os sociólogos do social pronunciam as palavras “sociedade”, “poder”, “estrutura” e “contexto”, dão em geral um salto adiante para conectar padrões dramáticos a partir de interações confusas, ver por toda parte, nos casos à mão, ainda mais exemplos de tipos bem conhecidos e revelar, nos bastidores, algumas forças ocultas que manipulam os cordéis. Não que es-

10.5281/ZENODO.15737955

> tejam errados: com efeito, antigas relações sociais foram apresentadas de modo a parecer que fornecem uma explicação pronta para muitos assuntos intrigantes. Mas já é tempo de olhar com mais cuidado o tipo de agregados até agora reunidos e os modos como eles se conectam uns com outros (Latour, 2012, p. 43).

Ainda, segundo Latour (2012, p.19), “o social não pode ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma ‘explicação social’ de algum outro estado das coisas”. E acrescenta, não é possível precisar os ingredientes que compõem o domínio social (idem).

A OCUPAÇÃO DO CCBB

Afinal, do que se trata? A ocupação do CCBB é, primeiramente, um vasto lote de terras, coberto pelo bioma cerrado, localizado em Brasília, no Distrito Federal, próximo ao Congresso Nacional e à Vila Planalto. A Vila Planalto e a Ocupação do CCBB estão separadas por extensas áreas de cerrado, o que faz com que a paisagem da Capital Federal seja longitudinal e possua bastante profundidade atravessada por campos e parques verdes. Essa paisagem provém do desejo concreto da experiência visual monumental de Lucio Costa, para quem “monumental” não seria no sentido de ostentação, mas no sentido de “expressão palpável daquilo que vale e significa”.

A área de cerrado na qual está localizada a Ocupação do CCBB não possui infraestrutura básica, como sistema de esgoto e água. A eletricidade é puxada de um poste de iluminação pública. A água é buscada no Lago Paranoá e armazenada em tambores para utilização em banhos e preparo de alimentos. As ocupações do Plano Piloto possuem suas formas de se organizar e maneiras de habitar os espaços singulares a cada uma delas. Algumas estão em áreas comerciais e centrais, outras em entrequadras da Asa Sul e da Asa Norte. Essas ocupações acontecem em espaços urbanizados e em espaços de área verde. As ocupações urbanas ficam mais visíveis e possuem tempo curto de permanência nos espaços. As ocupações rurais ficam dentro de áreas menos visíveis do cerrado e em locais mais afastados de áreas comerciais e residenciais, conseguindo resistir por mais tempo.

Dentre as ocupações nas áreas de cerrado, existe a Ocupação do CCBB, ocupada por famílias compostas por trabalhadores formais e informais que atuam na coleta e separação de materiais recicláveis, sendo elas naturais de Brasília ou migrantes de outros estados do país. A Ocupação do CCBB está localizada na Asa Sul, próximo ao Lago Paranoá, bairro alvo de grande especulação imobiliária no Distrito Federal. Está a um quilômetro do Palácio do Planalto, sede da Presidência do Brasil.

10.5281/ZENODO.15737955

A Ocupação do CCBB está dividida pelos próprios ocupantes em “Pontos”, que se referem aos nomes das avenidas (Trechos) próximas à área de cerrado em que estão localizados e/ou à ordem de ocupação após deslocamentos internos à ocupação. Dentre os Pontos ocupados, estão: o Ponto 1, onde estava localizada a Escola do Cerrado antes de sua derrubada; o Ponto 2, que está localizado próximo ao Ponto 1 e ao Trecho 2; o Ponto 3, que também está localizado no Trecho 2; o Ponto 4, localizado ao lado do Centro Cultural Banco do Brasil e do Trecho 4; e o Ponto 5, que está localizado no Trecho 3.

Os territórios, na pesquisa de campo, foram observados enquanto zonas de conflitos de onde as crianças, atores sociais da pesquisa, sem alternativa, foram obrigadas a se deslocar em busca de sobrevivência e melhores condições de vida humana. A obrigação de deslocar-se é o que foi chamado pela pesquisadora de “deslocamento territorial forçado”, pois ela é acionada a partir de demandas externas aos desejos da comunidade que se desloca. O deslocamento territorial forçado é, neste contexto investigado, uma reação às violências sofridas pela comunidade da Ocupação do CCBB por parte do governo. Para melhor compreensão, para além dos conceitos de território, na investigação, foram elaborados alguns sentidos possíveis sobre os conceitos de fronteira e deslocamento.

Sendo assim, para a pesquisa, interessava olhar para o território, onde a pesquisa foi realizada, a partir dos conceitos de *território*, *territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização*, em Deleuze e Guattari (1995), e a partir dos geógrafos brasileiros Haesbaert (1997) e Souza (1995).

> [...] as desterritorializações e reterritorializações não determinam as modificações, mas determinam estreitamente sua seleção. Por outro lado, toda modificação tem seu meio associado que, por sua vez, provoca tal desterritorialização em relação ao meio de exterioridade, tal reterritorialização em meios interiores ou intermediários (Deleuze, 1995, p. 70).

Haesbaert e Souza trazem contribuições para as dimensões espaciais voltadas ao conceito de território, que se revela a partir de processos de dominação em termos de produção material e em termos jurídicos-políticos. Haesbaert (1997, p.39-40) demonstrou três empregos recorrentes do conceito de território, sendo eles: o território político-jurídico, representado pelo Estado-Nação; o território econômico, relacionado a fontes de recursos, fruto do embate entre “classes sociais e da relação capital-trabalho”; e o território cultural, tomado enquanto produto da apropriação simbólica e/ou da identificação no/com o espaço.

Rogério Haesbaert (Saquet, 2020, p. 129) apresenta uma concepção que denomina de integradora, ou híbrida, entre as dimensões material e ideária do território, com

10.5281/ZENODO.15737955

ênfase nos processos culturais e políticos Para ele, o território é também “um espaço apropriado em termos imateriais na produção de identidade, subjetividade e simbolismos com certo lugar” (Haesbaert apud Fuini, 2017, p. 20). Segundo Haesbaert, “o território também assume um viés multidimensional (político-jurídico, econômico e cultural) e os movimentos dos agentes e grupos entrando e saindo de territórios (tidos como seus e de outros) manifestam os processos de desterritorialização” (idem).

Souza (1995), por sua vez, critica o reducionismo imbricado na associação entre território e espaço gerido pelo Estado e ocupado por uma nação. O autor conceitua território como “espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder” (souza, 1995, p. 78-79), não propriamente o espaço concreto em si, sendo esse o substrato material onde se projetavam as relações sociais.

> Territórios existem e são construídos (e desconstruídos) nas mais diversas escalas, da mais acanhada (p.ex., uma rua) à internacional (p.ex. a área formada pelo conjunto dos territórios dos países-membros da organização do Tratado do Atlântico Norte - OTAN); territórios são construídos (e desconstruídos) dentro de escalas temporais as mais diferentes: séculos, décadas, anos, meses ou dias; territórios podem ter um caráter permanente, mas também ter uma existência periódica, cíclica (Souza, 1995, p. 81).

A partir dos autores referenciados, é possível afirmar que os fenômenos observados acerca do território revelam que a territorialização da Ocupação do CCBB sobre a área de cerrado faz com que esse seja um território cultural. Outro fenômeno observado acerca do deslocamento forçado na Ocupação do CCBB foi que, na maioria das vezes, o deslocamento acontece dentro do mesmo território, o que faz com que a ocupação se desmantele momentaneamente, mas logo comece a se reconstruir e reocupar. Esse fenômeno acontece há mais de 40 anos, quando as primeiras ocupações daquele território estão datadas, conforme foi possível observar a partir de relato coletado de alguns ocupantes e ex-ocupantes, como também no documentário “Tempo de Derruba” (2021).

“DERRUBA VIOLENTA” DA OCUPAÇÃO DO CCBB E DA ESCOLA DO CERRADO

A “derruba violenta” da Ocupação do CCBB, em 2021, foi uma ação de longa duração, deslocada, cuja agência pôde ser observada a partir da derruba que sofreram em 2020 no “Ponto 4”, que fez com que os moradores da Ocupação do CCBB escolhessem sair da invisibilidade no meio da mata e deslocar-se para o “Ponto 1”, onde aconteceram os mutirões de reconstrução dos barracos e também os conflitos observados no contexto da pesquisa realizada no mestrado.

10.5281/ZENODO.15737955

O antigo coletivo, hoje Associação BSB Invisível, foi a agência responsável por atuar na logística de parte das ações movidas no amparo das crianças e de toda a comunidade da Ocupação do CCBB. Isso porque atuavam como uma complexa rede de comunicação e articulação coletiva de ações diretas com a população moradora de rua e em situação de ocupação no Distrito Federal. As ações sociais mobilizadas pelo BSB Invisível durante a pandemia aproximaram os moradores e os ativistas da Ocupação do CCBB, que, por ser um território cultural fértil e dinâmico, constituíram lugares de pertencimento em comum onde passaram a compor um novo corpo coletivo e espontâneo, como a criação da Escola do Cerrado.

Alguns parâmetros do planejamento para a educação não formal podem nos auxiliar a olhar para as práticas realizadas por ativistas dentro da Ocupação do CCBB pela ótica da Educação não formal e não do voluntariado. Maria de Glória Gohn apresenta o conceito de educação não formal como “aquela que se aprende no ‘mundo da vida’, através dos processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas” (Gohn, 2006, p.28).

Na Escola do Cerrado, o objetivo era impedir que as crianças, apesar da falta de acesso tecnológico para acompanhar as aulas remotas durante a pandemia de Covid-19, tivessem de repetir o ano. Além do objetivo principal, a “escolinha” tinha como objetivo fornecer amparo pedagógico e sócio emocional para as crianças através da promoção da coletividade, da curiosidade, do acesso ao lazer e da participação na construção de seus imaginários políticos.

A escola do cerrado foi originalmente criada pelas crianças da Ocupação do CCBB com os ativistas, que começaram a estudar juntos e a sonhar as territorialidades desses sonhos erguendo um barraco para servir de local de estudos e de pertencimento, em uma ação coletiva em luta pelos direitos humanos e direitos das crianças. As crianças da ocupação participavam com autonomia do movimento político formado através da proposição de brincadeiras, de caminhadas pelo cerrado, onde elas apresentavam o território e identificavam os atores não humanos da pesquisa, como as plantas, os caminhos e os objetos. Dessa forma, a criação da Escola do Cerrado materializa o lugar de suas lutas por seus direitos de acesso à moradia e à educação e as permite se empoderar enquanto cidadãos visíveis e capazes de se auto-organizar e autogerir.

AS CRIANÇAS EM AÇÃO

Primeiramente, é preciso assinalar que a pesquisa que origina o artigo procurou valorizar e considerar as vozes das crianças participantes da mesma. Sendo assim, sem

10.5281/ZENODO.15737955

negligenciar o direito de proteção e, naturalmente, a ética na pesquisa com crianças - exigência legal - mas, também, de postura política da autora da pesquisa, considerou-se o assentimento como condição da entrada no campo de pesquisa – trata-se da autonomia das crianças em decidirem se querem ou não participar, da pesquisadora fazer o uso de seus nomes e imagens, enfim, de respeitar o ponto de vista das crianças como ponto de referência da investigação. Afinal, “agir eticamente é agir da forma que agimos com as pessoas que respeitamos”, adverte Graue e Walsh (2003, p. 75).

> [...] quando se trata de uma pesquisa com crianças, dada a vulnerabilidade das mesmas na correlação de força com o adulto, enfim, da assimetria de poder, o fato de elas não saberem que estão sendo observadas com fins específicos, configura-se como uma violação dos seus direitos e, também, uma questão de ética, pois, “o agir ético do pesquisador demanda ação consciente e livre do participante” (Resolução nº 510, 2016). Para evitar práticas investigativas que aviltassem os direitos da criança, procurei mobilizar técnicas onde elas estivessem cientes do seu papel, da sua condição de ator social no processo de produção da ciência, ou seja, técnicas que favorecessem a materialidade da sua condição de “co-produtoras de dados” (Alderson, 2005), “de sujeito social” (Teófilo, 2021, p. 107).

Considerar a privacidade infantil como ponto de referência também foi condição, afinal, tratava-se de crianças vivendo em condição de extrema vulnerabilidade social. Nesse contexto, privacidade tem a ver com o “[...] direito do participante da pesquisa de manter o controle sobre suas escolhas e informações pessoais e de resguardar sua intimidade, sua imagem e seus dados pessoais, sendo uma garantia de que essas escolhas de vida não sofrerão invasões indevidas pelo controle público, estatal ou não estatal, e pela reprovação social a partir das características ou dos resultados da pesquisa” (Brasil; Conselho Nacional de Saúde, 2016, p. 4).

Isso posto, é preciso perguntar: Quem são mesmo as crianças da Ocupação? Elas são naturais da Bahia, de São Paulo e do Distrito Federal. Algumas migraram com seus pais e responsáveis para o Distrito Federal em busca de melhores condições de vida; outras moram com parentes, e suas mães e pais moram em outros estados, mas não possuíam condições para criá-las; outras nasceram dentro da ocupação; outras são filhas e filhos de ocupantes que trabalham com a coleta e separação de materiais recicláveis dentro da área de cerrado e possuem relação trabalho-casa com o espaço.

As crianças da ocupação costumavam estar sob a responsabilidade das educadoras da Escola do Cerrado quando em atividades na escolinha, e essa relação muitas vezes servia como espaço de experimentação, porque a figura do educador/ativista era fornecer esse espaço para que as crianças pudessem experimentar a formação de

10.5281/ZENODO.15737955

suas subjetividades, passíveis de erros e acertos, porque compreendiam a escolinha como um espaço de aprendizagem preparado para acolher essas experimentações e apresentar possíveis margens e limites para as mesmas.

As crianças viviam na Ocupação do CCBB antes, durante e depois das ações de derruba da ocupação e da Escola do Cerrado. Muitas famílias que viviam em casas diferentes possuíam algum grau de parentesco, o que fazia a vida na Ocupação do CCBB estruturada a partir da convivência coletiva, porém nem sempre pacífica, entre as crianças e as famílias. A relação entre as crianças e os agentes voluntários acontecia por meio das trocas de saberes, da prática da escuta sensível, das pedagogias da infância, da arte, das brincadeiras e da produção artística em multimeios.

As demais crianças da ocupação se aproximaram ao ver que práticas não adultocêntricas aconteciam em uma área de cerrado chamada de “Ponto 1”, devido à sua localização próxima ao “Trecho 1” (via de acesso ao local). Assim, iniciou-se o movimento de acolhimento das crianças em situação de vulnerabilidade social e econômica através do acompanhamento pedagógico e reforço escolar, que as próprias crianças da Ocupação do CCBB chamaram de Escola do Cerrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que ilumina a escrita deste artigo investigou como as agências de arte e educação foram formadas no acolhimento das crianças da Ocupação do CCBB durante a “derruba violenta” em 2021. No contexto deste artigo, o propósito foi apresentar alguns recortes que sinalizaram as agências formadas na referida pesquisa.

Para a compreensão breve da ação dos atores no contexto investigado, metodologicamente foi preciso segui-los em rede (Latour, 2012). A primeira agência mapeada foi a agência da criança, pois a aproximação com o campo aconteceu via ação para proteção da Escola do Cerrado. A arte, enquanto agência se revelou transversalmente em todo movimento, desde as campanhas para proteção do território e da população, produção de documentários, filmes, músicas, fotografias e cartazes, além de surgir na sua dimensão pedagógica no currículo da Escola do Cerrado.

Na verdade, entendeu-se que a Escola do Cerrado configurou-se, no momento de sua criação, como um movimento artístico e coletivo. No entanto, na data de hoje, a Escola do Cerrado, no entendimento da pesquisadora, se desloca da sua dimensão artística para uma dimensão institucional, materializada na figura de uma associação.

10.5281/ZENODO.15737955

Na pesquisa, priorizou-se as ações coletivas das crianças, não as crianças em si, no plano individual. Os movimentos de resistência contra as ações de despejo e derrubada da Ocupação do CCBB em 2021 foram protagonizados pelas crianças a partir da troca de saberes e relações de afeto, educação, cuidado e amparo com ativistas e voluntários. Penso, então, que, para conseguir dar conta de uma investigação participativa e emancipatória, foi preciso encontrar um meio de proporcionar equilíbrio de poder de agência entre os sujeitos da pesquisa, pensando suas identidades e diferenças.

Então, como desdobramentos da pesquisa, surgiram as seguintes dúvidas: “as práticas emancipatórias levam em consideração a participação política de crianças no desenho da paisagem do espaço público?” e “Pode-se afirmar que as crianças do cerrado constituem agência emancipada?”. Fernandes (2017, p. 250), nos ajuda a melhor compreender as questões acima, tendo em vista que para a autora, a perspectiva do paradigma da emancipação da criança é criticada por falhar no reconhecimento empírico acerca do desenvolvimento infantil e porque evidências demonstram que as crianças necessitam ser protegidas. No entanto, a autora afirma também que é necessário considerar que a experiência de vida da criança é um indicador mais fiável do que a idade para a determinação do grau de compreensão das mesmas.

Outra questão importante a ser sinalizada é que a resistência formada pelas crianças contra a derruba da Ocupação do CCBB e da Escola do Cerrado fortaleceu a consciência política e de classe na infância dessas crianças. Conhecer suas perspectivas e narrativas dos deslocamentos que percorreram possibilitou à pesquisadora traçar a história da derruba a partir da imaginação da criança na paisagem política. É importante ressaltar ainda que atualmente, parte das crianças participantes da pesquisa estão vivendo sob auxílio-aluguel em casas e quitinetes no Distrito Federal, portanto sendo beneficiárias de políticas públicas. No entanto, muitas crianças continuam vivendo na Ocupação do CCBB mesmo após as últimas derrubadas.

Para finalizar, ressalta-se que a Arte como agência possibilitou, na sua relação com a educação, que as crianças ocupassem espaço de sujeitos ativos protegendo seus direitos - estudar, morar, viver em comunidade - e que pudessem brincar de verdade - de forma espontânea e livre. E que, ao brincar, desenhassem paisagens possíveis para futuros incertos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução nº 510, de 7 de abril de 2016.** O Plenário do Conselho Nacional de Saúde em sua Quinquagésima Nona Reunião Ex-

10.5281/ZENODO.15737955

traordinária, realizada nos dias 06 e 07 de abril de 2016, no uso de suas competências regimentais e atribuições conferidas pela Lei no 8.080, de 19 de setembro de 1990, pela Lei no 8.142, de 28 de dezembro de 1990, pelo Decreto no 5.839, de 11 de julho de 2006. Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016, Brasília, DF: Conselho Nacional de Saúde, 7 abr. 2016. Disponível em: https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/resolucoes/2016/resolucao-no-510.pdf/view. Acesso em: 10 abr. 2023.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil-Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1995.

FERNANDES, N. **Infância, direitos e participação: Representações, práticas e poderes**. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

FERREIRA, M. **"A gente gosta é de brincar com os outros meninos!"**: relações sociais entre crianças num jardim de infância. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FOSTER, H. **[1955], O retorno do real:** a vanguarda no final do século xx. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.

GOHN, M. G. Educação não-formal na pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, I., 2006, São Paulo**. Anais** [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, não paginado. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 08 Apr. 2023.

GRAUE, E.; WALSH, D. **Investigação etnográfica com crianças:** teorias, métodos e ética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenki, 2003.

HAESBAERT, R. **Des-territorialização e identidade:** a rede gaúcha no Nordeste. Niterói: EdUFF, 1997.

_____**Viver no limite:** território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção / Rogério Haesbaert, 1. Ed - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

LATOUR, B. **Reagregando o social.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SARMENTO, M. J. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. In:

10.5281/ZENODO.15737955

SARMENTO, M. J. (org.); CERISARA, A. B. (org.). **Crianças e miúdos**: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação. Porto: Edições Asa, 2004. p. 9-34. Disponível em: <http://docplayer.com.br/11165-As-culturas-dainfancia-nas-encruzilhadas-da--2amodernidade. html>. Acesso em:13 abr. 2023.

SARMENTO, M. J. Uma agenda crítica para os estudos da criança. **Currículo Sem Fronteiras,** [S.l.], v. 15, n.1, p.31-49, 2015. Disponível em: www.curriculosemfronteiras.org/vol15iss1articles/sarmento.pdf. Acesso em: 13 abr. 2023.

SOUZA, M. L. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (org.). **Geografia:** conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 77-116.

TEÓFILO, M. da Penha. **Crianças no espaço público:** nas trilhas das culturas da infância. Tese de Doutoramento em Estudos da Criança (Especialidade em Infância, Cultura e Sociedade) – Universidade do Minho, Braga – PT, 2021. http://hdl.handle.net/1822/73409. Acesso em: 2021-11-16.

10.5281/ZENODO.15737955

CRIAR, CONSUMIR, EDUCAR E PESQUISAR EM REDES SOCIAIS

CREATE, CONSUME, EDUCATE AND RESEARCH ON SOCIAL MEDIA

Sara Vasconcelos Cruz
Universidade Federal de Goiás, Brasil
sara.cruz@discente.ufg.br

Resumo
Este artigo tem como objetivo fundamentar teoricamente a hipótese de que as imagens consumidas e produzidas nas redes sociais influenciam os processos de formação e autoformação de professores (Nóvoa, 1992; Maciel, 2001). Para isso, situamos o consumo e a criação desses conteúdos dentro do campo da Cultura Visual (Luna, 2016). O argumento central é que somos profundamente impactados pelo que vemos — e que ver está intimamente ligado a consumir. Para isso, consideramos os conceitos de Superindústria do Imaginário (Bucci, 2021) e Capitalismo de Vigilância (Zuboff, 2021), aliados à visão de Jonathan Crary em "Terra Arrasada" (2023), que aborda a internet como um aliado do capital. Conclui-se que, embora a internet apresente novas possibilidades de criação e ensino, ainda existem lacunas significativas a serem exploradas em relação ao seu papel na educação, sugerindo a necessidade de pesquisas de campo.

Palavras-chave: Formação de professores; Redes Sociais; Criação de conteúdo; Ensino de Artes.

Abstract
With the aim of theoretically grounding the hypothesis that the images consumed and produced on social networks affect the processes of teacher education and self-education (Nóvoa, 1992; and Maciel, 2001), we seek to situate the consumption and creation of these contents within the field of Visual Culture (Luna, 2016). The argument constructed in this text assumes that we are deeply influenced by what we see—and that seeing is closely related to consuming, considering the concepts of the Superindustry of the Imagination (Bucci, 2021) and Surveillance Capitalism (Zuboff, 2021) combined with Jonathan Crary's vision in 'Scorched Earth' (2023) about the internet as an ally of capital. It is concluded that, although the internet offers new possibilities for creation and teaching, there are still significant gaps to be investigated regarding its role in education, suggesting the need for further field research.

Keywords: Teacher training; Social media; Content creation; Arts Teaching.

INTRODUÇÃO

Em junho de 2020, estreiei um canal no *YouTube* voltado para debater Arte/Educação. Estávamos em meio à crise sanitária da Covid-19[1], e o isolamento social, adotado como medida para conter a propagação do vírus, trouxe a realidade do ensino e do trabalho remoto para muitas pessoas. Embora as tecnologias já estivessem disponíveis, a pandemia forçou uma dependência delas para aulas, reuniões e até festas.

Esse contexto evidenciou as desigualdades sociais, afetando de maneiras distintas as diversas classes e profissões. As fragilidades tanto do sistema de saúde quanto da educação foram expostas, conforme discutido por Santos em "A Cruel Pedagogia do Vírus" (2020). A classe docente foi severamente impactada e, até junho de 2021, estimativas da Fenep (Federação Nacional de Escolas Particulares) apontavam cerca de 300 mil docentes de Educação Básica demitidos desde o início da pandemia. Aqueles que permaneceram nas salas de aula enfrentaram uma redução de até 75% nas horas de trabalho, o que impactou diretamente a remuneração, dado que o pagamento dos docentes depende das horas em sala. Os que se adaptaram ao chamado "ensino híbrido" (Bacich, Tanzi Neto, Trevisani, 2015) tiveram sua carga de trabalho triplicada, administrando aulas remotas e presenciais simultaneamente. A virtualização trouxe um custo muito mais alto em termos humanos, pois, como afirmam Munck e Gielen (2021), "A virtualização afeta o cerne da educação".

Com a Covid-19, escolas e universidades fecharam e muitos professores tiveram que recorrer ao ensino remoto e às redes sociais para se manterem. O tempo dispendido em redes sociais aumentou, isso segundo a pesquisa Global Digital Overview 2020, feita pelo site We Are Social em parceria com a Hootsuite, e muita gente começou a Esclarecido isso, esta pesquisa pretende mostrar como as representações e formas de criar conteúdos[2] para as redes. Criadores de conteúdo voltados para a arte, como Tio Virso, Lilian Farrish, Canal do Thiagson e TV Dadá- Arte, emergiram nesse cenário.

1 De acordo com a Organização Mundial de Saúde (2020), a Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que apresenta quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves.

2 "A produção de conteúdo é uma estratégia que consiste em criar e distribuir materiais em texto, vídeo ou áudio — como posts de blog, eBooks, podcasts e vídeos — usada com frequência por empresas que investem em Marketing Digital". Disponível em https://resultadosdigitais.com.br/marketing/producao-de-conteudo/#:~:text=A%20produção%20de%20conteúdo%20é,que%20investem%20em%20Marketing%20Digital. Último acesso em julho de 2024.

10.5281/ZENODO.15737987

A criação de conteúdo nesse período se tornou uma possível fonte de renda, assim como uma oportunidade de troca e interação em meio ao isolamento. Ao pesquisar por termos como “arte educação” e “a/r/tografia” nas redes sociais, percebi uma carência de canais específicos voltados para a pesquisa em artes e arte-educação. Observando o grande alcance midiático e educativo que o *YouTube* possui na atualidade (Felcher, Bierhalz e Fommer, 2019), criar um canal me parecia uma boa oportunidade de abordar questões pertinentes e específicas da área, abrindo um campo de trabalho e pesquisa frutífero e proporcionando um desafio de transpor a práxis educativa para a realidade da plataforma.

Além do canal no *YouTube*, passei a atuar de forma consistente também no Instagram. Cada rede social possui seu objetivo específico, e a utilização de várias plataformas se tornou uma estratégia para alcançar um público mais amplo (Bucci, 2021). No caso do *Instagram*, a criação de conteúdo parecia mais acessível, exigindo menos recursos materiais e tempo.

O conceito de “sociedade em rede”, cunhado por Castells (2002, p.19), representa uma “estrutura social baseada em redes operadas por tecnologias de comunicação e informação fundamentadas em redes digitais de computadores que geram, processam e distribuem informação a partir de conhecimento acumulado nos nós dessas redes”. Essa definição nos permite perceber que a criação de conteúdo está diretamente ligada à distribuição de informação proporcionada pelas redes sociais, não como uma mera possibilidade futura, mas como uma realidade urgente a ser compreendida. As redes sociais se inserem no ciberespaço, que Lévy (1999, p. 93) define como um:

> [...] espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos. (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me a marca distintiva do ciberespaço.

A partir dessa, é possível ressaltar que a criação de conteúdo se relaciona diretamente com a distribuição de informação proporcionada pelas redes sociais, não como um “futuro”, mas como um presente que tem urgência de ser compreendido.

Com o passar do tempo, comecei a refletir se o que eu estava fazendo ao criar conteúdo era também uma maneira de promover espaços e momentos de formação em Arte/Educação. Isso envolve não apenas o foco nas atividades escolares, frequentemente bus-

10.5281/ZENODO.15737987

cadas por palavras-chave como “arte educação” ou “educação artística”, mas também a formação de professores ao debater questões teóricas e metodológicas relevantes. Afinal, a busca por produtos de informação (infoprodutos) [3]nas redes sociais evidencia outros espaços de formação para Arte/Educação? Essa criação de conteúdo poderia ser encarada como processo de formação docente, ainda que informal? Como?

Este artigo busca então questionar se e como as imagens consumidas e produzidas nas redes sociais influenciam os processos de formação e autoformação de professores de artes. Partindo dessas provocações, me pergunto se tal experiência com as redes sociais poderia se relacionar com tendências do ensino de artes? Há tempo e espaço para a educação nas redes sociais?

A CONEXÃO ENTRE REDES SOCIAIS E O AMBIENTE EDUCACIONAL

No livro *Places of Learning: Media, Architecture, Pedagogy* (2005), Elizabeth Ellsworth desafia as noções tradicionais de locais de aprendizado, argumentando que a aprendizagem ocorre em múltiplos espaços e com o uso de diversas mídias. Ambientes como museus, espaços arquitetônicos e, mais recentemente, as plataformas digitais são apontados pela autora como portadores de uma “força pedagógica”, ou seja, possuem o potencial de gerar aprendizado contínuo e imersivo — não restrito ao ambiente escolar.

Seguindo esse raciocínio, é importante reconhecer que as redes sociais têm emergido como espaços centrais para a educação informal, proporcionando novas formas de ensino e de compartilhamento de saberes. Professoras e professores utilizam essas plataformas como ferramentas para a disseminação de imagens, vídeos e outros recursos visuais, o que facilita a criação de novos significados e promove o pensamento crítico. A interação no ambiente digital não apenas altera a maneira como se aprende, mas também oferece um terreno fértil para examinar as interações entre cultura, poder e educação. Redes como *Facebook, Instagram, TikTok e YouTube* se tornaram ambientes educativos cruciais, podendo ser entendidas, nas palavras de Ellsworth (2005), como “lugares de aprendizado”.

A revolução causada pelas Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) reconfigurou tanto os padrões de interação quanto os métodos de aprendizado, sinalizando uma transição para uma sociedade em rede, conforme discutido por Santos e Carvalho (2020). Esses autores apontam que as TDICs não são apenas fontes de informação, mas também criam novos hábitos e modos de se relacionar.

3 Infoproduto é um produto digital de informação que pode ser vendido ou disponibilizado na internet, como ebooks, cursos, vídeo aulas etc.

10.5281/ZENODO.15737987

A reflexão sobre as redes sociais como espaços de produção de identidade, crença e cultura tornou-se ainda mais urgente diante das transformações enfrentadas pela docência desde 2020. Autores como O'Neil (2021) e Bucci (2021) analisam as complexas dinâmicas que emergem desses ambientes. Nosso desafio aqui é relacionar essa discussão diretamente à formação de professores, evidenciando como o comportamento e a educação são moldados por essas forças na sociedade contemporânea.

FORMAÇÃO E AUTOFORMAÇÃO DOCENTE NAS REDES

Formação e autoformação são processos experienciados a partir da entrada no mundo da linguagem pelos sujeitos, vivenciado principalmente nas instituições formadoras, como família, escola, religião e, agora, redes sociais. Ao investir na sua própria formação, a pessoa toma consciência das necessidades e dificuldades que, para serem sanadas, a impulsionam para a mudança e para a busca de soluções (Nóvoa, 1992; e Maciel, 2001). Assim, aponto aqui a necessidade de compreender essas tomadas de consciência por parte dos professores para com sua formação ao buscarem, principalmente após 2020, mais informações e formações online, o que demonstra que o consumo de conteúdos transita entre o entretenimento proposto pelas redes, e conceitos como formação e autoformação. Sobre consumo:

> Eu entendo o consumo como um processo em que agentes se engajam em apropriação e apreciação, seja para propósitos utilitários ou contemplativos, de bens, serviços, performances, informação ou ambiente, sejam comprados ou não, sobre os quais o agente tem algum grau de critério quando um professor se utiliza do Youtube ou de outra ferramenta digital, o evento torna-se um ato de consumo dentro de performances de práticas (Warde, 2005, p. 137, tradução livre[4]).

Ou seja, o consumo, entendido como a apropriação e apreciação de bens, serviços ou informações, passa a incluir o uso de plataformas como YouTube e Instagram no cotidiano docente. Essas plataformas são utilizadas para objetivos pedagógicos, mas também são espaços de consumo performativo, em que as interações e o aprendizado são, muitas vezes, guiados pelos algoritmos das redes.

Entretanto, à medida que os professores se apropriam dessas ferramentas para sua formação, surgem questões sobre a qualidade e a intencionalidade dos conteúdos con-

4 "With this in mind, I understand consumption as a process whereby agents engage in appropriation and appreciation, whether for utilitarian, expressive or contemplative purposes, of goods, services, performances, information or ambience, whether purchased or not, over which the agent has some degree of discretion" (tradução livre).

10.5281/ZENODO.15737987

sumidos. O uso massivo de imagens digitais e vídeos nas redes sociais oferece, por um lado, acesso democratizado a informações, mas, por outro, submete os educadores à lógica comercial que permeia essas plataformas. As imagens e vídeos que dominam os feeds são projetados não apenas para educar, mas para captar atenção e engajamento, muitas vezes alinhados com interesses comerciais. Isso implica que o processo de autoformação docente nas redes sociais pode ser moldado por forças que privilegiam o consumo em detrimento de uma educação crítica e emancipadora.

Desde 2020, com a crise sanitária de Covid-19, o número de pessoas presentes nas redes sociais - assim como o tempo de uso dessas, aumentou consideravelmente. No Brasil, as pessoas chegam a passar entre 3 e 4 horas nas redes (O'Neil, 2021). *Facebook, YouTube, Whatsapp e Instagram* são, nessa ordem, as redes mais usadas pela população brasileira hoje, segundo relatório produzido em parceria por *We Are Social e Hootsuite* (2021). Sobre o contexto da crise sanitária, podemos considerar que "Esse evento provocou o distanciamento social e serviu como um fator para a adoção de novas práticas associadas com essas tecnologias (Costa, Espigão e Pinto, 2022, p.388).

A proliferação crescente de imagens digitais está interligada, segundo Martinez Luna (2016) "com a confluência entre economia e produção de subjetividade que caracteriza as sociedades capitalistas contemporâneas", dialogando com o que propõe Bucci em "Superindústria do Imaginário" (2021): o capital se apropriou de tudo o que vemos e transformou isso em mercadoria. A internet, portanto, atua como uma aliada do capital, transformando o olhar, o tempo e a atenção em mercadorias. No contexto da formação de professores, isso significa que as redes sociais, ao mesmo tempo que oferecem novas possibilidades de aprendizado, podem estar reproduzindo estruturas de poder que reforçam a lógica de mercado, onde o conteúdo mais acessado não é necessariamente o mais educativo, mas sim o mais rentável. Assim, os professores, ao buscar autoformação, se veem diante de uma abundância de informações, porém nem sempre conseguem distinguir conteúdos que promovam uma educação crítica e transformadora daqueles que são moldados para atender às demandas comerciais.

Esse fenômeno pode ser analisado à luz da superindústria do imaginário (Bucci, 2021), que argumenta que as imagens e os conteúdos visuais estão cada vez mais sob o controle de grandes corporações que transformam o imaginário coletivo em mercadoria. Quando professores consomem vídeos educacionais ou de entretenimento nas redes sociais, ou quando seguem perfis de educativos no Instagram, estão engajando com um universo onde a visualidade e o consumo estão profundamente entrelaçados. A questão que se coloca, então, é: até que ponto esses conteúdos promovem a autonomia crítica dos educadores e até que ponto eles reforçam um modelo de consumo passivo?

10.5281/ZENODO.15737987

A relação entre consumir e educar nas redes sociais envolve, portanto, uma reflexão sobre as forças estruturais que moldam o conteúdo acessado pelos professores. À medida que os algoritmos das plataformas priorizam conteúdos mais populares e virais, muitas vezes o aprendizado crítico é deslocado em favor de conteúdos que promovem soluções rápidas e acessíveis. Isso gera um paradoxo: enquanto as redes possibilitam a disseminação de conhecimento em escala global, elas também limitam o acesso a formas de aprendizado que desafiam a ordem estabelecida.

Para Zuboff (2021), o capitalismo de vigilância desempenha um papel central nesse processo, monitorando e moldando o comportamento dos usuários das redes. Quando um professor consome conteúdos educacionais nas redes sociais, ele está não só se informando, mas também participando de um sistema que coleta dados sobre suas preferências e comportamentos, reconfigurando a própria forma como o aprendizado ocorre. A autoformação docente, nesse contexto, está imersa em um ambiente digital onde as práticas educativas são constantemente moduladas por interesses comerciais e tecnológicos, o que exige uma análise crítica contínua.

Dessa forma, a autoformação nas redes sociais se encontra em uma encruzilhada: por um lado, oferece acesso democratizado à informação, permitindo que professores se formem de maneira contínua e flexível; por outro, submete esse processo à lógica de mercado, muitas vezes alienando os educadores das questões críticas e emancipadoras necessárias para transformar a educação. É essencial, portanto, que os professores desenvolvam uma postura crítica frente aos conteúdos consumidos, questionando as intenções por trás dos materiais e reconhecendo os poderes estruturais que moldam essas plataformas. Afinal, a formação crítica é a chave para que o consumo digital seja aliado à emancipação e não apenas à reprodução de práticas mercadológicas.

Assim, torna-se pertinente entender o comportamento de consumo de imagens das redes sociais como um fator ativo nos processos de formação e autoformação e se as imagens poderiam “ser utilizadas para lhe resistir e possibilitar assim que os espaços e os tempos configurem outras subjetividades e outros modos de vida em comum” (Luna, 2016, p.15, tradução livre)[5].

Ainda sobre as imagens digitais, Luna aponta que a mobilidade e ubiquidade das imagens nas redes sociais desafiam as fronteiras tradicionais entre produção e consumo, transformando os espectadores em participantes ativos na criação de significados: “A questão então é se essa participação é em si genuinamente democrática ou se, pelo contrário,

5 “[...] pueden erl para resistirse a ella y posibilitar así los espacios y tiempo para configurar otras subjetividades y otros modos de vida en común”

10.5281/ZENODO.15737987

está presa numa esfera de consumo que anula a da produção sob o peso da forma de mercadoria, do controlo e da inclusão forçada" (*Idem,* tradução livre[6])

POSSÍVEIS IMPACTOS DA MERCADORIZAÇÃO DAS IMAGENS NA AUTO-FORMAÇÃO DOCENTE

Somos afetados pelo que vemos, a visualidade é uma forma de poder e que olhar é um ato de conhecimento e resistência (Mirzoeff, 2016). No contexto das redes sociais, as imagens compartilhadas e consumidas tornam-se instrumentos poderosos de influência. Essas visualidades moldam percepções, comportamentos e, possivelmente, práticas pedagógicas. Sobre visualidade, é preciso ressaltar:

> [...] a imagem enquanto um dado empírico, uma fonte visual, um exemplar de uma cultura visual específica e situado no espaço e no tempo, é ponto de partida para a tessitura dos textos; enquanto visualidade, é uma rede de outras imagens ancoradas em uma cultura visual singular, uma rede de sentidos, uma ordem política que torna as imagens possíveis (Sant'Anna, no prelo).

Explorando a crítica à mercadorização e ao consumo das imagens na internet, Bucci (2021) argumenta que o capitalismo contemporâneo se apropriou das imagens, transformando-as em commodities que são consumidas e produzidas em massa nas redes sociais. Essa mercadorização das visualidades implica que o consumo de conteúdos nas redes sociais não é neutro; ele está imbricado em relações de poder e de mercado que moldam o que é visto e valorizado. Na formação de professores, isso significa que os conteúdos consumidos podem estar mais alinhados com os interesses comerciais do que com uma educação crítica e emancipadora.

Relacionamos isso então ao que Jonathan Crary (2023) argumenta, de que o papel da internet serve mais aos interesses do capital do que às necessidades educacionais. Como os professores de artes são formados em um contexto onde a visualidade é cada vez mais mediada por algoritmos e estratégias comerciais? A internet, conforme observado por Crary (2023), pode promover uma cultura superficial e voltada para o consumo rápido (e exacerbado) de imagens, o que então aconteceria no âmbito do ensino de arte?

Essas questões destacam a urgência de repensar o papel das imagens digitais e da internet na formação educacional, questionando até que ponto as plataformas digitais estão afetando - e como - o ensino de quem trabalha pedagogicamente com imagens

6 "La cuestión entonces es si aquella participación es de por sí genuinamente democrática o si, al contrario, queda atrapada en una esfera de consumo que anula a la de la producción bajo el peso de la forma mercancía, el control y la indusividad forzosa".

10.5281/ZENODO.15737987

(Ospina e Monteles, 2020), ou seja, nas artes visuais. Ao avançar nesse debate, é essencial considerar não apenas o impacto imediato das imagens consumidas, mas também como essas influências moldam a percepção dos professores e suas práticas.

Considerando a crítica de Jonathan Crary (2023, p.131) de que “Na internet não há alegria ou tristeza, beleza ou exuberância. Nela encontramos poemas, mas não poesia”, surge o questionamento sobre o espaço que as redes sociais realmente oferecem para a arte. Em um ambiente digital saturado de conteúdo rápido e altamente consumível, como as redes sociais podem ser efetivas na promoção de uma educação artística significativa?

Há uma tensão entre a necessidade de visibilidade e acessibilidade que as redes sociais oferecem e a possibilidade de diluição do significado e da complexidade das práticas artísticas e educativas em um mar de conteúdos superficiais.

Uma hipótese é que, embora as redes sociais possam ser úteis como ferramentas de divulgação e compartilhamento, é preciso não desvincular isso do contexto do capital. Não sei se seria possível explorar práticas que resistissem à lógica do consumo rápido e superficial das redes sociais, visto que temos tantas nuances implicadas.

A EXPERIÊNCIA COM FORMAÇÃO DOCENTE NAS REDES SOCIAIS

Durante a pandemia, como muitos educadores, me vi diante do desafio de adaptar minha prática docente às redes sociais. Um questionamento recorrente, que também aparece em Costa, Espigão e Pinto (2022) sobre o ensino no *YouTube*, me fez refletir:

“Professor ou youtuber?” O uso de plataformas digitais, como o *YouTube* e o *Instagram,* passou a ser incorporado de maneira contínua à prática pedagógica, transformando-se com o avanço das tecnologias digitais. Sobre isso, os autores apontam:

> Ao confrontar a estrutura tecnológica existente com as diversas práticas sociais e com a prática da educação presencial portada pela entrevistada, pode-se inferir que não basta apenas saber que a ferramenta, no caso, o YouTube, existe. O professor pode utilizar essa ferramenta, mas é preciso que o entendimento a respeito dela mude a ponto de adotá-la definitivamente em sua nova prática docente. Os entendimentos a respeito das coisas, que compõe as práticas sociais, que une as atividades, significados e objetos da prática, na visão de Schatzki (1996), diz respeito a como o indivíduo enxerga as possibilidades do seu relacionamento com elas (Costa, Espigão e Pinto, 2022, p.394).

10.5281/ZENODO.15737987

Ao destacar que “não basta apenas saber que a ferramenta, no caso, o YouTube, existe”, os autores reforçam a ideia de que a eficácia da tecnologia no ensino depende de um entendimento profundo sobre seu uso e potencialidades. Do mesmo modo, só podemos falar em um processo de educação informal de docentes a partir do momento em que esse público, os professores, enxergarem as possibilidades de relacionamento com as ferramentas digitais como uma influência direta na sua prática cotidiana.

Pensando em como refletir sobre arte/educação nos espaços disponíveis nas redes sociais, iniciei, em 2020, uma série de lives no Instagram intitulada “Arte Educação pra que(m)?”, onde tive a oportunidade de dialogar com educadores de artes de várias partes do Brasil. As lives foram posteriormente disponibilizadas no YouTube, e, à medida que o projeto avançava, comecei a refletir se essa criação de conteúdo não se tratava de uma nova forma de sala de aula. Seriam esses espaços virtuais uma nova arena de formação, não só para o ensino escolar, mas também para a formação continuada de professores?

Nesse contexto, as redes sociais, ao funcionarem como uma espécie de “espaço educativo ampliado”, permitem que os professores reflitam criticamente sobre suas práticas e dialoguem com seus pares de forma instantânea e acessível. A visualidade, o conteúdo e a estética presentes nos vídeos e postagens nas redes são, portanto, componentes essenciais no debate sobre a educação artística contemporânea, como também observado por Costa, Silveira e Sommer (2003, p.57), que analisam as práticas culturais mediados pelas mídias:

> [...] pedagogia da mídia refere-se à prática cultural que vem sendo problematizada para ressaltar essa dimensão formativa dos artefatos de comunicação e informação na vida contemporânea, com efeitos na política cultural que ultrapassam e/ou produzem as barreiras de classe, gênero sexual, modo de vida, etnia e tantas outras.

No entanto, essa apropriação das redes sociais para fins educativos não está isenta de tensões. A questão que surge é: até que ponto o consumo de conteúdo nas redes contribui para uma educação crítica? Bucci (2021) argumenta que as imagens e os conteúdos disseminados nas redes estão frequentemente alinhados com interesses comerciais, em detrimento de uma formação verdadeiramente emancipadora. Nesse sentido, o consumo de vídeos e lives educacionais se torna parte de uma dinâmica de mercado que nem sempre favorece a profundidade reflexiva.

As redes sociais corroboram com os contextos plurais para educação, arte e cultura visual, pois estão inseridas nessas práticas e contribuem nos debates da estética do

10.5281/ZENODO.15737987

cotidiano. Os cenários, figurinos, enfim, escolhas estéticas dos criadores de conteúdo também contribuem para esse debate, demonstrando o alcance das redes sociais em um contexto ampliado de sala de aula, baseado no consumo das redes.

Essas questões, aliadas à ideia de Coessens (2014) de uma sala octogonal de espelhos, sugerem que as redes sociais proporcionam uma multiplicidade de reflexões sobre si mesmo e sobre o outro, algo que antes não era possível sem o ambiente virtual. Esse confronto constante de perspectivas nas redes sociais pode ser uma ferramenta poderosa para a formação docente, ao permitir que educadores ampliem suas próprias concepções e práticas a partir de múltiplos ângulos.

CONSIDERAÇÕES

A investigação sobre como os conteúdos consumidos nas redes sociais moldam as práticas pedagógicas dos professores de arte é uma área que necessita de maior aprofundamento. Estudos de campo com entrevistas semiestruturadas poderiam oferecer insights mais detalhados sobre as mudanças duradouras que essas plataformas digitais promovem nas abordagens educativas. Além disso, seria valioso compreender se e como os educadores conseguem filtrar e adaptar esses conteúdos para resistir à lógica do consumo rápido e superficial que muitas vezes domina as redes sociais.

Ao considerar as críticas de Jonathan Crary (2023) sobre o papel da internet no reforço de uma cultura superficial e de consumo exacerbado, surge a necessidade de explorar novas estratégias pedagógicas para o uso das redes sociais. Seria possível para os educadores de arte criar espaços digitais que promovam uma educação crítica e emancipadora? Mesmo que essas plataformas sejam projetadas para estimular o consumo passivo, os professores podem utilizá-las para fomentar o pensamento crítico e transformar a relação entre arte e educação digital?

Nesse contexto, é essencial refletir sobre a natureza das visualidades que circulam nas redes sociais e como elas influenciam a percepção dos professores e alunos. A capacidade de desenvolver práticas educativas conscientes, que não se limitem a replicar o conteúdo hegemônico, é um passo crucial para a construção de uma educação artística mais crítica e reflexiva. Assim, os professores de arte podem assumir um papel ativo na reconfiguração dos espaços digitais como verdadeiros “lugares de aprendizagem”, desafiando as estruturas de poder que frequentemente invisibilizam práticas educativas mais profundas e transformadoras.

Ao avançar nessas discussões, será possível contribuir significativamente para o cam-

10.5281/ZENODO.15737987

po da educação artística e para o entendimento das invisibilidades presentes nas redes sociais, promovendo práticas pedagógicas mais eficazes e inclusivas nesse cenário digital em constante evolução.

Assim, é preciso identificar estratégias para formação de professores considerando esse novo cenário e identificando e problematizando as necessidades de formação de docentes em artes ao procurarem conteúdos educativos nas redes sociais. Por sua vez, o pouco estudo (até o momento, visto sua ocorrência recente) referente às reverberações do ensino remoto para formação de professoras(es) e suas consequências para o ensino de artes no Brasil fazem desta investigação uma necessidade imediata, adensando os estudos referente ao recorte apresentado.

REFERÊNCIAS

BACICH, L., TANZI NETO, A., TREVISANI, F. (orgs). **Ensino híbrido:** personalização e tecnologia na educação – Porto Alegre: Penso, 2015.

BUCCI, E. **A superindústria do imaginário:** como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede.** A Era da Informação. Economia, Sociedade e Cultura, Volume I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

COESSENS, K. **A arte da pesquisa em artes** - traçando práxis e reflexão. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11. 2014. https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos Culturais, Educação e Pedagogia. Revista Brasileira de Educação. Número Especial – Cultura, Culturas e Educação. n. 23, maio/jun./jul./ago. 2003.

COSTA, B. G. dos S., ESPIGÃO, H. S., & PINTO, M. de R. (2022). **Professor ou youtuber?** A crise da COVID-19, as mudanças de práticas sociais e a adoção de tecnologias para o ensino remoto. Cadernos EBAPE.BR, 20(3), 387–400. https://doi.org/10.1590/1679-395120210044

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada** – Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Ubu Editora: São Paulo, 2023.

10.5281/ZENODO.15737987

ELLSWORTH, Elizabeth. **Places of learning:** media, architecture and pedagogy. New York: Routledge, 2005.

FELCHER, Carla Denize Ott; BIERHALZ, Crisna Daniela Krause; FOLMER, Vanderlei. A utilização dos vídeos educacionais do YouTube na Licenciatura em Matemática: presencial e a distância. RENOTE-Revista Novas Tecnologias na Educação, v. 17, n. 1, p. 577-586, 2019. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/renote/article/view/95950>. Acesso em maio de 2022. DOI: < https://doi.org/10.22456/1679-1916.95950 >

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

MACIEL, M. D. **Autoformação docente**: limites e possibilidades. Tese (Doutorado em Educação: Psicologia da Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

MARTÍNEZ LUNA, Sergio. **Cultura visual**. La pregunta por la imagen. Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2019

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso: jul. 2024.

MUNCK, M. e GIELEN, P. **Proximidade:** arte e educação depois da covid-19. Trad. Isabel Diegues. 1 ed. Rio de Janeiro : Cobogó, 2021.

NÓVOA, A. (org.).**Vidas de professores.** Lisboa: Porto, 1992.

O'NEIL C. **Algoritmos de destruição em massa:** como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia. Santo André (SP): Ed. Rua do Sabão; 2021.

OSPINA Álvarez, J. S., & MONTELES, N. J. S. (2020). **O quê as (pessoas que ensinam com) imagens realmente querem?.** Revista Digital Do LAV, 13(3), 054–064. https://doi.org/10.5902/1983734842594

SANT'ANNA, Thiago F. Uma abordagem arqueogenealógica e rizomática das imagens na "arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual". Vale Tudo?.

SANTOS, Boaventura de Sousa**. A cruel pedagogia do vírus.** Coimbra: Edições Almedina, 2020.

10.5281/ZENODO.15737987

SANTOS, Kleber E. O. e CARVALHO, Ana B. G., **MÍDIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO EM 0TEMPOS DE PANDEMIA:** o TikTok como suporte aos processos de ensino e aprendizagem. EM TEIA – Revista de Educação Matemática e Tecnológica Iberoamericana – vol. 11 - número 2 – 2020.

WARDE, A. (2005). **Consumption and Theoriesof Practice.** Journal of Consumer Culture, 5 (2), 131-153.

ZUBOFF, S. **A era do capitalismo de vigilância:** a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder". Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

SARA VASCONCELOS CRUZ

Sara Nina. Doutoranda em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Prof. Drª Leda Guimarães. Mestra em Ensino de Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Idealizadora do canal A/r/tografismos, no YouTube e do perfil @saraninaart (Instagram).

10.5281/ZENODO.15737987

TESSITURAS ENTRE CULTURA VISUAL E MODA: VISIBILIDADE NEGRA E A MARCA GOIANA NAYA VIOLETA

TESSURES BETWEEN VISUAL CULTURE AND FASHION: BLACK VISIBILITY AND THE BRAND GOIANA NAYA VIOLETA

Laura Matias dos Santos Teles
Universidade Federal de Goiás, Brasil
laurateles@discente.ufg.br

Carla Luzia de Abreu
Universidade Federal de Goiás, Brasil
carlaabreu@ufg.br

Resumo
O artigo explora a intersecção entre cultura visual e moda, com ênfase na representação da identidade negra na indústria da moda brasileira. A cultura visual, entendida como campo que investiga as práticas culturais do olhar e seus efeitos sobre os sujeitos, é vista como um sistema modelado histórica e culturalmente. No contexto da moda, isso se traduz na forma como vestuário e os adornos expressam e constroem identidades sociais. Apesar da influência significativa da cultura negra, a moda brasileira tradicionalmente marginalizou essas representações, refletindo padrões eurocêntricos e mantendo a população negra em posições subalternas. O estudo de caso da marca Naya Violeta, fundada pela designer goiana homônima, exemplifica a luta por visibilidade e inclusão na moda. A marca, ao integrar referências culturais afrobrasileiras e autobiográficas em suas criações, celebra a estética e as histórias da comunidade negra, destacando-se como a primeira marca do Centro-Oeste a desfilar no São Paulo Fashion Week (SPFW), promovendo uma moda que é ao mesmo tempo resistência, cultura e política.

Palavras-chave: Cultura Visual; Moda Afrobrasileira; Naya Violeta; Representatividade

Abstract
The article explores the intersection between visual culture and fashion, with an emphasis on the representation of black identity in the Brazilian fashion industry. Visual culture, understood as a field that investigates the cultural practices of looking and their effects on subjects, is seen as a historically and culturally modeled system. In the context of fashion,

this translates into the way clothing and adornment express and construct social identities. Despite the significant influence of black culture, Brazilian fashion has traditionally marginalized these representations, reflecting eurocentric standards and keeping the black population in subordinate positions. The case study of the brand Naya Violeta, founded by the homonymous designer from Goiás, exemplifies the fight for visibility and inclusion in fashion. The brand, by integrating Afro-Brazilian and autobiographical cultural references into its creations, celebrates the aesthetics and stories of the black community, standing out as the first brand from the Center-West to show at São Paulo Fashion Week (SPFW), promoting fashion that is resistance, culture and politics at the same time.

Keywords: Visual Culture; Afro-Brazilian Fashion; Naya Violeta; Representativeness

CULTURA VISUAL E MODA

O pesquisador espanhol Fernando Hernández (2011) compreende a cultura visual como "um campo de estudo interdisciplinar ou adisciplinar que indaga sobre as práticas culturais do olhar e os efeitos desse olhar sobre quem vê" (2011, p. 32), nessa direção, Hernández discute as formas como as visualidades influenciam as maneiras como nos vemos no interior das relações sociais, na medida em que a cultura visual "se projeta entre o que vemos e como somos vistos por aquilo que vemos" (2011, p. 34).

A cultura visual, portanto, se configura como "um sistema em que os modos de olhar e representar visualmente o que nos rodeia são, histórico e culturalmente, modelados" (Campos, 2012, p. 23). Dentro desse campo de estudos, para além de analisar o contexto em que os artefatos visuais foram criados, é necessário examinar os efeitos de tais visualidades sobre os sujeitos, considerando que "quem olha o quê e de que modo, são indagações centrais para entender a cultura visual de um determinado período histórico ou recorte social" (2012, p. 23).

O conceito de visualidade se refere às formas pelas quais a visão é moldada através dos contextos e interações sociais. Ela "está presente na forma, na ideologia, na economia, na religião, na mente individual e coletiva, do corpo às ideias, pensamentos, desejos e necessidades, sendo por estes alimentada" (Campos, 2012, p. 24). Ver, portanto, não é um ato individual, mas uma experiência cultural que perpassa por uma construção social. Assim, a visualidade não se restringe apenas a aspectos visuais; ela também é atravessada por discursos e está atrelada a estruturas de poder, na medida em que "visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade" (Mirzoeff, 2016, p. 747).

10.5281/ZENODO.15738021

Nesse contexto, a moda se articula com os estudos da Cultura Visual ao ampliar as discussões sobre as visualidades no mundo contemporâneo. A moda, enquanto fenômeno cultural e forma de representação visual do sujeito, integra o campo de interesses da Cultura Visual e do fazer das Artes (Matos & Mendonça, 2008, p. 300). A cultura e as práticas culturais, a partir de uma concepção multilinear, não expressam simplesmente significados e valores, mas são constitutivas de uma ordem social (Barnard, 2003).

Ao considerar moda, vestuário e adorno como práticas significantes da vida cotidiana, confere-se a estas um status cultural, de modo que a moda e a indumentária, mais do que expressar mensagens, constituem parte das relações sociais. Elas são “algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida” (Barnard, 2003, p. 63). Assim, moda e indumentária não são apenas fenômenos de comunicação – “modos não-verbais pelos quais se produzem e trocam significados e valores” (Barnard, 2003, p. 76) –, mas também fenômenos culturais que permitem a construção e comunicação de identidades, sejam elas sociais, de classe, de gênero ou raça.

A moda e a indumentária são meios pelos quais “nos constituímos como seres sociais e culturais, e decodificamos o milieu social e cultural” (Barnard, 2003, p. 64). A partir da interação entre grupos sociais e suas representações, as pessoas constroem suas identidades, uma vez que “a identidade é, sempre, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (Woodward, 2000, p. 13). Portanto, as distinções feitas pelo modo de vestir e adornar são constitutivas de “grupos sociais e das identidades dos indivíduos no interior daqueles grupos, e não meramente os refletem” (Barnard, 2003, p. 64).

VISIBILIDADE NEGRA NA MODA

A indústria da moda, tradicionalmente, reflete valores sociais, hierarquias e narrativas culturais. No Brasil, as representações visuais de moda foram majoritariamenteconstruídas a partir de padrões eurocêntricos, marginalizando outras formas de representação. Apesar de a população negra compor 55,4% da população brasileira (IBGE, 2022), “na prática significa que há poucos negros atuando como estilistas e em cargos de chefia em qualquer das instituições de poder do setor, enquanto há uma maioria ocupando cargos subalternos” (Freitas, 2022, p. 12). Assim, “de um modo geral, a indústria da moda, não apenas brasileira, falha em manifestar diversidade e representatividade raciais, mantém pessoas negras na invisibilidade e legitima sua exclusão” (2022, p. 14).

Embora os dados do Censo Demográfico (IBGE, 2022) tenham apontado que a população negra compõe 55,4% da população brasileira, todavia, são minoria no

10.5281/ZENODO.15738021

capital criativo e intelectual da indústria da moda. Isso revela como a cultura negra, apesar de influenciar significativamente a moda, é muitas vezes relegada à periferia dos papéis criativos e de liderança.

O São Paulo Fashion Week (SPFW), maior semana de moda da América Latina e uma das mais importantes do mundo, por muitos anos refletiu essa exclusão. O evento acontece duas vezes por ano, geralmente nos meses de abril e outubro, apresentando as coleções de primavera/verão e outono/inverno das principais marcas brasileiras de moda e teve início em 1996, sob o nome de Morumbi Fashion Brasil, com o intuito principal de promover a moda brasileira tanto no mercado interno quanto no exterior.

O SPFW demorou muitos anos para iniciar o processo em direção a equidade étnico-racial e fomentar a diversidade nas passarelas. Em 2008, a promotora Déborah Kelly Affonso, da Promotoria de Justiça de Direitos Humanos, questionou o fato de apenas 8 das 344 modelos que desfilaram no evento naquele ano, serem negras. Assim, em 2009, o Ministério Público de São Paulo firmou um acordo – TAC[1] (Termo de Compromisso de Ajustamento e Conduta) com a empresa Luminosidade, responsável pela coordenação do SPFW, estipulando que as grifes deveriam ter no mínimo 10% de modelos negros ou de descendência indígena em seus desfiles, cota esta que foi por desrespeitada por algumas marcas nas edições seguintes.

Na edição 44° do evento, em 2015, Luiz Cláudio, criador da marca Apartamento 03, foi o primeiro estilista negro a levar sua marca para a passarela da SPFW. Já em 2019, a edição 48° do São Paulo Fashion Week foi marcada pela estréia das marcas Isaac Silva e Angela Brito, comandadas pelas estilistas negras que dão nome as marcas, passando a contar assim, após 24 anos de evento, com um total de 3 designers negros no line-up.

Em 2020, a partir da mobilização dos coletivos Pretos na Moda e VAMO (Vetor Afro-Indígena na Moda), o São Paulo Fashion Week passou a exigir que pelo menos 50% do casting fosse composto por negros, indígenas ou asiáticos. Essa medida está transformando o cenário da moda brasileira, promovendo a inclusão de marcas emergentes comandadas por estilistas negras/os.

Esses coletivos, em 2021, deram início ao projeto Sankofa, com o objetivo de impulsionar a diversidade no mercado nacional. O projeto ofereceu apoio e operacionalização para oito marcas emergentes comandadas por estilistas negros: Ateliê Mão de Mãe,

1 Acesso ao Termo de Compromisso de Ajustamento de Conduta firmado entre o Ministério Público de São Paulo e a empresa Luminosidade Marketing & Produções Ltda - https://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/noticias/publicacao_noticias/Fotos/tac%20sp%20fashion%20week.pdf

10.5281/ZENODO.15738021

Meninos Rei, Santa Resistência, Silvério, Az Marias, Mile Lab, TA Studios e Naya Violeta. Todas elas receberam mentoria mercadológica, jurídica, psicológica, em *marketing*, entre outras ações. Assim, na edição 51° do SPFW, essas marcas marcam uma nova fase na moda brasileira, conquistando público e olhares. A marca Naya Violeta se destacou como a primeira do Centro-Oeste a desfilar nas passarelas do evento.

NAYA VIOLETA: ESTUDO DE CASO

A moda vai além de roupas; é um meio poderoso de expressão cultural e formação de identidade. Nesse contexto, a designer goiana Naya Violeta se destaca como um estudo de caso relevante no cenário nacional. Com criações que combinam o olhar pessoal e afetivo com elementos autobiográficos e narrativos, a marca Naya Violeta, criada em 2007, reflete as referências culturais afro-brasileiras, enfatizando as manifestações culturais negras do cerrado brasileiro.

Em uma entrevista realizada com a *designer,* questionamos como ela percebia a representação negra na moda. A estilista afirmou que a evolução é lenta, mas significativa, com referências de pessoas negras que vão se destacando no mercado, se tornando cada vez mais acessíveis. Nesse sentido, o trabalho de sua marca tem se dedicado a construir e imortalizar as histórias de pessoas negras. Naya ressalta que essa representatividade se concretiza de forma especial quando sua marca, junto a outras sete marcas lideradas por estilistas negros, participou do São Paulo Fashion Week (2021), promovendo um diálogo sobre empoderamento e pertencimento, e fazendo uma moda que é, ao mesmo tempo, resistência, cultura e política.

Naya nos explicou que a marca foi criada em resposta às lacunas que ela percebia na representatividade da moda preta brasileira, uma vez que as referências disponíveis no mercado não contemplavam a beleza afro-brasileira.

> Antes, eu comecei porque eu queria uma representatividade. Depois, entendi que a representatividade não era só minha, eram de mulheres negras. E, depois, eu entendi que mulheres negras deveriam se sentir mais belas, mais protegidas. Então eu fico muito feliz quando eu recebo feedback de uma cliente e ela diz: fui para um lugar especial e toda vez que eu tenho uma coisa especial eu me visto com a sua roupa, porque eu me sinto protegida. (Violeta, 2024)

O amadurecimento do movimento feminista negro e o fortalecimento do letramento racial nos últimos anos, influenciaram os rumos que a marca decidiu trilhar. As peças da marca Naya Violeta parecem querer comunicar um vestir político e um posicionamen-

10.5281/ZENODO.15738021

to afroafetivo. Busca evidenciar um Brasil onde a diversidade na moda é valorizada e materializada, no sentido proposto por Freitas (2022, p. 4): “partindo do pressuposto que as roupas podem funcionar como veículos de expressão de identidade, a moda deveria ser capaz de representar a multiplicidade de indivíduos e suas subjetividades, atravessando e representando corpos diversos”.



Figura 1. Coleção Foguete, por Naya Violeta. Foto: @takeuchiss.
Imagem capturada do website da estilista.

10.5281/ZENODO.15738021

Naya nos explicou que a marca foi criada em resposta às lacunas que ela percebia na representatividade da moda preta brasileira, uma vez que as referências disponíveis no mercado não contemplavam a beleza afro-brasileira.

> Antes, eu comecei porque eu queria uma representatividade. Depois, entendi que a representatividade não era só minha, eram de mulheres negras. E, depois, eu entendi que mulheres negras deveriam se sentir mais belas, mais protegidas. Então eu fico muito feliz quando eu recebo feedback de uma cliente e ela diz: fui para um lugar especial e toda vez que eu tenho uma coisa especial eu me visto com a sua roupa, porque eu me sinto protegida. (Violeta, 2024)

O amadurecimento do movimento feminista negro e o fortalecimento do letramento racial nos últimos anos, influenciaram os rumos que a marca decidiu trilhar. As peças da marca Naya Violeta parecem querer comunicar um vestir político e um posicionamento afroafetivo. Busca evidenciar um Brasil onde a diversidade na moda é valorizada e materializada, no sentido proposto por Freitas (2022, p. 4): “partindo do pressuposto que as roupas podem funcionar como veículos de expressão de identidade, a moda deveria ser capaz de representar a multiplicidade de indivíduos e suas subjetividades, atravessando e representando corpos diversos”.

Quando questionada sobre os elementos culturais e as conexões ancestrais que influenciam seu design e como esses fatores moldam seu processo criativo, Naya explica que sua criação tem um caráter muito particular. Tudo começa com uma pesquisa visual, observando o que acontece no mundo, nas ruas e nas mulheres. Seu percurso inicia nos terreiros de tias costureiras e se aprofunda nos terreiros de candomblé, onde ela se fascina pelas indumentárias e pela simbologia de cada renda e objeto utilizado. As experiências pessoais e familiares da estilista também integram as narrativas de suas coleções, e sua inspiração cultural está fortemente ligada às manifestações negras do Cerrado, como a Folia de Reis e a Congada.

Naya Violeta afirma que moda não é só roupa, moda é cultura, assim, para construção de uma coleção, a pesquisa é imprescindível, bem como o estabelecimento de conexões entre moda e arte. A fala de Naya destaca a importância da pesquisa visual e da colaboração e o trabalho em rede como elementos essenciais na construção de uma indústria da moda mais inclusiva e inovadora. Em sua equipe, a designer conta com um curador artístico de temas, o artista visual Gilson Plano, e uma produtora estratégica, Sharmaine Caixeta. Juntos à estilista, estudam e constroem narrativas para se pensar uma moda afro-afirmativa diaspórica, com conexões ancestrais, que dialogue, respeite e reverencie o sagrado, porém também dialogando com o presente.

10.5281/ZENODO.15738021

A roupa produzida no Ateliê Naya Violeta traz o selo “Contém Axé”, que simboliza o lugar de pertencimento ocupado pela marca. Essa identidade é expressa por meio de referências afrocentradas, manifestadas nas narrativas, cores, texturas e estampas que compõem suas criações. A estilista acrescenta:

> Eu acho que a marca é muito conhecida pelas nossas estampas, por serem estampas por trazerem representações e códigos ancestrais, mas de uma forma respeitosa, honrando o sagrado, o ancestral, e mais dialogando também com contemporaneidade. (Violeta, 2024)

Por meio dos enunciados das vestimentas é possível “identificar a herança histórica da cultura de um povo estigmatizado pelo processo colonial” (Santos, 2022, p. 29). A marca Naya Violeta, através das suas criações, dá lugar à potência da ancestralidade, da estética e das diferentes manifestações culturais afro-brasileiras, ressaltando os traços das suas histórias e culturas, relacionadas ao encanto, a alegria e o contentamento, mas, também, de resistência política e identitária.

A designer goiana se insere em um campo de resistência cultural e de luta pela visibilidade da comunidade negra, indo ao encontro do que menciona Santos (2022, p. 38):

> [...] a moda afro-brasileira também é design de resistência, porque reconhecemos que os modos de vestir, os costumes e o uso de peças adornos das pessoas negras atravessaram séculos permeados de simbolismo e de sincretismo, reverberados em sentimentos de identidades negras, de pertencimento à diáspora africana e de resistência contra a colonização e as opressões do colonizador.

Ao destacar a potência da ancestralidade, a estética e as manifestações culturais, a marca Naya Violeta por meio de suas criações adota também um posicionamento decolonial no universo da moda, da esteira anunciada por Santos (2022, p. 37): “a moda afro-brasileira é um fazer decolonial, porque ela vem romper com um padrão estético branco e hegemônico que não representa a diversidade étnica brasileira”. A moda, pode assim atuar como ato de resistência cultural e luta pela visibilidade por meio do vestir. Como esclarece Santos (2022, p. 38):

> [...] a moda afro-brasileira também é design de resistência, porque reconhecemos que os modos de vestir, os costumes e o uso de peças adornos das pessoas negras atravessaram séculos permeados de simbolismo e de sincretismo, reverberados em sentimentos de identidades negras, de pertencimento à diáspora africana e de resistência contra a colonização e as opressões do colonizador.

10.5281/ZENODO.15738021

A marca Naya Violeta coloca em evidência a cultura africana e a beleza da comunidade negra, construindo significados que também promovem representação e representatividade, além de atravessar [...] “o território dos usos e funções basilares das roupas inserindo-as numa dimensão política, tomando-as como dispositivos de protesto social, trazendo visibilidade a situações politicamente significantes” (Freitas, 2022, 8).

Indagada, Naya Violeta afirma que suas coleções também atuam como dispositivo de protesto social e resistência cultural. Para tanto, a estilista incorpora mensagens políticas em suas criações, como fez ao apoiar as campanhas de Sônia Guajajara e Lucilene Kalunga. Outro exemplo são as bandeiras das campanhas “São Paulo Terra Indígena” e “Cerrado Quilombo” que foram desenvolvidas e comercializadas pela marca, com o valor arrecadado destinado às respectivas campanhas, fortalecendo de forma afirmativa a luta dessas mulheres ao somar “força, energia e axé”. Naya acredita que vestir lideranças que ela considera fundamentais para a transformação do Brasil, como Anielle Franco, Sônia Guajajara, Erika Hilton, Lucilene Kalunga, Carmen Silva e Bela Gil, e trazê-las para a passarela do SPFW – a maior semana de moda da América Latina e uma das mais importantes do mundo – é uma forma de a marca ocupar um espaço de protesto e resistência.

Quando perguntamos sobre os desafios e superação de obstáculos, Naya Violeta foi enfática: “enquanto mulher negra, estou cansada de falar desafio. Acho que eu quero mais falar de existência. Como é importante existir, ser a primeira marca goiana e, ela, ser liderada por uma mulher negra”. Essa frase revela não apenas a força, orgulho e resiliência para ocupar espaços historicamente negados, mas também a importância de celebrar a presença, a existência e a representatividade. Naya parece dizer nas entrelinhas que sua trajetória vai além dos desafios enfrentados: trata-se de afirmar e valorizar sua existência como estilista negra à frente de uma marca de sucesso, reforçando a potência simbólica e transformadora de seu trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda, enquanto elemento que se agrega às formas como desejamos nos representar e ser vistos nos grupos sociais, também promove identificação e pertencimento, pois “são as representações que evidenciam as construções das identidades sociais” (Pereira; Abreu, 2018, p. 698). Nesse sentido, a moda é compreendida como uma prática inserida no universo da Cultura Visual e, portanto, como um fenômeno cultural capaz de contribuir para a formação dos modos de ser e agir de um indivíduo, refletindo, por vezes, situações reais de opressão, como o machismo, o sexismo, e a discriminação racial e social (Pereira; Abreu, 2018, p. 692).

10.5281/ZENODO.15738021

Para os estudos de Cultura Visual, é relevante explorar como as visualidades constroem visões de mundo e representações que posicionam os sujeitos nos estratos sociais. Como defende Woodward (2000, p. 17),

> A representação inclui as práticas e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar.

O racismo, enquanto dominação de uma raça sobre outra, envolve o poder como elemento central das relações sociais. Nesse contexto, o domínio se manifesta pela discriminação, a fim de manter a hegemonia do grupo racial dominante, que impõe seus padrões culturais e estéticos como norma social (Santos, 2022). Assim, a moda, enquanto artefato visual e parte de um sistema simbólico, “reflete uma ordem social permeada por hierarquias e relações de poder que naturalizam discursos hegemônicos” (Freitas, 2022, p. 14).

Embora mudanças estejam ocorrendo, a indústria da moda ainda adota práticas que controlam e padronizam modos de ser, reforçando a exclusão e a invisibilidade de corpos negros.

O poder, tanto material quanto simbólico, é frequentemente expresso nas relações estabelecidas no campo do visível (Campos, 2012). As vestimentas, como parte da narrativa da moda, constituem uma linguagem visual carregada de símbolos construídos em contextos de interação cultural, e assim atravessam discursos de poder. A abordagem da Cultura Visual interessa-se não apenas pelo que o sujeito vê, mas pelas formas pelas quais os sujeitos são posicionados pelos discursos que os atravessam e pelos quais se reconhecem e se identificam. Afinal, “o que vemos forma parte e ao mesmo tempo produz um discurso que regula não apenas o olhar, mas quem olha” (Hernández, 2011, p. 36).

A partir das visualidades, as normas estéticas, ideológicas, raciais e de gênero são internalizadas e reforçadas. Assim, “promover um deslocamento de posição dos sujeitos, de maneira que passem da condição de receptores a visualizadores críticos” (Hernandez, 2011, p. 38), é uma forma de repensar o contexto cultural e o lugar a partir do qual “vemos” e experienciamos os discursos, inclusive os da moda, “porque o que vemos forma parte e ao mesmo tempo produz um discurso que regula não apenas o olhar, mas quem olha” (2011, p. 36).

10.5281/ZENODO.15738021

A Cultura Visual, enquanto estudo das representações culturais e de seus significados, busca criar ressignificações a partir de reflexões sociais, contextuais e históricas, bem como construir conhecimento a partir das imagens (Mirzoeff, 2003). Por essa razão, preocupa-se em promover um olhar mais crítico sobre a produção humana e sobre as formas pelas quais aprendemos a entender o mundo mediante a prática do olhar.

Os lugares historicamente e estruturalmente negados às pessoas negras “[...] podem também ser acessados e ocupados através da moda, uma vez que a moda reflete, constrói, sinaliza e reproduz posições, julgamentos e valores” (Freitas, 2022, p. 15). Nesse sentido, pensar moda e representatividade a partir dos estudos de Cultura Visual é um caminho para refletir sobre as práticas culturais que moldam o olhar, e acabam construindo também as representações visuais. Refletir criticamente sobre esse processo pode contribuir para ampliar as narrativas negras na moda e promover uma transformação que desafie as dinâmicas de exclusão e invisibilidade.

REFERÊNCIAS

BARNAD, Malcon. **Moda e Comunicação**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. **Visualidades,** v. 10, n.1, janeiro-junho, 2012, p.17-37. Disponível em: https://www.revistas.ufg. br/VISUAL/article/view/23083. Acesso em: 06 de julho de 2024.

FREITAS, Viviane Cabral e Silva. Moda e Performances Negras a partir de Naya Violeta no São Paulo Fashion Week. In: **anais do 6º Simpósio Internacional da Faculdade de Ciências Sociais da UFG**, 2022, Goiânia. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Tjtw7NwE8-MTXoxpJ0qSz88_Qxyk20rA/view. Acesso em: 04 julho 2024.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.) **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos.** Santa Maria: Editora da UFSM, p. 31-49, 2011.

IBGE. Informe MIR nº3: Monitoramento e avaliação. Edição Censo Demográfico 2022. Brasília – DF. Fevereiro de 2024. Disponível em: https://www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/informativos/Informe-edicao-censo-demogrfico2022.pdf. Acesso em: 08 julho 2024.

10.5281/ZENODO.15738021

MATOS, Juscelina Bárbara Anjos; MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira. Moda e Cultura Visual: A pesquisa com imagens como caminho para o estudo das práticas vestimentares. In: **anais do 17º Encontra Nacional da ANPAP,** 2008, Florianópolis. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/029.pdf. Acesso em: 04 julho 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745- 768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 08 julho 2024.

PEREIRA, César Eduardo da Silva ; ABREU, Carla Luzia;. Cultura visual, gênero e poder: a estereotipação do corpo feminino no jogo SMITE. In: **II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, 2018, Goiânia. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 692-702. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LC_CESAR_PEREIRA_CARLA_ABREU_IISIPACV2018.pdf Acesso em: 08 julho 2024.

SANTOS, Maria do Carmo Paulinho dos. **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 2022.

VIOLETA, Naya. **Naya Violeta: Entrevista** [11/09/2024]. Entrevistadora: Laura Matias dos Santos Teles. Goiânia, 2024. 1 arquivo de áudio (20 min.).

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis; Vozes, 2000.

10.5281/ZENODO.15738021

LAURA MATIAS DOS SANTOS TELES

Mestranda no programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. É bacharel em Design de Moda e especialista em Produção de Moda e Styling Criativo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

CARLA LUZIA DE ABREU

Professora da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora permanente do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG. É doutora em Artes Visuales y Educación (2014) pela Universidade de Barcelona (Espanha), realizado em regime de cotutela com o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (Brasil). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3816-8645.

10.5281/ZENODO.15738021

TOC TOC TOC...POSSO ENTRAR?

KNOCK KNOCK KNOCK...CAN I COME IN?

Manuela Beserra de Souza
Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais, Brasil
Manuilustra@gmail.com

Alice Fátima Martins
Universidade Federal de Goiás
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil
profalice2fm@ufg.br

Resumo
A entrada na FAV (Faculdade de Artes Visuais) era um sonho antigo para a autora deste artigo. Em 1999, Manuela Beserra participou do processo seletivo, mas não foi aprovada. Outros caminhos foram percorridos: faculdade de Pedagogia, especialização em Filosofia da Arte, mais de duas décadas de atividade no ateliê da escola, a maternidade, muitas pesquisas e cursos de atelierista, um ateliê que se desenvolve dentro de casa, entre tantos outros processos formativos, e somente em 2023, a oportunidade de realização deste sonho. Os percursos nem sempre saem conforme o planejado e há de se ter sabedoria para entender e elaborar as organizações que a vida naturalmente oferece. Somente neste momento, após tanta estrada e experiências adquiridas, na maioria das vezes, dentro de ambientes que fazem a manutenção do distanciamento das realidades distintas e reais da sociedade, é que foi possível entrar na FAV e, com os conteúdos do curso, voltar para os ambientes de trabalho e mexer no que estava adormecido. As propostas da especialização Poéticas Visuais Contemporâneas e Práticas de Mediação na Educação Básica, mobilizaram nesta autora nutrida de mais de 20 anos de experiências práticas e analíticas a respeito de sua atuação, ações para descortinar tabus e enxergar caminhos possíveis e sensíveis junto a grupos preservados de assuntos e diálogos necessários, pouco ou nada trabalhados. Os assuntos principais nesta análise, são: ancestralidade, diversidade e diferenças, feminino, transdisciplinaridade, corporalidade, e em tudo, a poética.

Palavras-chave: professora pesquisadora, motivação, expansão, poesia.

Abstract
Entering the FAV was an old dream for the author of this article. In 1999, Manuela Beserra participated in the selection process, but was not approved. Other paths were taken: college of Pedagogy, specialization in Philosophy of Art, more than two decades of activity in the school's studio, motherhood, many researches and atelier courses, a studio that develops at home, among many other training processes, and only in 2023, the opportunity to make this dream come true. The paths do not always go according to plan and one must have the wisdom to understand and elaborate the organizations that life naturally offers us. It was only at this moment, after so much road and experiences acquired, most of the time, within environments that maintain distance from the distinct and real realities of society, that it was possible to enter the FAV and, with the course contents, return to the work environments and touch what was dormant. The proposals of the specialization Contemporary Visual Poetics and Mediation Practices in Basic Education, mobilized in this author, nourished by more than 20 years of practical and analytical experiences regarding her performance, actions to unveil taboos and see possible and sensitive paths of action in groups preserved from necessary subjects and dialogues, little or not worked at all. The main subjects in this analysis are: ancestry, diversity and differences, feminine, transdisciplinarity, corporality, and in everything, poetics.

Keywords: Researcher Professor, Inspiration, Development, Poetry

Antes mesmo de pedir permissão para entrar em algum espaço, é necessário acessar a MOTIVAÇÃO para o exercício e movimento do bater à porta. Sobre a palavra que define o que vem antes da ação, alguns dicionários definem que a palavra MOTIVAÇÃO vem do Latim ***"motivus",*** que significa ***"que move"*** ou ***"que causa movimento".*** Deriva do verbo latino ***"movere"***, que significa ***"mover"*** ou ***"despertar".*** Assim, é possível observar a movência dessa palavra, como princípio do que está por vir, e do que é ou pode ser alcançável.

Algumas vezes é possível acompanhar movimentos de retorno à porta onde eu desejava adentrar, num outro tempo, potencialmente pelo exercício da base do *motivus,* já presente desde então, e que pelo tempo passado, e experiências vividas em outros cenários, potencializa o agora e proporciona o desenvolvimento de uma relação mais consciente, expandida, rica e profunda. A aceitação do tempo, e a não urgência, em movimento, possibilitam uma espécie de alcance expandido que pode, visualmente, ser comparado às estruturas de um rizoma.

Para compreender as reflexões e os incrementos constantes na minha atuação, durante os 25 anos ininterruptos de prática em ambientes de educação básica, culminando com a entrada na especialização da FAV, motivo da escrita deste artigo, podemos nos

10.5281/ZENODO.15738192

valer do termo ***espera movente,*** poeticamente percebida num trecho de um poema de Manoel de Barros:

> Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam ali sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (Barros, Manoel de. Escova. In: Memórias inventadas: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.)

Neste sentido, a semelhança da prática da Manuela com as reflexões do poema do autor Manoel de Barros está na decisão e no jeito de fazer “educação”, experiência, arte e sentido. Nada é ou deve ser superficial. Nada é ou deve ser feito às pressas. Nada é ou deve ser só numa aula que o aluno frequenta. A responsabilidade com a atuação e os desdobramentos possíveis na vida de cada criança que experimenta a arte, a cultura, a escuta, o fazer, o brincar, o observar, o pesquisar, o refazer, o descartar, o recriar entre tantas outras ações presentes no processo de aprendizagem, é o que pode abrir espaço de criatividade e liberdade genuína de expressão e experiência.

Nem todos estão prontos para jogar a escova fora. No meu caso, ao não jogar a escova fora, e além disso, deixar a vida a escovar também, o que acontece é um incremento de percurso. Dentro dessa larga janela de mais de duas décadas, entre o desejo de entrar na FAV, e a entrada em si, tornou-se pedagoga, especialista em filosofia da arte, ilustradora, mãe de dois meninos, cenógrafa, atelierista, idealizadora do Ateliê cASAvoo, especialista em livros para a infância, e segue se nutrindo do que lhe oferta maravilhamentos. O envolvimento com essa larga gama de assuntos, que naturalmente se complementam, costumo comparar ao fenômeno da pororoca, apelidando o seu próprio processo de “pororoca das águas da vida”, que reflete também o que Larrosa fala sobre os princípios de reflexividade, subjetividade e transformação. É juntando academia, experiência vivida, e disponibilidade para não apenas propor, mas também dispor, que surge a experiência. E

10.5281/ZENODO.15738192

há ainda de se lembrar que cada experiência é única e individual. Nenhum relato é igual, nenhum caminho se é soberano, e a composição com as mais diversas matizes é o que proporciona as melhores experiências no processo de aprendizagem.

> Ter experiência de algo é, em primeiro lugar, estar imerso em eventos ou ações [...] que carregam suas próprias lições, sua própria aprendizagem, seu próprio conhecimento [...], e é condição da experiência de estar envolvido em um fazer, em uma prática, estar imerso no mundo que chega a nós, que nos envolve, que nos compromete ou, às vezes, exige de nós ou nos impõe (Larrosa, 2018, p. 21).

Para ilustrar este processo de desenvolvimento que percebi, nos próximos parágrafos apresento uma linha do tempo, com narrativas de períodos de cinco em cinco anos, repleta de eventos, escolhas, decisões, mudanças de rota, tomada de consciência, exercício de paciência, liberdade de expressão, entre muitos outros tráfegos que trazem à luz a consciência da responsabilidade pelo caminho trilhado.

1999 – Entrada na Faculdade de Pedagogia, início da vida profissional como professora da Educação Infantil (crianças de 4 anos) numa escola de bairro, mudança para uma outra escola maior, neste momento como auxiliar de professora, ainda na Educação Infantil (crianças de 5 anos).

ENTRE 1999 E 2003 – APRENDIZAGEM COMO FIO CONDUTOR

No momento de desbravamento do início da vida adulta, cursando Pedagogia e mergulhada no processo de aprendizagem teórica, científica e prática, somada a grande oportunidade, que nem todos têm, logo no início da carreira, de conviver com profissionais semeadores e inspiradores, me satisfiz com o encaminhamento profissional, cursando Pedagogia, apesar de não ter sido possível entrar no curso de Artes Visuais da FAV. Ainda neste período, inicia seus estudos artísticos, e passa a fazer um curso de 5 anos numa escola de arte, chamada **Consciência – Espaço Brasil/Alemanha**, que prezava pelo aprendizado da Arte e da Educação Ambiental, com profissionais que traziam experiências e visões de um outro continente, e que ampliava sobremaneira as visões culturais e práticas no exercício de ser artista. Ao final destes primeiros 5 anos de experiência profissional, assumi uma sala de aula como Professora Regente de um grupo de 4 anos. As principais conquistas que Manuela reconhece, são:

- Entendimento da importância de ser uma professora pesquisadora;
- Relevância na organização do trabalho como um todo, desde os materiais

10.5281/ZENODO.15738192

até o processo de comunicação com todos;

- Cuidado e o carinho com cada criança no espaço da escola;
- Serenidade e tranquilidade no trato com o outro;
- Encorajamento para experimentar o ofício com uma supervisão amorosa e que proporciona liberdade de experimentação, sem imposições;
- Consciência, primeiramente filosófica, da interação do humano com o meio ambiente;
- Responsabilidade no uso e desperdício de materiais;
- Acesso a técnicas diversas da linguagem artística;
- Entrada no universo da história da arte;
- Mudança de "status" carregada da responsabilidade de ser professora;
- Transposição de função, que passa a cuidar e orientar um assistente, que até então era o seu próprio papel.

2004 – Trabalho de professora regente em desenvolvimento, inclusão frequente de conteúdos artísticos nos planejamentos pedagógicos, materialidade e arte presente em toda a prática, percepção de uma oportunidade para assumir as aulas de Artes da escola, com a saída da professora responsável pela matéria.

ENTRE 2004 E 2009 – A ESCOLHA DA ARTE COMO SEU CAMINHO PEDAGÓGICO

Professora regente de uma sala de aula integral, responsável por todo o desenvolvimento da prática pedagógica e orientação das professoras auxiliares, criadora de projetos inovadores e transdisciplinares, muito à frente de sua época, vi meu trabalho reconhecido pela diretoria num convite para representar a escola num seminário intitulado "Pensar XXI", onde projetos e práticas pedagógicas eram compartilhados, em âmbito regional. Tudo isso vai criando estofo e coragem para que, no momento de saída da professora de Arte da escola, eu me ofereça para assumir a matéria para a Educação Infantil e Fundamental I, convidando a diretoria a reconhecer meu interesse e envolvimento na busca de conhecimentos nas diversas áreas das artes.

10.5281/ZENODO.15738192



CULTURA

Mostra de arte na Escola Interamérica

O centenário da imigração japonesa foi comemorado na Escola Interamérica com uma mostra de arte com mais de 1.000 obras feitas por alunos. Além da história dos japoneses, a mostra também contou a história de outros imigrantes responsáveis pela miscigenação cultural do Brasil. Sob a coordenação da professora Manuela Bezerra, 459 alunos com idades entre 7 e 10 anos apresentaram trabalhos em telas, colagens, pinturas, entre outros.

A professora explica que a mostra tem por objetivo principal favorecer o contato dos alunos com o universo artístico e incentivar a criatividade de cada um. "Alunos têm aulas sobre grandes artistas da história, mas o que levamos em consideração nesta atividade é o trabalho realizado individualmente."

Alguns gostaram tanto das aulas que realizaram mais de uma atividade. "A aceitação das crianças é muito boa. Sentimos que elas aprendem e se divertem", diz a professora. A mostra é realizada todos os anos na escola. Essa já é a sexta edição da atividade, que recebe público cada vez maior. A mostra desse ano foi realizada entre 31 de maio e 2 de junho.

ISAILDO SANTOS

FOTO – Professora Manuela Bezerra com as crianças durante a sexta mostra de arte na Escola Interamérica

Figura 1: Matéria de 2008 realizada pelo jornal O POPULAR sobre a VI Mostra de arte da escola em que trabalho. Acervo da autora.

A diretoria aceitou a mudança do cargo, eu assumi as aulas, e mais uma camada de imersão e estudo é necessária. Entendimento da base que rege a disciplina de Artes Visuais, e um comprometimento com a prática que passa por uma série de elementos, e que revela, principalmente, o perfil do professor pesquisador. O que é possível ressaltar deste período, é:

- Percepção da responsabilidade com quem me acompanha;
- Percepção da relevância da sua prática pedagógica no e para o meu espaço de trabalho;
- Um início na prática de professora de Arte que mistura liberdade, coragem, e a consciência de trilhar um caminho solo;
- Direcionamento para a pesquisa e aquisição de obras teóricas e literárias, na busca por criar o meu próprio acervo.

2010 – A Mostra de Arte é construída totalmente baseada no estudo pessoal e nas vivências com as crianças. Diferentemente dos anos anteriores, a escola não faz mais a proposta para o trabalho da professora, e a professora é que apresenta a Mostra que acredita ser importante realizar.

10.5281/ZENODO.15738192

ENTRE 2010 E 2014 – A ASCENSÃO DA MATÉRIA DE ARTES VISUAIS NA ESCOLA

Nesta fase, a matéria de Artes Visuais assumiu um outro lugar na escola, um lugar de destaque e genuína relevância, a partir de um casamento muito feliz da professora pesquisadora e uma liderança patrocinadora. Os projetos de arte se tornaram cada vez mais robustos e inovadores, carregados de muita pesquisa, profundidade, envolvimento de outras áreas, envolvimento das famílias em oficinas práticas, e que propôs caminhos de produções livres de estereótipos e modelos pré-concebidos. A base de pesquisa ofereceu referência, deu liberdade de expressão e não esperava padrão nos resultados. O processo passou a ser mais relevante do que o produto final. Tudo isso trouxe o interesse da mídia local em publicar os eventos, as exposições e, com isso, a Mostra de Arte ganhou até outros locais de exposição. A arte da escola saiu da escola e ocupou a cidade. O acesso às produções foi aberto à comunidade interna da escola, mas também à comunidade como um todo. No final deste período de cinco anos, com o sucesso da prática desta professora, somado ao meu momento de vida pessoal, com a chegada do meu primeiro filho, o convite para assumir a coordenação de arte foi aceito, na perspectiva de orientar a prática na escola e assumir um papel mais estratégico, com liberdade para dedicação aos estudos. Nesta fase, os principais pontos a serem observados na construção da minha carreira são:

- Reforço do interesse na pesquisa contínua, que é corporificado, pois toda minha prática depende da minha pesquisa;
- A atuação passou a ser rizomática, tudo era feito em conexão com outras áreas, e neste aspecto, é válido ressaltar, principalmente, a literatura, a música e a expressão corporal;
- Percepção da responsabilidade com o processo como um todo, além da integração com o processo da criança;
- Entendimento do papel do professor protagonista, no processo de comunicação externa;
- Transformação da autoimagem, que passou de professora para artista.

> Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado desta investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder o seu controle sobre nós. (Lorde, 2020, p. 45)

2015 – Coordenação de uma equipe pequena e jovem, que trouxe compartilhamento de conhecimentos da arte, de um modo geral, e que favoreceu a continuidade deste trabalho pulsante e rico de conteúdos.

10.5281/ZENODO.15738192

ENTRE 2015 E 2019 – TEMPOS DE VIDA E MORTE

Muitos processos intensos marcaram esse período. A função de coordenação foi ampliada e eu, que já me percebia artista, e que tinha assumido a coordenação de Arte, passei a ser coordenadora, também, de todas as aulas extras do currículo integral. A esperança de mais tempo para estudo, não existia mais. A necessidade de entender sobre disciplinas fora da arte, além de não ser tarefa fácil, ainda causava angústia e gerava stress. O que normalmente é visto como processo de ascensão de carreira, e que seduz e alimenta ambição e desejo de poder e status, não conversava com as minhas motivações. Entretanto, o caminho comum socialmente criado e conhecido, de esforços, abdicações, dedicação, superação e alcance dos objetivos, drenou dia após dia a motivação de permanecer na função de coordenação. A solidão foi companhia assídua durante um longo período de tempo, a artista passou a não produzir mais, para além do trivial e imediato.

O prazer ficou a reboque, e a descoberta da doença do meu pai acentuou ainda mais o descontentamento com a vida que eu estava vivendo. Ver a morte próxima questionava diariamente a continuidade e a sustentação da sobrevida no lugar e na função daquela época. Foi tempo de entrar em contato profundo com dores, dissabores, encerramentos, incompreensão, abandono, saudades, e tudo isso foi criando material e corpo para dar espaço para morte em si, ao menos de duas formas: a morte do meu pai, que evocou sua energia de artista para retomar sua produção, e a morte do papel de coordenadora, para dar lugar à professora de arte que sempre fui. Deste período, o que podemos ressaltar:

- Metaforicamente, o perigo de querer que um peixe viva fora d'água;
- Força do modelo social sobrepondo a sabedoria do indivíduo;
- Proximidade da morte convidando a olhar para a vida;
- Dor servindo de combustível para a retomada da produção artística;
- Produção artística salvando instantes;
- Coragem da mudança como um caminho de salvamento;
- Retomada do lugar de professor que oferece retomada de condição de vida.

Para ilustrar um pouco sobre esse ciclo, podemos nos valer de um pequeno pensamento de Paulo Freire

> Ninguém sabe tudo, ninguém ignora tudo. Todo mundo sabe alguma coisa. Então, o problema que se coloca a nós é saber, primeiro, se a gente pode saber melhor o que já sabe. Segundo, se a gente pode ou não pode participar da produção do saber que não existe ainda. (Freire, Rádio MEC, 1976).

10.5281/ZENODO.15738192

2020 – Pandemia e a oportunidade de reassumir a cASA: casa corpo, casa mãe, casa filhos, casa artista, casa professora, casa ateliê, cASA.

ENTRE 2020 E 2024 – cASA voo

Este período foi marcado pela movência em vários níveis. Com a retomada da prática de professora, e no cenário de pandemia, reconectada com sua casa, ministrando aulas online, a pesquisa voltou a ser tema diário; passou a ser constante a minha proximidade com os filhos, o que nutriu minhas motivações; a liberdade para criar interações nunca antes vista ou possível com os alunos, no momento das aulas online, despertaram cada vez mais o olhar para o autodesenvolvimento, principalmente no meu modo de ser e viver atelierista. Tudo isso se desdobrou após o período da pandemia, e segue me convidando para o incremento de atuação. Diversos cursos foram realizados, experiências em série com materialidades e propostas das mais diversas, o laboratório vivo e rico em casa, as demandas de ilustração de obras literárias cada vez mais frequentes, a aproximação e o aprofundamento no estudo de literatura para infâncias acontecem, a abordagem Reggio Emilia orienta sua prática, e o Ateliê cASA se materializou, criando grande relevância na minha vida. As Imersões Artísticas passaram a ser recorrentes e muito potentes. Minha atuação, nesse momento, extrapolou, e muito, a escola, e nesse momento, composta de todas essas experiências vividas em mais de 20 anos de história, o retorno ao ponto de partida, e dessa vez, a entrada na FAV aconteceu. Um encontro com um sonho, mas também com áreas nunca antes acessadas neste percurso todo. O que era latente ou talvez evitado pelas circunstâncias, pediu e ganhou espaço nos projetos nesta última fase deste ciclo de 5 anos. Toda essa reflexão e revisão de percurso aconteceu pela força desta experiência, e pelo movere, que inicia o convite deste texto, o que ressignifica e revela consciências adormecidas e desencorajadas. Uma espécie de looping passa a ser percebido, mas visualmente falando, é como se uma voz da consciência soprasse diálogos e questionamentos de assuntos inegociáveis sobre diversidade, diferenças, práticas de mediação, cultura visual e arte contemporânea. Os estudos realizados na FAV passam a transbordar monólogos de assuntos que não me cabem mais. Falar sozinha passa a ser uma constante, e como bem escreveu o autor americano Jack Kerouac em seu livro On the ***Road*** – *Pé na Estrada:*

> As únicas pessoas para mim são as loucas. As que são loucas demais para viver, loucas para falar,
> loucas para serem salvas.
> Que desejam tudo ao mesmo tempo.
> As que nunca desejam ou dizem um lugar-comum, mas queimam, queimam,

10.5281/ZENODO.15738192

queimam como um fabuloso, amarelo candelabro romano explodindo como aranhas cruzando as estrelas (...)
(Kerouac, p. 11, 1957)



Figura 2: Banquete expositivo dos caminhos experienciados pelas crianças durante as investigações sobre Fotopintura - Tempo e memória (tema da Mostra de arte 2024). Acervo da Autora.

Louca ou não, decidi não me abster dos conhecimentos que transformam, abrem caminhos, mudam rotas, tiram das repetições cotidianas, e fazem ver e sentir de outra maneira que não a programada, conservatória e reacionária. E com a chegada deste último ciclo de cinco anos, e que inspira toda a produção deste trabalho, os principais pontos a serem observados, são:

- Sujeito que faz a experiência de sua própria transformação;
- A ativação do potencial de ser afetado - educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além da sua função sensível trivial;
- Compromisso com uma ética amorosa;
- Confrontar o medo da mudança;
- Saber melhor o que já sabemos, implica fazer perguntas ao nosso cotidiano, ao nosso modo de vida e ao modo de vida de todos que nos cercam;
- O compartilhar coletivo corporifica e potencializa as experiências.

10.5281/ZENODO.15738192

CONCLUSÃO

Observando a evolução da prática, é possível cartografar de forma poética e profunda os percursos movентes e transformadores ao longo desses vinte e cinco anos relatados neste artigo. Anos entrelaçados em curiosidades, sonhos, desejos, buscas, erros, acertos, frustrações, coletividade, solitude, encontros, trocas e muita coragem que intensificou a permanência dos passos. É possível afirmar que no início, grande parte do modo como se lida com a construção do conhecimento se dá sem atenção e consciência ao que acontece e isso, só vai se modificando a partir do momento em que há o envolvimento no plano da experiência, o que normalmente não é imediato! Requer aprendizagem, tempo, aspectos processuais na produção de conhecimento, práticas que tornem possível uma atenção aberta aos processos em curso, que permitam saber com o que naturalmente faz viver. Como disse Krenak (2021, p.24) “Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver.”

Envolver com vidas, sentir com as *inteirezas* do corpo, as coreografias dos encontros, os passos nos muitos caminhos que percorremos, as nuances dos gestos, a sonoridade das palavras ditas por tantas bocas, os corpos que se olham, escutam e acolhem, as memórias que são delicadamente retiradas daquela gaveta que já não fecha direito, os monólogos silenciosamente elaborados... Foi assim que eu pude sentir a força da palavra *PARTILHA* presente na generosidade dos encontros com cada professor(a) do curso de especialização da FAV e que sem dúvidas, se fez e continuará criando caminhos de **ir** e **vir** pela ponte entre a poética da experiência e a experiência da poética. Que seja possível estar com os pés nessa estrada, evocando a coragem de quem ousa sair da ilha e que Lenine em sua canção - A ponte (2004) traduz lindamente essa jornada tão movente:

> Mas como é que faz pra sair da ilha?
> Pela ponte, pela ponte
> A ponte não é de concreto,
> não é de ferro
> não é de cimento
> A ponte é até onde vai o meu pensamento
> A ponte não é para ir nem pra voltar
> A ponte é somente pra atravessar
> Caminhar sobre as águas desse momento
> (Lenine, A Ponte, 2004)

Ao refletir sobre todo o processo de desenvolvimento profissional, eu, Manuela, pude constatar a possibilidade de uma experiência muito mais rica e potencializada ao en-

10.5281/ZENODO.15738192

trar na FAV em 2023, visto que nesta janela de 25 anos, muito pode se construir e preparar enquanto território para acessar toda a grandiosidade das propostas oferecidas pelo curso. Somente a partir do interesse genuíno de um sujeito que pesquisa, se envolve e desenvolve sua prática, com consciência ética, estética e política, é que tem condições de “ter olhos para ver”.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BARROS, Manoel de. Escova. In: **Memórias inventadas:** a infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online], n. 19, p. 20-28. 2002.

FREIRE, Paulo. **Palestra de 1976,** Rádio MEC, In https://acervo.paulofreire.org/handle/7891/129.

KEROUAC, Jack. **On the Road:** pé na Estrada. São Paulo, 2015

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021

LARROSA, Jorge. **Experiência e alteridade em educação.** Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011.

MANUELA BESERRA DE SOUZA

Mãe, professora, ilustradora, cenógrafa e idealizadora do Ateliê cASA voo – lugar de experienciação das linguagens. Graduada em Pedagogia, pela Universidade Católica de Goiás, com especialização em Filosofia da Arte, pela UEG, Poéticas visuais contemporâneas e práticas de mediação na educação básica, pela UFG.

10.5281/ZENODO.15738192

ALICE FÁTIMA MARTINS

Professora Titular na Faculdade de Artes Visuais, FAV, da Universidade Federal de Goiás, UFG. Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq. Sendo professora, aprende mais do que ensina; sendo pesquisadora, desaprende o que, antes, supunha saber.

10.5281/ZENODO.15738192

MODOS DE VESTIR: uma análise do olhar a ser educado para ver e interpretar o que se vê

DRESSING MODES: an analysis of the look to be educated to see and interpret what is seen

Nélia Cristina Pinheiro Finotti
Doutoranda; Universidade Federal de Goiás,
neliafinotti@gmail.com

Thiago F. Sant'Anna
Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil
thiagof.santanna@ufg.br

Resumo
O presente artigo está fundamentado na pesquisa de doutorado, cujo objetivo é analisar o modo de vestir do final do século XIX e início do século XX em Goiás. Tendo como corpus da pesquisa fotografias desde período da história. O questionamento que foi levantado para este artigo, a partir das vestimentas das fotografias analisadas, como nosso olhar pode ser educado, ao ver e interpretar o que se vê? Assim, o objetivo do artigo se constitui por analisar como o olhar pode ser educado para ver e interpretar o que se vê. Hernández (2007,2013), Warburg (2015), Monteleone (2022), Martins (2013) Barthes (2005), Tourinho (2011), com recorte temporal no século XIX e início do XX, a partir da análise de fotografias da época.

Palavras-chave: Vestimentas. Leitura pelo olhar. Interpretação pelo olhar. Olhar educado.

Abstract
This article is based on doctoral research, the objective of which is to analyze the way of dressing at the end of the 19th century and beginning of the 20th century in Goiás. Using photographs from this period of history as the research corpus. The question that was raised for this article, based on the clothing in the photographs analyzed, how can our eyes be educated, when seeing and interpreting what we see? Thus, the objective of the article is to analyze how the gaze can be educated to see and interpret what is seen. Hernández (2007,2013), Warburg (2015), Monteleone (2022), Martins (2013) Barthes (2005), Tourinho (2011), with a time frame in the 19th and early 20th centuries, based on the analysis of photographs from the time.

Keywords: Clothing. Reading by looking. Interpretation by looking. Polite look.

INTRODUÇÃO

O presente artigo está fundamentado na pesquisa de doutorado, cujo objetivo é analisar o modo de vestir do final do século XIX e início do século XX em Goiás. Tendo como corpus da pesquisa fotografias desde período da história. O questionamento que foi levantado para este artigo, a partir das fotografias de vestimentas analisadas, foi o seguinte: como nosso olhar pode ser educado, ao ver e interpretar o que se vê nas fotografias de vestimentas do tempo em questão?

Neste contexto, a pesquisa busca compreender a forma como os estudos da cultura visual podem oferecer maneiras de pensar o universo das imagens fotográficas analisadas e como estas permeiam o universo das vestimentas, fomentando uma compreensão visual, social e pedagógica dos corpos e comportamentos de pessoas em Goiás e seus modos de vestir. Abrangendo o contexto do recorte realizado para esse artigo, o objetivo se constitui por analisar como o olhar pode ser educado para ver e interpretar o que se vê.

Ao abordamos o educar do olhar, é preciso considerar que este permeia a ideia de que isso seria a forma de contribuir com as pessoas a alcançar uma visão melhor, mais crítica, emancipada ou libertadora. É possível educar nosso olhar, ou seja, abrir os olhos da significação, tomar nossa leitura imagética (mais) atentos daquilo que se vê, impregnando de sua visão de mundo, para se darem conta de como seu próprio olhar está preso a uma perspectiva e posição específicas. Neste contexto, se faz oportuno encontrar outra perspectiva crítica, que realmente leve em conta a perspectiva do que se olha e o que se vê.

Educar o olhar pode significar conscientizar-se e tornar-se crítico do que se observa. Neste sentido, alcançar uma melhor compreensão do que se vê. Não obstante, o sentido de educar o olhar “Educare”, ou seja, preparar o indivíduo para o mundo, desenvolvendo suas habilidades, conhecimentos e competências. Ter uma conscientização que educar o olhar não significa adquirir uma visão crítica ou libertadora, mas libertar nossa visão tornando-se atento ao que se olha, abrindo espaço para uma possível autotransformação, ou seja, um espaço de liberdade prática, um convite a caminhar, explorar ideias, trabalhar o imaginário contextualizado, quiçá desenvolver o letramento do olhar.

Para fomentar essa discussão foi operada uma metodologia da pesquisa qualitativa, exploratória, bibliográfica em autores como Hernández (2007,2013), Warburg (2015), Monteleone (2022), Martins (2013) Barthes (2005), Tourinho (2011), com recorte temporal no século XIX e início do XX, a partir da análise de fotografias da época.

10.5281/ZENODO.15738223

O OLHAR PELAS FOTOGRAFIAS: UMA ANÁLISE DE VER E INTERPRETAR

Discutir sobre como o olhar pode ser educado para ver e interpretar o que se vê, é necessário perpassar por discussões que permeiam essa construção. Hernández (2007), esclarece que é necessário que as pessoas sejam alfabetizadas visual e crítica, para analisar e interpretar o que se vê. Para o autor, “a cultura visual se refere a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar” (Hernández, 2007, p. 22).

Ainda discorre Hernández (2013), que a partir do movimento cultural há uma reflexão e práticas que estão relacionadas às maneiras de ver e de visualizar o mundo e suas representações culturais e às maneiras individuais e subjetivas de ver o mundo e a si mesmo. Ademais, a cultura visual não é somente uma atitude, é também uma metodologia viva, construída a cada movimento do olhar. Para Mirzoeff (2016), a imagem permite o direito a olhar e a reivindicar o real, o lugar onde tais códigos de separação significam uma recusa à segregação de forma coletiva. Neste ponto de vista, a perfeição sentida como estética, é compreendida enquanto separações engendradas, embora visíveis apenas por uma minoria crítica da humanidade.

É preciso considerar que análise fotográfica não é um exercício solitário por si só, pois segundo Hernández (2013), é um exercício que está relacionado a maneira de como eu vejo e visualizo o mundo, pela bagagem que carrego intrinsicamente em mim. Ter uma postura crítica ao nosso olhar, saber interpretar como foram construídas e quais suas representações é de suma importância.

Para se ter uma leitura das vestimentas fotografadas nos séculos pesquisados em Goiás, objeto desse artigo, é necessário fazer um recorte sobre a moda no mundo, especificamente na Europa e no Brasil, sendo possível relatar suas semelhanças. A partir da inexistência de visualidades ou qualquer material didático/pedagógico dos povos desse período em Goiás, torna-se necessário construir essas visualidades, partindo da compreensão de Mirzoeff (2016, p. 747) que “visualizar é produzir visualidades, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade”.

Sobre as fotografias pode-se afirmar que, havia uma moda própria para as poses fotográficas, em que as ambientações com pouquíssimas diferenças de um país para outro. Aparentemente as fotografias registradas em Goiás, são em sua maioria, à luz do dia. As fotos das imagens apresentam vestimentas que não perdem seu papel essencial, que era de seduzir e identificar símbolos de status, pertencentes a um grupo e comunicar o espírito de um período da história. Neste

10.5281/ZENODO.15738223

sentido corrobora Lipovetsky (1989), ao afirmar que Paris ditava moda, sendo seguida por todas as mulheres do mundo, unificando assim o traje europeu.

O Brasil não fugiu à regra, especialmente por ter sido colonizados pelos europeus, como aponta Monteleone (2022), que no Rio de janeiro a moda do século XIX, apresenta relações econômicas e sociais que transformou a capital do império na cidade mais cosmopolita do país, onde chegavam mercadorias, viajantes e novas ideias. Mesmo com o comércio crescente e a facilidade de consumir produtos vindos da Europa, os costumes coloniais se modificavam lentamente, mas os modos de vestir colonizador era percebido diariamente.

No período que nos propomos a analisar, no século XIX e início do XX, o perfil dos membros da sociedade era limitado, não bastava ter poder, riquezas, era necessário se destacar pelo requinte das maneiras, pela lapidação dos costumes e pela forma de se apresentar socialmente, em especial as vestimentas. O estar na moda ditada por uma sociedade totalmente europeia, era um requisito fundamental para estar inserido no grupo da elite do Rio de Janeiro.

A fotografia antiga não é somente uma janela para outro tempo e lugar, mas pode nos transportar do ponto de vista do observador a compreensão sociocultural de um povo.

> a cultura visual assume que a percepção é uma interpretação e, portanto, uma prática de produção de significado que depende do ponto de vista do observador/espectador em termos de classe, gênero, etnia, crença, informação e experiência sociocultural. Assim, os objetos de estudo e produção incluem não apenas materiais visuais tangíveis, palpáveis, mas, também, modos de ver, sentir e imaginar através dos quais os artefatos visuais são usados e entendidos (Tourinho, 2011, p. 06).

Arraigados por essas concepções, podemos construir visualidades, ou seja, dar vida a estas imagens, analisando o que vemos de vestimentas, materiais utilizados da época, cores, formas e acessórios. Como a criatividade se desenvolve a partir da percepção de mundo, ou seja, da atenção, da observação e da organização dos dados que nos rodeiam e da imaginação que é a força de que o processo criativo necessita para viver, é que podemos educar o olhar. Neste contexto, pontua Rodari (1982), que a função criativa pertence aos humanos, independentemente de sua formação, ou seja, é comum a todos, sendo uma condição necessária da vida cotidiana. Porém, para ser criativo é preciso ter liberdade e saber usá-la.

10.5281/ZENODO.15738223

Este processo de europeização, do olhar europeizado, vendo e interpretando na lógica europeia exigia que os burgueses civilizassem os costumes, abandonando os antigos hábitos coloniais, ou seja, a rusticidade para apresentar o luxo civilizatório imposto pelos europeus. Isso é um processo educacional informal, ideologicamente pensado para atender fins econômicos e políticos. Eis a necessidade de uma ressignificação do olhar. Um olhar educado para ver e interpretar criticamente, a partir de um contexto brasileiro e goiano.

O OLHAR PELAS FOTOGRAFIAS: CONSTRUINDO O VER E INTERPRETANDO AS PRÁTICAS

O olhar que tratamos nesse texto remete às fotografias. A fotografia tornou-se, uma das possibilidades de se perceber o olhar, pode-se relacionar a cultura visual com as fotografias analisadas, estas imagens corroboram ao que propõe Mitchell (2006) que a visualidade é parte da experiência visual dos indivíduos, ou seja, experimenta-se o visual por meio da cultura, das construções simbólicas. Podemos observar na Imagem 01, a leitura imagética das vestimentas de outras temporalidades, reverberando o que Mitchell (2006) discursa que a cultura visual não está limitada ao estudo das imagens ou meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que pretendemos imediatas ou não-mediatas. As fotografias deste período possuem um padrão e um modelo que se assemelham, ao que podemos relacionar com a moda da época. Sendo estas visualmente expostas pela magia do capturar em um tempo restrito a imagem que pode ser perpetuada, por representar roupas a serem vestidas e concebidas como referências de um momento qualquer da história, apresentando assim a política do vestir-se ou o de ser vestido conforme a dinâmica social e cultural de caráter mais ou menos coercitivo dos povos, está fundamentada no que discursa Mitchell (2015) quando pontua que as imagens são viventes, são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e a personalidade, pois exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco e, às vezes literalmente, às vezes figurativamente ou silenciosamente, devolvem-nos o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem.

As fotografias do final do século XIX em Goiás, são em sua maioria, retratos de grupo familiar, personagens importantes da época ou pessoas que faziam parte da sociedade. A Imagem 01, em sua composição apresenta a família de Manuel Barbo de Siqueira e Maria Luiza Abrantes.

Manuel Barbo de Siqueira está com o braço apoiado na mesa, uma pose repetida constantemente em fotografias do período. Do lado oposto e também sentada, a es-

10.5281/ZENODO.15738223

posa Maria Luiza Abrantes e quatro filhos dos doze que o casal teve. Em pé de barba, o genro Jose de Melo Lobo Fleury casado com Maria da Penha Siqueira, ao lado dele com o braço no ombro do pai Aristóteles Barbo de Siqueira, que viria a ser coronel, vereador e que se casou com a filha de um suíço. Na frente as crianças Diocles Barbo de Siqueira e a menina Lastênia que viria a casar com um italiano. Esta miscigenação em Goiás, ocorreu com a chegada de pessoas de outras nacionalidades, tendo uma influência ainda maior na europeização da moda em Goiás.



Imagem 01 - Integrantes da família de Manuel Barbo de Siqueira e Maria Luiza Abrantes do século XIX. Fonte: Jayme (1973, s/p)

Percebemos que as vestimentas que compõe a fotografia da Imagem 01 retratam vestimentas de influência europeia, tanto masculina, como feminina quanto infantil, sendo registrada em preto e branco. A mesma confere um retrato de família, que foi captada a luz do dia em um ambiente da natureza. Neste retrato de família posado, os sujeitos organizam suas posturas corporais da melhor forma, pois este momento ficará registrado para sempre. A mulher sentada ao lado direito, com um vestido em várias sobreposições, sendo possível retratar como uma peça com mais de um tom

10.5281/ZENODO.15738223

em sua composição de cores. Sentado ao lado esquerdo se encontra o marido que usa terno preto ou tonalidades de preto, com seus filhos ao derredor. O pai assume uma posição visualmente estratégica na foto de família, sendo uma posição de destaque dentro da imagem que o constitui como o patriarca da família. Os homens desta época nasceram e cresceram numa esfera cultural de ordem patriarcal, sendo exigido deles certa postura e conduta perante a sociedade.

Outra análise que se pode aferir, com alguns dados que a fotografia de família pode mostrar, é que neste período a cidade era rural e a paisagem externa favorecia a ambientação do local a ser fotografado. Outro aspecto é a luz do dia, como pode ser observado em outras fotografias. Ademais a família se reunia para fotografar com suas melhores vestimentas, o que pode caracterizar uma família economicamente abastada. Outra questão a ser observada é a disposição das pessoas na foto, sendo que o pai e a mãe estão sentados e os filhos ao redor em posição de obediência.

Outro aspecto que se vê a postura de semblantes sisudos, com os quais podemos levantar várias hipóteses a respeito do assunto. Uma delas é a questão dos sentidos, significações e práticas culturais veiculados naquele grupo social, naquele tempo histórico. Podemos recordar que a fotografia até meados do meio do século XIX era muito rara de ser realizada. Este processo levava um tempo maior a ser capturado pelas telas e as pessoas precisavam estar em postura fixa as vezes até 30 minutos, não sendo fácil ter um sorriso no rosto por tanto tempo. Outra hipótese é a questão de respeito, a fotografia era um documento importante para a posterioridade a ser registrado em uma família, o qual a família teria que estar em forma coerente com os padrões da época, pois este seria capturado e fixado para sempre. Neste contexto Leite (1993) salienta que, a lente congelada numa fotografia são indícios do mundo do passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída.

Nas vestimentas da Imagem 01, e possível analisar o traje masculino, sendo composto provavelmente por ternos em tons de preto, com gravatas que são diferentes formas provavelmente nos mesmos tons dos ternos, camisas de cores brancas ou tons pasteis. Tendo suas formas mais retas. No que diz aos acessórios masculinos, devemos salientar o uso de relógio de bolso, pois a corrente está aparente. A vestimentas femininas estão recheadas de babados, franzidos, laços, e claro não podemos deixar de relatar os acessórios como o chapéu uma referência de moda da época, outra características eram as vestimentas possuírem o recato da era Vitoriana, as mangas são longas, as blusas, ou parte superior cobriam até o pescoço e o comprimento das saias não podiam deixar nem os pês a mostra. As crianças são retratadas como mini

10.5281/ZENODO.15738223

adultos, uma vez que a infância não havia sido inventada ainda, pois suas vestimentas não possuem em sua forma um distanciamento dos adultos.

As fotografias desses povos que habitaram Goiás no final do século XIX e início do século XX possibilitará a visibilidade dos modos de vestir em Goiás, como esclarece Mirzoeff (2016), que a imagem permite o direito a olhar e a reivindicar o real, o lugar onde tais códigos de separação significam uma recusa à segregação de forma coletiva. Neste ponto de vista, a perfeição sentida como estética, é compreendida enquanto separações engendradas, embora visíveis apenas por uma minoria crítica da humanidade. Sobre isso esclarecem Abreu, Álvarez e Monteles (2019, p. 836), que

> [...] a regularidade e homogeneidade das visualidades não se instalam sem conflitos. Os discursos que delas derivam são frequentemente questionados pela pluralidade das experiências subjetivas, coletivas e individuais, que constroem narrativas visuais não oficializadas como forma e estratégia para contrapor as formas como representamos e somos representados.

Assim entendemos que as vestimentas apresentadas no artigo podem ser questionadas pela ousadia em apresentar os modos de vestir dos povos que habitara Goiás no período pesquisado, especialmente pela falta de referências concretas. Mas, partindo da afirmação desses autores, amparamo-nos para afirmar que será uma construção de narrativas visuais ainda não oficializadas. Consequentemente, poderão surgir diversas interpretações das visualidades construídas com a pesquisa enquanto representativas ou não do povo goiano daquele século. Contudo, essas visualidades sempre serão interpretadas a partir do olhar de quem as vê, com atribuição de sentidos e significados que poderão criar novas experiências e sentidos para as imagens já construídas.

As vestimentas em sua função de cobrir o corpo se tornam um fator diferenciador de classe social e poder, esta serve desde sua origem como distinguir classe social e qual o grupo o indivíduo pertence. Como aponta Monteiro (2009, p. 1), a vestimenta "carrega todo o significado do papel que o individuo representa dentro da sociedade". Neste contexto Alloa (2015), descreve que a imagem exige tanto um lapso de tempo quanto um lapso no tempo para sua produção e que, nos,

> entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui nem lá, mas constituem precisamente esse entre que mantem a relação. Como tais, as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal (Alloa, 2015, p. 16).

10.5281/ZENODO.15738223

A partir de Imagem 02, é possível visualizar estilos de vestimentas que nos levam a questionar se estas podem ser consideradas vestimentas reais da época representada? estas seriam roupas utilizadas em sua vida cotidiana? Ou são vestimentas montadas para momentos específicos ou para montagens fotográficas? Assim é possível discutir se as fotografias das vestimentas representam ou não uma realidade vivida pelos povos originários de Goiás ou se estas são meras representações de uma imposição social de um grupo social em tempo e espaço determinados. Como descreve Warburg (2015) as imagens falam por si só, mas precisa ser analisada em seus aspectos sociais e culturais da época em que foi concebida. Ainda discorre o autor que a imagem pode ser considerada morta-viva, ou seja, a sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrigados e alusivos e são sempre transformados.



Imagem 02- fotografia da família Sócrates em 1909. Fonte: Livro - A Família Sócrates para a Família Sócrates - Nascimento; Leite (1999)

De acordo com as autoras, Nascimento e Leite (1999), a fotografia foi registrada em 1909, ocasião da festa de comemoração das Bodas de Ouro do seu Sócrates e sua esposa Donana. Podemos observar uma família numerosa de filhos, noras, genros, netos e bisnetos. A fotografia e preto e branco, assim podemos relatar baseados em pesquisas sobre as cores que se usavam na época, ou seja, as cores mais predominantes para os homens eram o preto. Para as mulheres cores pasteis, partindo especialmente do off. Isso se dá devido a questão de serem cores neutras, elegantes e que demonstravam elitizadas.

10.5281/ZENODO.15738223

Para Leite (1993) havia um padrão estético estabelecido da vestimenta e da postura da época, ou seja, as vestimentas possuíam uma uniformidade em formas, cores e materiais que eram utilizados para a construção das peças. Há fotografia apresenta 46 pessoas dentre elas 20 homens e 26 mulheres entre adultos e crianças. O semblante que aparenta seriedade registra uma família com sua prole em volta. As vestimentas veiculadas naquele grupo social, especialmente as das crianças não poderiam ser vestimentas apropriadas para a idade de cada uma. Os meninos maiores estão todos vestidos de forma igual, com postura ereta, num sentido de ordem e disciplina. Para a sociedade da época, as crianças eram tratadas como pequenos adultos, que deveriam em suas vestimentas e atitudes imitá-los. Pois, como descreve Barthes (2005) a roupa, o vestir e o ornamentar estão ligados diretamente ao homem desde sua existência.

As fotografias apresentadas no artigo são ancoras para os estudos visuais, tornando-se um importante percurso para compreensão de indivíduos, em determinada época da história. As fotografias do final do século XIX e início do século XX, em Goiás, são em sua maioria retratos de grupo familiar, personagens importantes da época ou pessoas que faziam parte da sociedade. Estas visualidades que foram construídas ao longo do tempo, abrem possibilidades para compreender, normatizações e comportamentos de uma época, sendo um indicativo da comunidade cultural da formação de Goiás.

Nesse sentido, entendemos a imagem como conhecimento e processo investigativo. As fotografias analisadas no artigo, partem do estudo de suas vestimentas, porém estas não estão isoladas de seu contexto social, econômico e cultural. Estas visualidades construídas apresentam sinais e significados de um tempo histórico singular, de um grupo social, de uma rede de sentidos social e culturalmente construídos, onde os processos de produção em suas formas e matizes são observados, de tal forma que o pesquisador se aproxime de seu objeto de análise, vivenciando, sentindo, imaginando e criando possibilidades a serem interpretadas e apresentadas.

As imagens têm um potencial dialógico com múltiplas possibilidades de interpretação, como descreve Martins (2010, p. 25), “a forma de compreensão da experiencia articulando processos performativos para relatar, descrever uma história, ou seja, para construir narrativas”. Podemos dar significados a nossa experiencia ao narrar nossas histórias, graças ao conhecimento que possuímos deles.

As imagens analisadas partem de um olhar de uma pesquisadora que observa com um olhar de quem vê por uma janela do passado existente e um imaginário presente, no qual se fez necessário aprofundar no passado para compreender quais são as nossas origens, qual nossa dependência europeia nos nossos modos de vestir. Mesmo mediante aos apa-

10.5281/ZENODO.15738223

ratos tecnológicos e as possibilidades de ver tudo ao mesmo tempo, é possível dizer que não significa que compreendemos o que se vê ou temos habilidades para interpretá-las, decompô-las, saber qual a relação de poder e resignação a imagem possui.

Neste contexto Didi-Huberman (2012, p. 207) pontua que a imagem "é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar". Não se pode perder de vista que os tempos são heterogêneos e formam o anacronismo da imagem. Quando vemos o passado, ele também se reconfigura, porque nunca vemos o passado com lentes claras. As imagens do passado são reconfiguradas porque as visualizamos no presente.

O conjunto de vestimentas das fotografias, das Imagens 01 e 02, ao nosso olhar exprimem, costumes de um período da sociedade goiana, no qual a moda era ditada pela Europa, chegando ao Brasil e Goiás, como um padrão a ser seguido com suas formas e cores. Mesmo as pessoas sendo de famílias diferentes, talvez classe social diferente e profissões diferentes, seu modo de vestir e seu modo de posar em frente uma câmera eram semelhantes.

Como esclarece Leite (1993), as fotografias de origens diferentes, ao olhar são muito parecidas, há uma semelhança muito grande em suas posturas e da maneira com que tirava retrato, mesmo a fisionomia sendo diferente, parecem ser as mesmas fotos. Porém, Abreu, Álvarez e Monteles (2019, p. 832), esclarecem que,

> enquanto atividade social, as imagens representam as formas como os seres humanos compartilham experiências, abrindo possibilidades para que as pessoas criem novas significações ou atribuam outros sentidos ao que veem e percebem, ou ao que conhecem.

Neste contexto, as imagens aguçam o olhar, o ver e o interpretar do que se vê. Para Abreu, Álvarez e Monteles (2019, p. 834) as imagens oportunizam novas formas de criar significações às experiencias do olhar e, "Portanto, interpretar as imagens com a intenção de criar novas compreensões sobre o que se vê supõe exercitar um trabalho reflexivo para alcançar os significados que são parte da imagem, mas não se esgotam nela".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vestimentas têm uma função de educar pelo olhar, o que se vê, o que se observa, o que se imagina, o que se interpreta. As roupas possuem em sua composição harmonia indissolúvel, pois retrata uma estrutura social, apresenta uma divisão em classe;

10.5281/ZENODO.15738223

torna-se um fator que individualiza cada um, mas também e um fator socializador. O indivíduo ao se apresentar em suas vestimentas, elas exprimem ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.

A educação pelas vestimentas se dá para além dos currículos, pois estas representam uma classe social, uma cultura de um lugar de uma época, contam histórias, trazem memórias e nos transcendem ao imaginário. Nos cursos de moda, ou áreas afins, há em seus currículos as disciplinas de história da moda e outras que trabalham os conteúdos impostos pelo sistema educacional.

As fotografias das vestimentas apresentadas no artigo, enfatizam que por mais que se podem dizer o que se vê, ao mesmo tempo o que se vê, aquilo que foi estabelecido pelo nosso cérebro, jamais estará descrito em um papel, em comum aos que vê. Portanto, é uma representação imagética, que ao ser desnudada pode apresentar outros elementos. Por isso, o pensamento pedagógico se torna importante, no sentido de fomentar o olhar de aculturação pela imposição do poder que precisa ser superado.

Nesta vertente pode-se entender que não há em uma imagem com uma única verdade. Sequer há verdade! Pois, a imagem se ocasiona por um pensamento móvel a cada olhar, cada palavra tricotada, se firmam diferentes verdades e conceitos. Podemos inferir que desta forma, a compreensão do olhar se constitui de múltiplos olhares.

Estes olhares diversos possibilitam diferentes visualidades, pois cada indivíduo tem sua bagagem para compreender o mundo ao seu redor. Neste sentido, os olhares retratam multiplicidades de discursos, sejam sociológicos, antropólogos históricos, filosóficos e outros.

Nesta contextualização de moda e educação, nos permitiu ao longo do século XX, visualizar uma conexão de múltiplas ações e movimentos que possibilitaram uma correspondência entre moda e artes visuais, devido os olhares diversos. Ainda no início do século XX inúmeros artistas se apropriavam de seu conhecimento e exploravam o vestuário como fonte inspiradora, pois estas vestimentas possuem um contexto provocador.

Eis, que esse caminho pode ser trilhado à medida que procuramos desenvolver em nosso olhar a interpretação crítica do ver e não mais apenas enxergar o que está posto. Estar abertos a ressignificação do olhar na concepção de educar o olhar para e ver e interpretar criticamente o que se vê é um ponto que precisa ser discutido, tanto no campo da moda, como no campo da educação.

10.5281/ZENODO.15738223

Neste sentido se faz necessário compreender o que vem a ser o olhar educado, pode-se afirmar que é um processo de desenvolvimento humano que envolve a aquisição de conhecimentos, habilidades e competências para o olhar, ou seja, ao olhar para as imagens, estas, reverberam nos sujeitos os discursos anteriores de formação e conhecimento imersos na cultura. Ao ter um olhar educado, este reverbera em socialização de valores, costumes e hábitos, neste sentido estar apto a olhar, interpretar, compreender, analisar, criticar e descrever o que se vê.

Dessa forma, afirmamos que o nosso olhar foi educado para ver e interpretar as vestimentas das fotografias analisadas alcançando a compreensão de que tanto homens, quanto mulheres e crianças se vestiam e se comportavam de tal forma que a imagem mostra, apenas para fins sociais, seguindo regras e padrões da época.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. L. de; ÁLVAREZ, J. S. O.; MONTELES, N. J. S. O que Podemos aprender das contravisualidades? In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, origens, 2019, Cidade de Goiás. **Anais [...]** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019, p. 831-846.

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BARTHES, R. I**magem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 205-226.

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

HERNÁNDEZ, F. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed, da UFSM, 2013.

LEITE, M. M.. **Retratos de Família**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades mo-

10.5281/ZENODO.15738223

dernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARTINS, R. **Hipervisualização e territorialização:** questões da Cultura Visual. 2010. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/EL/article/view/2437 Acesso em: 8 maio. 2024

MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação.** Santa Maria: Ed, da UFSM, 2013.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. In: **Interin**, vol. 1, n. 1, 2006, p. 1-20. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450754009. Acesso em: 20 maio 2023.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar**.** ETD - **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd. v18i4.8646472. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 11 jul. 2024.

MONTELEONE, J. **O circuito das roupas:** a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840- 1889). São Paulo: Alameda, 2022.

MONTEIRO, G. A metalinguagem das roupas. In: **Revista Estética**. n.1, 2009, 11p.

NASCIMENTO, V. B.; LEITE, O. N. C**. A família Sócrates para a família Sócrates**. São Paulo: CenaUn, 1999.

RODARI, G. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus,1982.

Tourinho, I. **Cultura Visual e escola**. Salto para o Futuro Ano XXI Boletim 09 - Agosto 2011. Disponível em Acesso em 01 setembro 2023.

TOURINHO, I. **Imagens, Pesquisa e Educação:** questões éticas, estéticas e

WARBURG, **A. Histórias de fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI

Doutoranda em Cultura Visual pela UFG; Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pela (UEG); especialista em docência Universitária pela Universo-Goiás, Graduada em Design de Moda pela Universo--Goiás. Pedagoga pela FALBE. Membro do Grupo de Estudos em Formação de Professores e Interdisciplinaridade (GEFOPI). Participante do grupo de pesquisa INDUMENTA. Bolsista CAPES. Curriculum Lattes: htt://lattes.cnpq.br/275330576250579 Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4946-651X.

THIAGO F. SANT'ANNA

Possui doutorado em História pela Universidade de Brasília (2010) e pós-doutorado em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (2012). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Regional Cidade de Goiás e do Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais/UFG.

10.5281/ZENODO.15738223

JOGOS, BRINQUEDOS E BRINCADEIRAS NA ARTE BRASILEIRA

GAMES, TOYS AND PLAY IN BRAZILIAN ART

Ana Valéria de Figueiredo
Docente PPGARTES UERJ, Brasil
anavaleriadefigueiredo@gmail.com

Valéria Leite de Aquino
Docente PPGHA UERJ, Brasil
valeriaquino@gmailcom

Resumo
O lúdico é inerente à natureza humana. Huizinga e Caillois destacam o jogo e a brincadeira como elementos essenciais das interações humanas em diferentes culturas. Com base nisso, o projeto “Jogos, brinquedos e brincadeiras na Arte Brasileira” visa investigar as representações desses temas em obras de artistas da História da Arte Brasileira. A pesquisa parte da necessidade de uma educação plural que promova a diversidade e a qualidade de vida, sendo incentivada em espaços formais e não formais de formação educativa, com foco nos aspectos socioculturais e artísticos. O projeto busca ampliar a compreensão sobre a presença dos jogos, brinquedos e brincadeiras em nossa cultura e seu impacto no processo de ensino-aprendizagem, reforçando a formação de professores. As questões centrais da pesquisa incluem: quais artistas brasileiros retrataram o lúdico em suas obras? Quais jogos e brinquedos foram representados? Quais suas origens sociohistóricas e como essas representações evoluíram? A metodologia envolve a identificação de artistas significativos, por meio de pesquisa exploratória em repositórios, seguida de categorização e análise das obras, com o objetivo de criar um compêndio digital que mapeie as representações e explore as origens socioculturais dos jogos retratados. O projeto também pretende dialogar com redes de pesquisa sobre o lúdico, promovendo a troca de experiências e incentivando uma educação estético-cultural mais ampla, visando à formação de professores capazes de atuar em contextos diversos. Isso fortalece o ensino, a pesquisa e a extensão nos cursos de formação de professores e no Laboratório Brinquedoteca.

Palavras-chave: Ensino de Artes. Artes Visuais. Formação de Professores.

Abstract
The playful is inherent to human nature. Huizinga and Caillois highlight play and games

as essential elements of human interactions across different cultures. Based on this, the project “Games, Toys, and Play in Brazilian Art” aims to investigate the representations of these themes in the works of artists from the History of Brazilian Art. The research stems from the need for a plural education that promotes diversity and quality of life, encouraged in both formal and non-formal educational spaces, focusing on sociocultural and artistic aspects. The project seeks to expand the understanding of the presence of games, toys, and play in our culture and their impact on the teaching-learning process, strengthening teacher training. The central questions of the research include: which Brazilian artists depicted playfulness in their works? What games and toys were represented? What are their sociohistorical origins, and how have these representations evolved? The methodology involves identifying significant artists through exploratory research in repositories, followed by the categorization and analysis of the works, with the goal of creating a digital compendium that maps the representations and explores the sociocultural origins of the depicted games. The project also aims to engage with research networks on play, fostering the exchange of experiences and encouraging a broader aesthetic-cultural education aimed at training teachers capable of working in diverse contexts. This strengthens teaching, research, and outreach in teacher education programs and within the Brinquedoteca Laboratory.

Keywords: Art Education. Visual Arts. Teacher Training.

INTRODUÇÃO

A ludicidade é um aspecto essencial da condição humana. Segundo Huizinga (2001) e Caillois (2017), o jogo e a brincadeira são formas de expressão e comunicação humanas que refletem a diversidade cultural e social dos diferentes grupos e indivíduos. Frente a essa premissa, o projeto Jogos, brinquedos e brincadeiras na Arte Brasileira teve como objetivo central investigar as representações de jogos, brinquedos e brincadeiras nas obras de artistas da História da Arte Brasileira.

Partimos da necessidade social de uma educação plural por e para a diversidade em prol de uma melhor qualidade de vida para todos que deve ser praticada e incentivada nos espaços de formação educativa, formais e não formais, com olhares que contemplem aspectos socioculturais e artísticos mais amplos. Esta premissa está relacionada aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) preconizados na Agenda 2030 da ONU (2015), mais diretamente ao ODS 3 qual seja “assegurar uma vida saudável e promover o bem-estar para todos, em todas as idades” e ao ODS 4 “assegurar a educação inclusiva e equitativa de qualidade, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos”. Ambos enfatizam a promoção de aprendizagem ao longo da vida, nos quais podemos incluir o estímulo ao aprender e qualidade de vida através do brincar em todas as idades.

10.5281/ZENODO.15738456

Nesse sentido, o texto aqui apresentado traz alguns resultados do Projeto de Iniciação Científica Jogos, Brinquedos e Brincadeiras na Arte Brasileira, desenvolvido em uma universidade privada com câmpus na Baixada Fluminense na cidade Nova Iguaçu (RJ). O projeto foi implementado entre agosto de 2022 a julho de 2023 com Licenciandos do Curso de Pedagogia.

O projeto buscou alargar os entendimentos sobre como os jogos, brinquedos e brincadeiras estão presentes em nossa composição como povo – nos costumes e nas artes - e pode trazer aos licenciandos opções para uma intervenção pedagógica mais potencializada e efetiva nos processos de ensinoaprendizagem fortalecendo a formação de professores como preconizado Resolução CNE/CP nº 2, de 20 de dezembro de 2019, que define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica (Brasil, 2019).

São questões da pesquisa: quais artistas brasileiros/brasileiras representam em suas obras jogos, brinquedos e brincadeiras? Como essas manifestações do lúdico vêm sendo representadas? Quais os principais jogos, brinquedos e brincadeiras mais retratados nas obras e em quais períodos históricos? Quais as origens sociohistóricas e matrizes etnoculturais dos jogos, brinquedos e brincadeiras representadas nas obras? Como esses jogos, brinquedos e brincadeiras vêm sendo adaptados na contemporaneidade? Quais os aspectos pedagógicos desses jogos, brinquedos e brincadeiras?

Sobre o lúdico, os autores que inicialmente embasam a proposta são Huizinga (2001), Caillois (2017) entre outros; sobre a História da Arte Brasileira, autores tais como Barbosa (2008; 2019) e ainda autores tais como Hernández (2007), Read (2016), Loponte (2010) que discutem aspectos conceituais relativos ao ensino, à arte-educação e à formação cultural dos professores.

Como percurso metodológico, iniciamos a pesquisa utilizando o levantamento dos/das artistas plásticos – pintores e pintoras – mais significativos da História da Arte Brasileira utilizando a busca exploratória em sítios e endereços eletrônicos de repositórios deacesso livre, elencando aqueles/aquelas artistas e suas obras que retratem jogos, brinquedos e brincadeiras.

Para esta etapa, levamos em consideração que em 2022 estávamos comemorando no Brasil o centenário da Semana de Arte Moderna (1922-2022), evento que trouxe novos ares e possibilidades para as artes brasileiras e tem entre alguns de seus expoentes Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Anita Malfatti, Heitor do Prazeres entre outros tantos artistas renomados.

10.5281/ZENODO.15738456

Posteriormente, a partir do material coletado, passamos à categorização e análise do material buscando, em sua vocação inovadora, a sugestão da construção de um compêndio digital com o mapeamento das obras, uma breve biografia dos/das artistas além das origens sociohistóricas dos jogos, brinquedos e brincadeiras retratados.

O estudo ora em tela também pretendeu criar campos de aproximação com redes nacionais de pesquisa no sentido de dialogar sobre o lúdico e seus desdobramentos, fortalecendo a troca de experiências nesse processo, além de fomentar uma educação estético cultural para que a formação de professores seja ampla, visando à diversidade e qualidade da atuação deste profissional nos espaços formais e informais de educação, com faixas etárias diversas. Investigar tal campo de estudos fortalece as ações de ensino, pesquisa e extensão que vêm sendo empreendidas nos cursos de formação de professores em nível superior e médio, bem como no âmbito do Laboratório Brinquedoteca.

FORMAÇÃO ESTÉTICOCULTURAL DE PROFESSORES

O projeto Jogos, brinquedos e brincadeiras na Arte Brasileira tem como fundamentos epistemológicos a formação estéticocultural de professores, destacando a importância da inclusão de experiências estéticas que vão compor esta formação, o que poderá reverberar na futura atuação da/do licencianda/o em espaços formais e não formais de educação, com as mais variadas faixas etárias. A ampliação do repertório cultural dos futuros professores pode permitir uma mediação mais plural e consistente no que diz respeito ao conhecimento de sua própria arte e cultura como patrimônio de um povo. Além dos aspectos, conceituais, evocamos também os aspectos legais sobre os quais assentam as premissas para o desenvolvimento do estudo.

Em termos legais, a Resolução CNE/CP nº 2, de 20 de dezembro de 2019, que define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica em seu artigo 6º incisos IX e X reza que:

> Art. 6º A política de formação de professores para a Educação Básica, em consonância com os marcos regulatórios, em especial com a BNCC, tem como princípios relevantes: [...] IX - a compreensão dos docentes como agentes formadores de conhecimento e cultura e, como tal, da necessidade de seu acesso permanente a conhecimentos, informações, vivência e atualização cultural; e X - a liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte, o saber e o pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas (Brasil, 2019).

10.5281/ZENODO.15738456

O documento faz menção direta às aquisições e desenvolvimento relativos à dimensão artística e cultural na formação de professores, instando esses futuros profissionais como “agentes culturais”, ou seja, iluminando a compreensão dos licenciandos, futuros professores, e sua importância no cenário educativo que não se descola da dimensão da cultura e da arte.

No mesmo documento, o artigo 7º inciso XIV apontam que:

> Art. 7º A organização curricular dos cursos destinados à Formação Inicial de Professores para a Educação Básica, em consonância com as aprendizagens prescritas na BNCC da Educação Básica, tem como princípios norteadores: [...]XIV - adoção de uma perspectiva intercultural de valorização da história, da cultura e das artes nacionais, bem como das contribuições das etnias que constituem a nacionalidade brasileira (Brasil, 2019).

O inciso em tela é ainda mais diretivo apontando a necessidade de valorização da cultura e das artes nacionais como um dos princípios norteadores da formação de professores, bem como as contribuições dos diversos grupos etnoculturais na composição da nação brasileira.

As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica organizam a carga horária das licenciaturas e no Grupo III sobre a prática pedagógica diz o seguinte:

> Artigo 13 [...] III – os princípios didáticos de planejamento, encaminhamento e avaliação de propostas pedagógicas que tenham como referência os eixos estruturantes de brincadeiras e interações das DCNs da Educação Infantil e os direitos de aprendizagem e desenvolvimento da BNCC – conviver, brincar, participar, explorar, expressar, conhecer-se – para garantir a consecução dos objetivos de desenvolvimento e a aprendizagem organizados nos campos de experiência da Educação Infantil conforme disposto na Base Nacional Comum Curricular [...] (Brasil, 2019).

O texto legal ressalta como referência para propostas pedagógicas o eixo estruturante de brincadeiras; neste sentido, o projeto ora em tela dialoga, mais uma vez, diretamente com o que a lei referenda, pois o material resultante da pesquisa, qual seja imagens de obras de artes que retratam jogos, brinquedos e brincadeiras, está sendo organizado de forma digital e pretende ser disponibilizado livremente para a utilização nos processos de ensino aprendizagem para os diversos níveis e modalidades da Educação Básica e Educação Superior. A pesquisa Jogos, brinquedos e brincadeiras na Arte Brasileira buscou responder diretamente a estas disposições indicadas na letra da lei, bem como fortalecer os princípios indissociáveis que são base da univer-

10.5281/ZENODO.15738456

sidade: ensino-pesquisa-extensão.

Em termos conceituais, a formação estético-cultural dos licenciandos encontra ecos quando se pensa o exercício da docência como prática social que medeia a construção de conhecimento: “toda prática social tem dimensão cultural, ou seja, a cultura aprendida e apreendida é referência para diversos procedimentos ou normas de pensar, agir e relacionar-se compartilhados e reconhecidos pelos sujeitos na vida pessoal e na vida profissional”, diz Almeida (2010, p. 14-15).

Para a autora, não há dissociação entre Cultura e Educação, pois os processos educativos estão sempre inseridos em uma cultura e dela fazem parte. Assim, conhecer a arte brasileira é também contribuir para diversificar e potencializar a formação na dimensão pessoal e profissional, ampliando e consolidando repertórios que serão acionados no percurso socioprofissional de cada licenciando.

Frente ao que até aqui apresentamos, o projeto teve como objetivo geral investigar as representações de jogos, brinquedos e brincadeiras em quadros de artistas da História da Arte Brasileira e, como alguns objetivos específicos, elaborar inventário de artistas brasileiros/brasileiras que retratam em seus quadros jogos, brinquedos e brincadeiras; interpretar os brinquedos, jogos e brincadeiras como expressões artístico-culturais e como parte fundante do patrimônio material e imaterial de grupos sociais; organizar formação de professores para Licenciaturas e Curso Normal prioritariamente tendo o material produzido como subsídio didático-pedagógico.

BREVE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O lúdico faz parte da natureza humana. Huizinga (2001) e Caillois (2017), além de outros autores, nos permitem fazer essa afirmativa, pois pesquisam o jogo e a brincadeira em seus aspectos históricos, antropológicos, sociológicos e até mesmo, filosóficos. Para os autores em questão, os fenômenos sociais devem ser compreendidos nas inter-relações humanas que se materializam no campo da linguagem, da arte, do trabalho, da educação e/ou do lúdico, manifestações de comunicação permanente entre os atores sociais.

Como parte da condição humana, o lúdico é pensado também de acordo com a diversidade de perspectivas de mundo e seus contextos históricos, sociais, pessoais. Dessa forma, ao pesquisar as obras nas quais os artistas retratam o lúdico em jogos, brinquedos e brincadeiras, podemos ter acesso a esses contextos de produção no qual se cruzam as dimensões pessoais e coletivas, dando-se o mesmo

10.5281/ZENODO.15738456

neste tempo do aqui e agora, no qual nós, espectadores contemplamos a obra. Esses aspectos são potencializados e atualizados com a experiência do observador, ecoando sobre as experiências de cada um e cada uma que se põe a observar e, de certa forma, interagir com as obras.

Ainda, em se tratando de artistas brasileiros/as, este acesso à imagem nos permite compreender os aspectos culturais mais diversos como patrimônio estético cultural, pois se trata de retratos escolhidos para serem representados como significativos de tradições nacionais. Consideramos tradições nacionais em sua definição mais simples como apontam Silva e Silva (2006), como produtos, práticas e valores enraizados nos costumes sociais do passado que ainda no presente continuam sendo aceitos e atuantes. Assim, as manifestações artístico-culturais representadas nas obras dos/das artistas pesquisadas no fazem pensar na sua atualidade e, ao mesmo tempo, na rememoração de aspectos da Cultura Lúdica (Brougère, 2002) que estão representados nestas obras.

É importante destacar que a História da Arte, não só a produção brasileira, mas de todos os grupos étnicos e povos do mundo, tem como base a articulação da produção artística, a contextualização de suas linguagens e movimentos, além da reflexão crítica sobre essa produção. Nesse sentido, ensinaraprender com arte é também relacionar o fazer artístico com o percurso social, político e histórico de forma coletiva, bem como individual.

Barbosa (2008; 2019), fundamenta os argumentos aqui apresentados pavimentando o percurso histórico do ensino de arte no Brasil e suas correntes artísticas, aspectos centrais para a contextualização das obras e seus artistas, podendo elucidar as condições peculiares de produção e inserção das obras/quadros pesquisados para a interpretação do que se vê retratado sobre os jogos, brinquedos e brincadeiras. A autora em questão destaca em seus textos a importância da Semana de Arte Moderna de 1922 como uma manifestação artística, política e cultural contestando os padrões vigentes, propondo novas abordagens estéticas que pudessem representar a brasilidade. Apesar das críticas, a Semana de 22 em sua turbulência no mundo das artes, trouxe novas possibilidade para o ensino da arte repensar e inserir novas perspectivas e abordagens de temas.

Essas “leituras” encontraram as perspectivas de Hernández (2007) sobre os aspectos mais focados na Cultura Visual como uma das dimensões dos processos estético-culturais mais amplos nos quais estamos inseridos, como consumidores e produtores. Nesse sentido, a imagem tem forte presença nos processos de ensinoaprendizagem e a formação de professores dialoga com essas leituras, ainda mais quando se pensa no material produzido pelo projeto e que se constituirá, em sua organização, como subsídio para práticas didático-pedagógicas diversas.

10.5281/ZENODO.15738456

Complementamos a fundamentação teórica do projeto com aspectos conceituais relativos ao lúdico, arte-educação e formação cultural dos professores buscando assento nos estudos de Loponte (2017) que aponta possibilidades e potencialidades que a arte pode oferecer para a formação estética docente. A autora narra experiências relativas às práticas de formação de professores em licenciaturas, ressaltando a ponte não dicotômica entre cultura-arte-estética-formação, um dos fundamentos que baliza o presente projeto.

Read (2016) ilumina a opção filosófico-prática de educação através da arte, fundando seus argumentos nas possibilidades da obra de arte articular e construir conhecimentos: a visualização e o contato com as obras podem fomentar confrontações e questionamentos sobre arte.

Esse aporte teórico inicial foi a base de leitura para que o projeto Jogos, brinquedos e brincadeiras na Arte Brasileira pudesse começar a ser desenvolvido e ampliado com o seguir da investigação, como narrado neste texto.

PERCURSOS METODOLÓGICOS

Como percurso metodológico, iniciamos utilizando o levantamento dos/das artistas plásticos – pintores e pintoras – mais significativos da História da Arte Brasileira utilizando a busca exploratória em sítios e endereços eletrônicos de repositórios de acesso livre, elencando aqueles/aquelas artistas e suas obras que retratem jogos, brinquedos e brincadeiras.

Dentre este universo, elegemos os/as artistas mais significativos nas Artes Plásticas cujas obras são indicadas como representativas do modernismo brasileiro, pois, como apontando inicialmente, em 2022, ano que o projeto foi desenvolvido, estava sendo comemorado o centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil (1922-2022), movimento que “inaugura” essa rubrica – o modernismo - nos anais da História da Arte [acadêmica] brasileira.

A pesquisa é de abordagem qualitativa e os dados foram analisados frente ao referencial teórico da Análise de Conteúdo, tal qual é prescrita por Bardin (2011), com a construção de categorias de análise a partir dos dados coletados. Importante ressaltar que na Análise de Conteúdo proposta por Bardin, tanto a unidade de registro, que marca a quantidade de recorrências e/ou ausências no material coletado, bem como a unidade de conteúdo, que é o indicador das categorias que dali irão se formar, fortalecem a análise.

No viés de análise qualitativa, a Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2011) é uma metodologia pela qual são estabelecidas categorias que emergem da leitura e da recorrência das respostas. Para autora, “análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de

10.5281/ZENODO.15738456

análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/ recepção [...] destas mensagens" (Bardin, 2011, p. 42). Nesse sentido, o material de análise foi composto obras/quadros de artistas brasileiros/as que tenham retratados aspectos do lúdico em jogos, brinquedos e brincadeiras. Inicialmente a busca pelas obras/artistas foi realizada em forma de pesquisa exploratória utilizando o Google com palavras-chave elencadas pela equipe de pesquisa, as quais foram depuradas ao longo dos resultados.

Desses resultados iniciais destacamos a recorrência nas obras coletadas de jogos e brincadeiras de rua, tais como roda, pipas, jogos de bola, além de festas populares, ressaltando o caráter lúdico das representações.

Em sua segunda fase, foi realizada a busca dirigida em repositórios digitais tais como museus, casas de cultura, universidades, blogs e sítios eletrônicos idôneos e confiáveis, confrontando e ampliando os resultados iniciais. Para um melhor direcionamento estabelecemos critérios históricos para a busca, utilizando as correntes artísticas, por exemplo.

Esses dados previamente coletados, quais sejam os quadros/obras que retratam jogos brinquedos e brincadeiras, que foram potencializados com o mapeamento sociohistórico das obras, dos artistas e das imagens, ressaltando o caráter polissêmico das imagens e suas leituras.

ALGUNS RESULTADOS

Como parte da condição humana, o lúdico é concebido considerando a diversidade de perspectivas de mundo em seus contextos históricos, sociais, pessoais. Dessa forma, ao pesquisar e explorar obras nas quais os artistas representam o lúdico em jogos, brinquedos e brincadeiras, é possível acessar os contextos de produção com os quais se entrelaçam as dimensões pessoais e coletivas dando-se o mesmo neste tempo do aqui e agora, no qual nós, espectadores contemplamos e interagimos com as obras.

Nesta etapa da pesquisa estamos envolvidos na categorização e análise do material buscando, em sua natureza inovadora, sugerir a construção de um compêndio digital com o mapeamento das obras e que possa fornecer breves biografias dos/ das artistas e explorar as origens sociohistóricas dos jogos, brinquedos e brincadeiras retratados. Com o material de pesquisa categorizado, analisado e mapeado em suas origens o projeto pretende, em sua vocação inovadora, a sugestão da construção de um compêndio digital. Esse material, no momento da escrita do texto ora em

10.5281/ZENODO.15738456

tela, ainda está sendo organizado de forma a ser divulgado em repositórios de acesso livre aos interessados. A equipe de pesquisa compilou e analisou dados sobre a vida e obra dos artistas Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Heitor do Prazeres e Anita Malfatti, os quais apresentamos brevemente a seguir.

Sobre Tarsila, podemos constatar em sua obra que alguns brinquedos se transformaram em elementos artísticos nas telas. Imagens de brinquedos e brincadeiras, imagens de bichos, criaturas que podem ser associadas também a brinquedos, refletindo inspirações e desdobramentos de sua infância de criança interiorana da região paulista. Sua produção artística é cercada de ludicidade retratando o Brasil como um “país-aquarela”, registro de algo que foi visto, mesmo que seja na sua imaginação. A arte e as brincadeiras são frutos de imaginação de quem as constroem e podemos intuir que o que Tarsila viveu na infância contribuiu de forma significativa para o seu desenvolvimento motor, cognitivo, criativo, imaginação entre outros aspectos de sua formação. O que também nos faz entender o olhar sensível e detalhado da artista ao destacar em algumas de suas obras de arte, brinquedos e toda a ludicidade de cores vivas e vibrantes.

Candido Portinari, por sua vez, aborda em sua obra uma série de pinturas sobre brincadeiras, retratando jogos e crianças em momentos lúdicos entre brinquedos e brincadeiras. Suas memórias de infância são representadas em telas, fruto de sua observação minuciosa do cotidiano da cultura lúdica infantil. Suas obras revelam um

olhar crítico tanto para o lúdico quanto para a vida em si. Portinari, com laços fortes laços brasileiros, desperta para interesses sociais mais profundos, propondo um panorama ilustrado de uma infância da qual foi construtor como menino e, mais tarde, artista.

Heitor dos Prazeres em suas pinturas retrata a vida nas favelas cariocas: crianças brincando de soltar balão e pipas, pular corda e jogar argolas; homens jogando sinuca e baralho; jovens em festas juninas e rodas de samba eram muito comuns em seus quadros. Uma das características mais marcantes em seus trabalhos são os rostos das pessoas pintados lateralmente e com a cabeça e o olhar para o alto. A origem de garoto pobre da Praça Onze na cidade do Rio de Janeiro fez de Heitor dos Prazeres um artista sensível à vida e à cultura das favelas cariocas e suas obras refletem a sensibilidade do artista em relação a essas comunidades. Embora nem todas as pinturas de Heitor dos Prazeres envolvam crianças, elas compartilham em comum serem explicitamente muito coloridas e com personagens de expressão marcante, correndo ou brincando com os brinquedos variados sendo pipas, petecas e até mesmo bicicleta na rua com os colegas.

Anita Malfatti, por sua vez, apresentou trabalhos inovadores em 1915 e 1916, consi-

10.5281/ZENODO.15738456

derados precursores do modernismo no Brasil. Suas obras, influenciadas pelo cubismo e expressionismo, retratam paisagens e personagens típicos da cultura brasileira, utilizando cores vibrantes que evocam uma atmosfera lúdica. Não necessariamente compôs em suas obras jogos, brinquedos e brincadeiras, mas a aura de ludicidade está representada em festas e celebrações brasileiras, tais como as festas juninas.

Sobre o projeto Jogos, Brinquedos e Brincadeiras na Arte Brasileira destacamos sua relevância ao oferecer aos licenciandos perspectivas que podem enriquecer suas intervenções pedagógicas, fortalecendo a formação de professores e contribuindo para processos de ensinoaprendizagem mais potencializados e efetivos, tendo a Arte como possibilidade para a construção, ampliação e consolidação de conhecimentos.

A sistematização dos resultados, quando apresentados à universidade, pode facilitar a prática e efetivação das ações de formação inicial e continuada por meio da pesquisa,

Sobre o projeto Jogos, Brinquedos e Brincadeiras na Arte Brasileira destacamos sua relevância ao oferecer aos licenciandos perspectivas que podem enriquecer suas intervenções pedagógicas, fortalecendo a formação de professores e contribuindo para processos de ensinoaprendizagem mais potencializados e efetivos, tendo a Arte como possibilidade para a construção, ampliação e consolidação de conhecimentos.

A sistematização dos resultados, quando apresentados à universidade, pode facilitar a prática e efetivação das ações de formação inicial e continuada por meio da pesquisa, ensino e extensão, o que fortalece a pesquisa como um dos pilares da formação acadêmica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia M. de Castro. A cultura na formação de professores. In: **Salto para o Futuro**. Ano XX boletim 07, junho 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/8738170/Forma%C3%A7%C3%A3o_cultural_de_professores_Ano_XX_boletim_07_Junho_2010. Acesso em: 15 set. 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **Ensino da Arte:** memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Mulheres não devem ficar em silêncio:** arte, design, educação. São Paulo: Cortez, 2019.

BARDIN, Lawrence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

10.5281/ZENODO.15738456

BRASIL. **Resolução CNE/CP nº 2**, de 20 de dezembro de 2019. Brasília: MEC, 2019. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2019-pdf/135951-r-cp002-19/file. Acesso em: 15 abril 2022.

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. In: KISHIMOTO, Tizuko Morchida (org). **O brincar e suas teorias.** São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002. p. 19-32.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual.** Porto Alegre: Mediação, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LOPONTE, Luciana Grupelli. **Tudo isso que chamamos de formação estética: ressonâncias para a docência.** Revista Brasileira de Educação, v. 22, n. 69, p. 429-452, abr.-jun. 2017.

ONU. T**ransformando Nosso Mundo: a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável.** Traduzido do inglês pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC Rio) e revisado pela Coordenadoria-Geral de Desenvolvimento Sustentável (CGDES) do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Última edição em 11 de fevereiro de 2016. Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs. Acesso em: 31 out. 2023.

READ, Herbert. **Educar pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Tradição. In: **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/8449698/Conceito_TRADI%C3%87%C3%83O. Acesso em: 26 nov. 2023.

10.5281/ZENODO.15738456

ANA VALÉRIA DE FIGUEIREDO

Docente-Pesquisadora do PPGArtes e Lic. em Artes Visuais da UERJ. Estágio pós-doutoral pelo CICS Universidade Nova de Lisboa. Drª em Ciências Humanas-Educação PUC-Rio. Licenciada em Educação Artística UFRJ. Pesquisadora da Rede Interinstitucional de Ações Coletivas de Universidades do Brasil e América Latina (RIA). Pesquisas sobre a Pedagogia das Visualidades e Estéticas do Lúdico. Líder do grupo Pesquisa em Arte e Visualidades PAVIS-UERJ.

VALÉRIA LEITE DE AQUINO

Antropóloga, graduada em Ciências Sociais pela UFG, possui especialização em Gestão e Política Cultural pela Universidade de Girona (Espanha), mestrado em Sociologia e Antropologia e doutorado em Antropologia Cultural ambos pela UFRJ. É professora do Instituto de Artes da UERJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa e extensão Núcleo de Cultura Popular (UERJ). Desenvolve ensino e pesquisa nas áreas de cultura e arte popular, patrimônio material e imaterial, com ênfase nos temas de arte popular e patrimônio cultural, comunidades tradicionais, gestão e políticas culturais.

10.5281/ZENODO.15738456

FENOMENOLOGIA DA IMAGEM: plantas pioneiras e suas flores em áreas de convivência.

IMAGE PHENOMENOLOGY: pioneer plants and their flowers in common áreas

Analine Inês de Carvalho Santos
UFPE/IFB, Brasil
analinede@gmail.com

Kelly Meire de Oliveira Defensor Moreira
UFPE, Brasil
kellymdefensor@gmail.com

Resumo
Este texto foi escrito por duas pesquisadoras que nutrem um profundo encantamento pelas artes, arte/educação, ecologia e o imaginário. Esta narrativa propõe reflexões fenomenológicas sobre o despertar sensível para a visualidade da beleza miniaturizada das plantas pioneiras e sua relação com o ambiente escolar. Trata-se do início de uma pesquisa provocativa sobre como os estudantes percebem a presença dessas plantas nos espaços urbanos em que estão inseridos. O objetivo é incitar nos leitores a sensibilidade para perceber no pequeno e no aparentemente insignificante, novas possibilidades, destacando a importância das plantas infestantes/pioneiras para o equilíbrio ambiental. Utilizamos a fenomenologia como base metodológica. Nossas reflexões se apoiam em teóricos do campo do imaginário, como Gilbert Durand (2019), Danielle Rocha Pitta (2021) e Gaston Bachelard (2000) entre outros. Também analisamos os dados apresentados em formulário digital respondidos pelos estudantes pertencentes a escolas públicas e privadas, buscamos enfatizar a conscientização educacional e ecológica sobre o uso das plantas pioneiras nos espaços de convivência.

Palavras-chave: Imaginário. Fenomenologia. Plantas pioneiras. Arte/Educação.

Abstract
This text was written by two researchers who are deeply enchanted by the arts, art/education, ecology and the imaginary. This narrative proposes phenomenological reflections on the sensitive awakening to the visuality of the miniaturized beauty of pioneer plants and their relationship with the school environment. This is the beginning of

a provocative research into how students perceive the presence of these plants in the urban spaces in which they are located. The objective is to instill in readers the sensitivity to perceive new possibilities in the small and seemingly insignificant, highlighting the importance of pioneer plants for environmental balance. We use phenomenology as a methodological basis and our reflections are based on theorists in the field of the imaginary, such as Gilbert Durand (2019), Danielle Rocha Pitta (2021) and Gaston Bachelard (2000), among others. We also analyzed the data presented in digital form answered by students from public and private schools and sought to emphasize educational and ecological awareness about the use of pioneer plants in commun spaces.

Keywords: Imaginary. Phenomenology. Pioneer plants. Art/Education

FENOMENOLOGIA DAS FLORES MINIATURIZADAS

> “Se você é educado para saber demais sobre as coisas, há o perigo de ver seu próprio conhecimento ao invés das coisas em si”
>
> Tim Gold (2010)

Este texto foi escrito por duas mulheres, uma professora e uma artista visual, que entrelaçam suas pesquisas com os encantamentos provenientes da arte, da arte/educação e da ecologia. A escrita aborda a sensibilidade de reconhecer a beleza nas flores de plantas pioneiras, frequentemente chamadas de “daninhas ou infestantes”. Optamos por não utilizar os termos “daninha ou infestante”, pois eles carregam um estereótipo negativo que não reflete a complexidade dessas plantas. Como alternativa buscamos destacar o potencial fenomenológico de suas imagens e as diversas contribuições que essas espécies podem oferecer ao ecossistema. Com esta proposta, o nosso objetivo é estimular a desconstrução do pensamento estereotipado arraigado na nossa cultura, que associa essas plantas exclusivamente a prejuízos ambientais. Segundo a Profa. Rocha Pitta (2021) cada cultura e cada indivíduo tem sua própria percepção neuropsicofisiológica desse mundo moldada pelo imaginário coletivo e pessoal. Mediante uma abordagem fenomenológica, pretendemos despertar nos leitores uma nova percepção da beleza presente nestas flores, incentivando um olhar mais cuidadoso e valorizador sobre a biodiversidade ao nosso redor.

Trazemos para esta escrita as experiências e transformações vivenciadas por nós, bem como as respostas dos participantes da pesquisa digital — cujas informações foram coletadas por meio de um formulário Google sobre o conhecimento de plantas pioneiras. Estas informações serão analisadas para melhor entendimento da visibi-

10.5281/ZENODO.15738489

lidade dessas plantas entre os colaboradores. Essa reflexão nos leva ao seguinte questionamento: será que temos o hábito de observar as espécies vegetais que habitam nossas praças, parques, ruas, calçadas, escolas e jardins?

Essa discussão está diretamente conectada aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), em especial ao ODS 15, que visa proteger, restaurar e promover o uso sustentável dos ecossistemas terrestres, bem como ao ODS 4, que busca assegurar uma educação inclusiva e equitativa de qualidade, promovendo oportunidades de aprendizado que conscientizem sobre a importância da biodiversidade. Ao repensar a relevância das plantas infestantes, pretendemos contribuir para uma nova visão de sustentabilidade, educação e convivência com o meio ambiente.

A SEMENTE E O PROCESSO

No segundo semestre de 2022 ao cursarmos, como alunas especiais, o componente curricular “Arte, Educação e Ecologias” ofertado pelo programa de Pós - Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás - UFG, sob a coordenação das professoras Doutoras Rosana Gonçalves da Silva e Leda Maria de Barros Guimarães, fomos atravessadas pelos compartilhamentos de saberes sobre ecologia e suas implicações. As partilhas experienciadas ao longo do curso nos motivaram a vivenciar com mais compaixão e sensibilidade a completude da natureza que habita os caminhos por onde transitamos diariamente.

Essa conduta de alteridade provocou uma mudança significativa na forma que observamos os seres com os quais convivemos nos espaços urbanos das cidades onde moramos. Foi a partir da possibilidade de transmutação do nosso olhar para além das edificações urbanas, estimulado pela componente curricular, que começamos a nos permitir ampliar nossa perspectiva sobre elementos da natureza que antes nos passavam inadvertidos. Fomos arrebatadas pela percepção da quantidade de pássaros no céu azulado, que mesmo reforçado pelo imaginário coletivo de um iminente desaparecimento de espécies, parecia ser bem maior que antes. As árvores se mostravam mais frondosas e convidativas, e as flores revelavam uma coloração mais vibrante e diversificada. Tudo ao nosso redor se tornou mais prazeroso de observar, sentir, cheirar e tocar. A cada detalhe, grande ou pequeno, nos sentíamos extasiadas, nada passava despercebido. Fomos despertadas para a sensibilidade que nos conectava ao ambiente em que estávamos inseridas, o que nos provocou uma sensação de pertencimento.

Foi em meio a esse encantamento com a natureza que nos deparamos com as pequenas flores que brotavam de plantas que já conhecíamos, mas nunca havíamos

10.5281/ZENODO.15738489

admirado em sua totalidade. Eram minúsculas, desordenadas e diferentes das outras espécies ao redor, mas, ao mesmo tempo, singelas, encantadoras e fascinantes. Essa experiência marcou o início de nossa jornada fenomenológica, aflorando em nós uma profunda admiração pelas plantas pioneiras e a beleza que elas carregam em sua aparente simplicidade.

Inicialmente, não conhecíamos os nomes das flores, as espécies às quais pertenciam ou seus hábitos de sobrevivência. No entanto, entendíamos que essas flores miniaturizadas despertavam em nós um encantamento único e uma satisfação estética inigualável. Ao vivenciar essa experiência, nos identificamos com a reflexão do antropólogo britânico Timothy Ingold, professor da Universidade de Aberdeen. Em seu artigo “O Dédalo e o Labirinto: Caminhar, Imaginar e Educar a Atenção” (2015), Ingold cita o poeta Andrew Greig (2010), que compartilha sua experiência de encantamento com a natureza ao lado de um amigo e mentor. Essa conexão aprofundou nossa compreensão sobre a importância da atenção e da sensibilidade estética na apreciação do ambiente natural, reforçando a relevância de observar e valorizar a beleza presente nas pequenas flores que nos rodeiam.

> Ele era capaz de nomear os pássaros mais comuns, mas não mais que isso. Eu acho que ele não queria saber mais, pois acreditava que conhecer seus nomes científicos, habitat, padrões de alimentação e reprodução, ou estação de muda acabaria obscurecendo a sua realidade. Às vezes, quanto mais você sabe menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento, não a coisa em si. (Ingold 2015 apud Greig 2010, p. 88).

Ficamos encantadas pelas imagens das minúsculas flores que salpicam o chão, colorindo o verdejante gramado do parque, das calçadas e das praças. Aos poucos, começamos a percebê-las em lugares inesperados da cidade, o que despertou em nós um sentimento de busca e reencontro com essa natureza miniaturizada que nos fascinava. À medida que transitávamos por diversos territórios urbanos, fomos encontrando plantas pioneiras com suas delicadas e encantadoras flores. Lembramos de um dia em especial, quando uma das pesquisadoras fotografou um dente-de-leão (figura 1) que brotava persistentemente, como um ser resiliente, afirmando seu direito à existência. A planta, com sua beleza singela, resistia entre a fresta de uma calçada e a rua pavimentada, mostrando sua força e determinação mesmo em um ambiente aparentemente hostil.

Ficamos refletindo sobre a imagem da flor do dente de leão - Taraxacum officinale. Esta planta pertencente à Família Asteraceae sendo conhecida também como alface-de--cão, amargosa, amor-dos-homens, chicória-silvestre, dente-de-leão-dos-jardins, salada-de-toupeira ou taraxaco. Essa espécie herbácea é encontrada nas regiões Sul,

10.5281/ZENODO.15738489

Sudeste e Central do Brasil, podendo apresentar um ciclo de vida anual ou perene. “Por se tratar de uma planta com ampla utilização na medicina popular, acredita-se que esteja espalhada para outras regiões.” (Moreira; Bragança, 2011, p. 94).



Figura 1- Dente de Leão (Taraxacum officinale). Fonte: Analine Santos, Brasília, 2023

Ficamos refletindo sobre a imagem da flor do dente de leão - Taraxacum officinale. Esta planta pertencente à *Família Asteraceae s*endo conhecida também como alface-de--cão, amargosa, amor-dos-homens, chicória-silvestre, dente-de-leão-dos-jardins, salada-de-toupeira ou taraxaco. Essa espécie herbácea é encontrada nas regiões Sul, Sudeste e Central do Brasil, podendo apresentar um ciclo de vida anual ou perene. “Por se tratar de uma planta com ampla utilização na medicina popular, acredita-se que esteja espalhada para outras regiões.” (Moreira; Bragança, 2011, p. 94).

O amarelo, que simbolicamente representa a luz, o ouro e a intuição, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), realçava o esplendor do dente-de-leão, destacando-se intensamente em meio ao lixo negligentemente jogado à beira da calçada. A cena foi tão marcante que a professora sentiu a necessidade de registrar aquele momento. Como uma planta tão pequena conseguia sobreviver em um local aparentemente “inapropriado”? No entanto, ali estava ela, plena, vistosa e radiante,

10.5281/ZENODO.15738489

como se ignorasse qualquer obstáculo que pudesse questionar seu direito de existir naquele espaço.

Era necessário, porém, adotar uma abordagem mais objetiva em relação a essas imagens, pois não conseguimos ignorar o inexplicável fascínio que elas nos despertavam. Com a imaginação aguçada, mergulhamos fenomenologicamente no encantamento das flores das plantas pioneiras, buscando compreender seu impacto na forma de enxergarmos o ambiente. Para tanto, utilizamos o método fenomenológico como uma ponte entre o observado e o observável. De acordo com Bachelard, esse método explora os fenômenos a partir da perspectiva da primeira pessoa. Seguindo essa abordagem, aplicamos a fenomenologia da imagem, que, para Bachelard, permite que a imaginação e as imagens transcendam as limitações de espaço e tempo, abrindo novas formas de percepção e interpretação.

> A fenomenologia da imagem consiste em considerar a imagem como um excesso da imaginação, [onde] aumentamos as dialéticas do grande e do pequeno, do escondido e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar efetivamente, é preciso primeiro aumentar. Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças. Mas não é apenas no piano das imagens que a imaginação trabalha. No plano das ideias, ela também cresce em excesso. Há ideias que sonham. Certas teorias, que se acreditam científicas, são grandes devaneios, devaneios sem limites. (Bachelard, 2000, p.87)

Registrar imagens de plantas infestantes tornou-se parte de nossa rotina, passamos a fotografar as espécies que encontrávamos em nossos deslocamentos (figura 2). A “Mal-me-quer” (Sphagneticola trilobata), da Família Asteraceae, chamou especialmente nossa atenção. Trata-se de uma planta perene que pode ser encontrada em todo o território nacional. Segundo Moreira e Bragança (2011), a Mal-me-quer possui flores de sexo separado: as flores femininas, localizadas na periferia, apresentam corolas liguladas que se assemelham a pétalas amarelas, enquanto as flores hermafroditas, no centro do capítulo, possuem corolas tubulosas, também de coloração amarela. Além disso, a planta utiliza o método de polinização direta.

Estas imagens facilitaram o nosso processo de inversões da perspectiva das dimensões, ativando o valor profundo das miudezas e também das grandezas. O tamanho físico é insignificante diante da vastidão fenomenológica que nos conduziu a relatar essa experiência.

Trazemos também a experiência fenomenológica de Carolline Tinôco em seu blog intitulado “A beleza das ervas daninhas”. A autora inicia seu relato afirmando que

10.5281/ZENODO.15738489

vinha modificando o seu entendimento sobre as plantas pioneiras há algum tempo e nos conta como foi remetida a imemoráveis tempos de infância, recordando a sua experiência imaginante com uma planta da Família Asteraceae, a “pincel de estudante (Emilia Fosbergii)” (figura 3). Também conhecida por algodão-de-preá, bela-emília, brocha, falsa-serralha, pincel, serralha, serralha brava, serralhinha, o nome é atribuído conforme a região do país onde é encontrada.



Figura 2- Mal-me-quer (Sphagneticola trilobata). Fonte: Analine Santos, Brasília, 2022.

Estas imagens facilitaram o nosso processo de inversões da perspectiva das dimensões, ativando o valor profundo das miudezas e também das grandezas. O tamanho físico é insignificante diante da vastidão fenomenológica que nos conduziu a relatar essa experiência.

Trazemos também a experiência fenomenológica de Carolline Tinôco em seu blog intitulado *“A beleza das ervas daninhas”*. A autora inicia seu relato afirmando que vinha modificando o seu entendimento sobre as plantas pioneiras há algum tempo e nos conta como foi remetida a imemoráveis tempos de infância, recordando a sua experiência imaginante com uma planta da Família Asteraceae, a “*pincel de estudante* (Emilia Fosbergii)” (figura 3). Também conhecida por algodão-de-preá, bela-emília, brocha, falsa-serralha, pincel, serralha, serralha brava, serralhinha, o

10.5281/ZENODO.15738489

nome é atribuído conforme a região do país onde é encontrada.

> Eu sempre gostei de plantas e flores e quando eu era pequena, adorava brincar com elas! E eu também era bastante vaidosa, adorava espelho, pente, batom, esmalte… uma das minhas brincadeiras com plantas, [...] [era usar] como se fosse um pincel de esmalte (meu esmalte imaginário). E por isso, cresci amando essas florezinhas! Elas são muito fofas, têm um toque gostoso, parecem mesmo um pincel! É lindo o vermelho delas se destacando no verde do mato, como pontinhos de luz colorida. (Tinico, 2013, s/n)

Carolline afirma que é muito comum ela ouvir sobre os efeitos negativos das plantas infestantes em relação à sobrevivência de outras plantas. Logo em seguida mostra para o leitor do seu texto o quanto as plantas infestantes são resistentes e autônomas, pois antes delas morrerem já deixam espalhadas pelo solo as suas sementes, brotando posteriormente e afirmando que a vida pode ser breve, mas sempre haverá a possibilidade de um novo recomeço.



Figura 3- Pincel de estudante (Emilia fosbergii). Fonte: Analine Santos, Brasília, 2022.

A Emilia Fosbergii é uma planta herbácea anual que vegeta em lavouras anuais ou perenes, bem como em áreas urbanas, jardins, parques, ruas e é encontrada em todo o Brasil nas cores vermelho, branco e vários tons de rosa.

> No início do ciclo, a planta consiste em uma roseta de folhas, de onde surge um caule curto, verde, carnoso, cilíndrico e com intensa pilosidade branca. As folhas apresentam formas e disposição variada, [...]. As folhas do caule e dos ramos que carregam as inflorescências são alternadas, possuem limbo sagi-

10.5281/ZENODO.15738489

> tado ou lanceolado, com bases que envolvem parcialmente o caule, margens onduladas, serradas ou serrilhadas (MOREIRA, 2011, p. 69).

Diante disso, é possível questionar como essas relações se refletem em nosso imaginário, despertando a empatia para enxergar no que é aparentemente insignificante novas possibilidades de convivência no ambiente urbano. Inclusive, um aspecto interessante das plantas pioneiras é sua capacidade de repovoar áreas devastadas, promovendo o retorno da vegetação e ajudando a prevenir a erosão do solo. Esse fato destaca uma das características mais importantes dessas plantas.

Como afirma Carvalho (2013, p.10), as plantas “infestantes” são pioneiras, portanto

> [...] tiveram origem anterior ao ser humano e evoluíram desde os primórdios da Terra. Além disso, plantas daninhas são plantas pioneiras de sucessão secundária. Pioneiras, pois são as primeiras plantas a colonizar áreas de sucessão secundária, ou seja, locais onde ocorreu algum distúrbio ambiental que eliminou previamente a vegetação existente. Assim, pode-se entender que as plantas pioneiras são espécies especialistas em colonizar áreas onde a vegetação foi eliminada (CARVALHO, 2013, p.10).

Para tanto, é possível identificarmos pontos positivos na existência das plantas pioneiras, como solução inicial para recuperar áreas destruídas ou no processo fenomenológico que sensibilizou as pesquisadoras autoras deste texto. Mas será que os estudantes observam as plantas infestantes com um olhar subjetivo e acolhedor?

O filósofo e psicanalista grego-francês, Cornelius Castoriadis, concentrou seus estudos no entendimento da subjetividade dentro do contexto social. Ele defende que a subjetividade não é estática, mas sim composta por uma variedade de possibilidades. Para Castoriadis, essa subjetividade é heterogênea, reflexiva e deliberativa, indicando que nossa identidade e decisões são influenciadas por fatores sociais, enquanto também possuímos a habilidade de refletir e fazer escolhas conscientes.

Ele introduziu também o conceito de “instituição imaginária da sociedade” onde argumenta que as sociedades são construídas sobre significações imaginárias, ou seja, crenças compartilhadas e símbolos que influenciam nossa percepção e organização social. Subjacente à constituição social está também envolvida uma busca por identidade, todos nós compartilhamos uma base biológica, mas é através das significações imaginárias que construímos nossa compreensão do mundo. Estas significações nos permitem dar sentido à realidade, criar narrativas e estabelecer conexões com os outros.

10.5281/ZENODO.15738489

As significações imaginárias são fundamentais para a criação e manutenção das instituições sociais. Abraçamos nesta escrita o imaginário estruturado pelo antropólogo francês Gilbert Durand. Segundo este autor, o imaginário representa a hermenêutica simbólica que organiza nossa visão de mundo.

A história dos seres humanos modernos é marcada pela busca indiscriminada pelo desenvolvimento. Se por um lado esta busca nos permitiu criar culturas, arte e sociedades complexas, ela nos traz também desafios, como mudanças climáticas e diversas questões sociais.

Ao mesmo tempo em que transitamos entre questões ambientais e de manutenção sustentável do planeta, nos deparamos também com um pensamento colonial excludente voltado para a monetização. Estamos sendo constantemente alertadas sobre a urgência da preservação da natureza e nesta escrita, evidenciamos a necessidade de uma reconexão com a reverência e o encantamento que ela proporciona. Afinal, apreciar a natureza não é apenas entender seus processos, mas também sentir sua magia, sua potência e beleza.

PIONEIRAS

Percebemos que mesmo habitando uma grande cidade, formada excessivamente por asfalto e concreto, ainda podemos encontrar belezas escondidas nas pequenas criações da natureza, como as flores provenientes das plantas pioneiras. Para o nosso imaginário utilitarista essas espécies vegetais devem ser exterminadas por causarem apenas danos à agricultura ou ao paisagismo das grandes cidades.

> Porém, alguns autores consideram que há aspectos positivos de plantas daninhas para o ser humano e/ou ambiente (neste caso, não deveria ser chamada de planta daninha, na visão do autor, mas ainda não há um conceito descrito para esses casos). Para algumas plantas daninhas, foi descoberto algum tipo de uso pelo ser humano (medicinal, alimentício etc.), sendo que essas plantas ocorrem como daninhas ou podem ser cultivadas ou usadas em algum tipo de extrativismo. Com base em um pensamento ecológico e de sustentabilidade, pode-se atribuir, ainda, aspectos positivos conservacionistas da presença de plantas daninhas no ambiente (CARVALHO, 2013, p.8).

Para além desses conceitos positivos atribuídos às plantas pioneiras, nos encantamos com o potencial de resistência dessas espécies de beleza miniaturizadas, por suas flores coloridas, diversificadas e autênticas. A sensibilidade introjetada no nosso observar, foi capaz de nos fazer descobrir que na fissura de um calçamento pode brotar plantas bem resistentes com flores delicadas e fortes sem causar

10.5281/ZENODO.15738489

desarmonia ao espaço. O desequilíbrio da natureza muitas vezes é causado pelo uso indiscriminado de seus recursos.

> Ou seja, a Natureza vive em equilíbrio, cada elemento, planta ou rocha, fungo ou estrela, possui o seu lugar para manter essa dança numa harmonia inspiradora. A Natureza é sábia, a Natureza é bela. De repente, no meio desse todo coeso e autorregulado surge a corrupção. O ser humano, antes aos poucos, agora de maneira cada vez mais vertiginosa, se afasta de suas origens, quebra o alegre pacto da vida, torna-se uma aberração (TAIBO, 2019, p.5).

Em uma perspectiva darwinista o ser humano impacta negativamente o equilíbrio natural com seus projetos arquitetônicos, agrícolas, mineradores, tecnológicos pensados e executados, muitas vezes, em desarmonia com a natureza. Em sua teoria evolucionista, Darwin se baseia em dois pilares fundamentais: o pilar da ancestralidade comum, que sugere que todos as formas de vida compartilham um mesmo ancestral e o pilar da seleção natural, onde observou que existem variações individuais em uma população. Segundo Darwin, algumas dessas variações conferem vantagens adaptativas, tornando os indivíduos mais aptos a sobreviver e se reproduzir. Com o tempo, essas características “vantajosas” se acumulam na população, levando à evolução das espécies. O darwinismo não influenciou apenas as ciências biológicas, seu impacto excludente teve também implicações nas ciências sociais, nas artes e no comportamento humano.

Colocamos nesta escrita apenas alguns poucos exemplos destas plantas com flores incríveis que possuem um grande potencial. Para verificarmos inicialmente questões sobre conhecimento e reencantamento com as plantas pioneiras, escolhemos como metodologia a avaliação de dados fornecido por meio do Google Forms. O formulário contendo perguntas referentes a plantas daninhas, pioneiras ou infestantes, foi disponibilizado para estudantes maiores de 13 anos vinculados a escolas públicas e privadas com objetivo de abranger diversas camadas socioeconômicas.

Constatamos que 98,6% das respostas dos estudantes indicaram que eles já ouviram falar sobre plantas infestantes. No entanto, 30% deles não conheciam ou não estavam certos sobre o que exatamente são essas plantas. Apenas 2,4% dos estudantes afirmaram conhecer bem essas espécies. Ainda assim, 100% dos estudantes concordam que a manutenção desse tipo de vegetação é necessária na natureza, mesmo que não tenham uma opinião específica sobre sua utilização.

Quando questionados sobre a definição de plantas pioneiras/infestantes, 62% dos estudantes responderam que se trata de plantas que nascem em locais indesejados. Com

10.5281/ZENODO.15738489

relação ao valor ecológico das plantas pioneiras/ infestantes, 28,9% acreditam que elas podem ajudar na recuperação de áreas degradadas, como aquelas afetadas por queimadas e desmatamento. Ao serem indagados sobre o controle dessas plantas em áreas urbanas, menos de 3% dos estudantes se posicionaram a favor da manutenção delas em jardins e espaços públicos. Além disso, 84% não escolheriam essas plantas como alimento e desconhecem benefícios fitoterápicos ou medicinais que possam ter.

Por fim, mais de 71% dos respondentes afirmaram que não colocariam plantas infestantes em seus jardins, mesmo reconhecendo que nunca pararam para observar sua beleza ou suas flores.

CONCLUSÃO

Reconhecemos que nossas percepções sobre o espaço geográfico em que habitamos estão profundamente conectadas ao ambiente natural ao nosso redor. Como artista e arte/educadora, entendemos ser essencial promover a conscientização ambiental em nossas práticas, estimulando a curiosidade e a pesquisa dos estudantes. Nosso objetivo é desmistificar a ideia de que as plantas pioneiras são prejudiciais, ressaltando seus impactos positivos e apresentando alternativas de manejo.

Pois assim como as plantas pioneiras que florescem em locais inóspitos, superando desafios, podemos cultivar a conscientização ambiental nos/as estudantes, utilizando a arte como um meio ativo para esse processo de eliminação de preconceitos e ideias preconcebidas que podem nos impedir de vislumbrar uma semeadura complexa e sensível da nossa realidade.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAILLÉ, A. **O princípio de razão, o utilitarismo e o anti-utilitarismo.** Sociedade e Estado, v. 16, n. 1-2, p. 26–56, dez. 2001. Disponível em https://www.scielo.br/j/se/a/YqJMsKrW3rvZxVQPP9YtBtc/?lang=pt. Acesso em 12/02/2023

CARVALHO, L. B. de. **Plantas Daninhas.** Editado pelo autor, Lages, SC, 2013.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** Jose Olympio. Rio de Janeiro,2019.

10.5281/ZENODO.15738489

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

INGOLD, T. **O Dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção.** Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 44, p. 21–36, dez. 2015.

MOREIRA, H. J. da C. BRAGANÇA, H. B. N. **Manual de identificação de plantas infestantes: hortifrúti** – São Paulo: FMC Agricultural Products, 2011.

ROCHA PITTA, D. P. **As dimensões imaginárias da natureza.** Organizado por Danielle Perin Rocha Pitta, Elda Rizzo de Oliveira, Rogério de Almeida, São Paulo: FEUSP, 2021.

SATO, M. **Apaixonadamente Pesquisadora em Educação Ambiental.** p. 24–24, 1 jan. 2001.

TAIBO, C. **Ecofascismo no colapso.** In: Ecofascismo:Uma coletânea. Editora Subta we.riseup.net/subta. Primavera de 2019.

TINOCO, C. A **beleza das ervas daninhas**. Disponível em: https://florecha.wordpress.com/2013/09/10/ervas-daninhas/. Acessado 07/06/2023

10.5281/ZENODO.15738489

HORIZONTES PARTILHADOS: EXPERIÊNCIAS LABORATORIAIS METODOLÓGICAS DE UM GRUPO EM ESTUDOS VISUAIS

SHARED HORIZONS: METHODOLOGICAL LABORATORY EXPERIENCES OF A VISUAL STUDIES GROUP

Bianca Rezende Carolina
Universidade Federal de Goiás, Brasil
biancarez@discente.ufg.br

Lady Dayana González Cita
Universidade Federal de Goiás, Brasil
dayana2@discente.ufg.br

Mavi Turíbio
Universidade Federal de Goiás, Brasil
mvturibio@discente.ufg.br

Resumo
Nesta escrita propomos um diário coletivo sobre um grupo que se constituiu em torno dos estudos visuais. Adotamos uma abordagem reflexiva através da observação e do registro de experimentações pedagógicas. Nele pesquisamos práticas pedagógicas num campo que debate seus próprios limites. Fora da visão dos discursos dominantes, investigamos a educação pelos visíveis e invisíveis nas imagens, para alcançarmos outras dimensões do papel da pesquisa científica nos estudos visuais. Organizamos aqui a sistematização e relatos sobre atividades realizadas: debates, oficinas, percursos metodológicos. Os resultados desta coletivização proporcionaram um movimento de internacionalização de nossas pesquisas individuais.

Palavras-chave: Grupo de Estudos; Cultura Visual; Educação.

Abstract
In this article, we propose a collective diary about a study group that has formed around visual studies. We adopted a reflexive approach through the observation and documentation of pedagogical experiments. We explored pedagogical practices in a field that debates its own boundaries. Beyond the scope of dominant discourses, we investigate

education through the visible and invisible aspects of images to reach new dimensions in scientific research on visual studies. Here, we organized the accounts of the activities carried out: debates, workshops, and methodological journeys. The results of this collective effort fostered the internationalization of our individual research projects.

Keywords: Studies Group; Visual Culture; Education.

O diálogo entre pesquisadoras/es é comum desde antes do surgimento dos modelos brasileiros de pós-graduação. No entanto, esta sistematização de grupos aproximou novos diálogos interdisciplinares e multiplicou nacionalmente as possibilidades colaborativas na ciência (Santana, 2015). Ainda assim, experiências humanas como o isolamento social durante o enfrentamento da pandemia de SARS-CoV-2 (COVID-19), intensificaram as dificuldades de aproximações interpessoais. Desde o retorno às atividades presenciais em programas de pós-graduação de todo Brasil, a comunidade universitária tem enfrentado desafios para se conectar e engajar-se enquanto pares na ciência. Nessa direção, nos deparamos com a pergunta: Como constituem um grupo que se engaja em pesquisas coletivas?

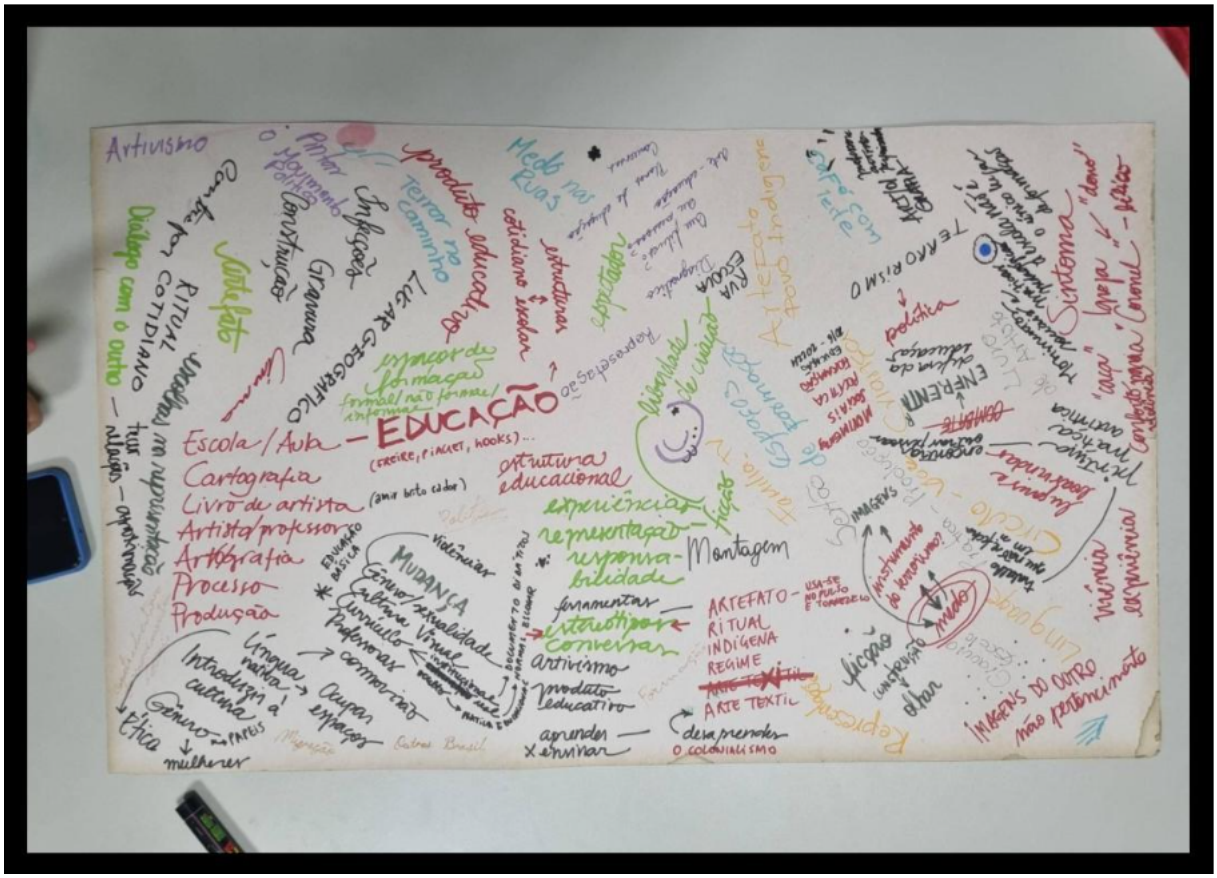
A história do nosso Grupo de Estudos começou neste contexto. Augusto, Bianca, Dayana, Jocy, Itandehuy e Turibio nos encontramos na Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como a primeira turma após isolamento a iniciar os estudos presencialmente. Naquela época, em abril de 2023, nós éramos ingressantes no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), na linha de pesquisa *Educação, Arte e Cultura Visual*. Algumas pessoas vieram de um mestrado, outras da licenciatura em artes visuais, algumas de outros países, ou de outro estado. E de comum tínhamos o início de um projeto de pesquisa e o retorno a oportunidade de confrontos presenciais das ideias.

Certamente você já deve ter ouvido falar sobre passeios pela pós-graduação que foram solitários. Os casos em que discentes, docentes e técnica-administrativas educacionais narram sobre solidão no ensino superior, em histórias que estão nos corredores de qualquer pós pelo país. Para nós não parecia poder ser diferente. A insegurança do que viria neste percurso estava no discurso de cada pessoa do grupo. Conversamos sobre isso durante intervalos para tomar um café, nos trajetos divididos de casa para a universidade e até em volta de uma mesa de plástico de bar após algumas aulas. Ao sentir o calor da voz do outro nesses encontros, reconhecemos trocas afetivas e elaboramos confiança para dividirmos nossas visões sobre o mundo. Foi então que da oportunidade de nos percebermos em um espaço de pesquisa em comum — o das visualidades, dos processos pedagógicos e das artes — e, de uma centelha

10.5281/ZENODO.15738129

acendida pela professora Carla de Abreu, na disciplina do PPGACV: Arte e *Cultura Visual: Perspectivas Teóricas e Críticas*, oficializamos uma caminhada coletiva pela academia no formato de um Grupo de Estudos.

Apesar do desejo pungente de realizar o grupo, logo no nosso primeiro encontro pairou-se a dúvida: Por onde poderíamos começar? Recorremos às pedagogias críticas e libertadoras, que dizem que “um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual” (hooks, 2017, p. 58). Encontrar essas vozes no coletivo era nosso primeiro objetivo. Começamos por ouvir e compreender os nossos projetos. Ressaltamos nas histórias os temas investigados e falamos das atividades previstas. Enquanto uma pessoa falava de sua pesquisa, as outras escutaram ativamente, e anotaram palavras que queriam dar destaque. Estas foram organizadas em um painel visual.



Embaralho de palavras-chave das pesquisas individuais em andamento. Fonte: Arquivo do Grupo de Estudos.

O mais interessante em observar esse painel, foi perceber como algumas palavras se repetiam. Não apenas por semelhanças entre pesquisas, mas também porque estávamos coletivamente em escuta. E ao mesmo tempo, por notar quais palavras acenderam

10.5281/ZENODO.15738129

entre participantes daquela discussão o desejo de se expressar. Como afirmou hooks (2017): “ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento” (p. 58). Podemos considerar que enquanto embaralhamos ideias e palavras, nos reconhecemos como um grupo. Daí em diante, começamos a trocar literaturas e procedimentos metodológicos encontrados individualmente, mas que pareciam funcionar nas investigações de colegas.

O mais interessante em observar esse painel, foi perceber como algumas palavras se repetiam. Não apenas por semelhanças entre pesquisas, mas também porque estávamos coletivamente em escuta. E ao mesmo tempo, por notar quais palavras acenderam entre participantes daquela discussão o desejo de se expressar. Como afirmou hooks (2017): “ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento” (p. 58). Podemos considerar que enquanto embaralhamos ideias e palavras, nos reconhecemos como um grupo. Daí em diante, começamos a trocar literaturas e procedimentos metodológicos encontrados individualmente, mas que pareciam funcionar nas investigações de colegas.

Os nossos encontros seguintes seguiram uma fórmula, a qual chamamos afetivamente de “organização da casa”. Decidimos que os encontros aconteceriam de forma quinzenal. Onde cada encontro era gerido por uma pessoa. Isso significa que a participante voluntariamente propôs o local de realização e a metodologia adotada no encontro, sempre em diálogo com seus interesses de pesquisa. As discussões tematizadas teriam que estar acompanhadas de alguma ação, textos, vídeos, ou outro formato previamente comunicado.

Neste período, desenvolvemos cinco laboratórios. Os encontros foram realizados em espaços variados, como parques, oficinas, salas de aula e na rua. Falamos da relação com outras pessoas na pesquisa, do corpo que constrói e é construído pela pesquisa, de maneiras de financiar um projeto, da construção de uma comunidade pela educação e da motivação política de apresentar-se à rua. Nas atividades realizadas, registramos alguns relatos de participantes do grupo, que servem como reflexão aos encontros. Estes são apresentados a seguir, de acordo com a sistematização das atividades.

A RELAÇÃO COM O *OUTRO* É A PESQUISA

Nesta atividade, proposta por Itandehuy Castañeda, foi proposto deslocarmos do espaço acadêmico para um parque. A justificativa, nas palavras da pesquisadora, foi: “a ideia é sair um pouco da sala de aula e de casa, para relaxar a bundinha da cadeira do escritório”. Aparamos a “bundinha” em uma canga nos gramados do Bosque dos Buritis. Em volta de um lanche com doces levados de casa, houve um exercício reflexivo, sobre

10.5281/ZENODO.15738129

"o outro" e sua posição nas pesquisas. O texto sugerido pela pesquisadora foi *O nativo relativo* (Castro, 2002).

> Nesta passagem de reelaborações de diálogo e compreensão das nossas diferenças - antropólogos/nativos - atravessamos o tecido das meta-narrativas e colocamo-nos numa trama sobre a educação e o exercício ético de negociação da prática política e institucional, indagamos os modos do saber/fazer como artist-s, investigador-s e agentes educativ-s e seu valor constitutivo do afeto e efeito na ação coletiva e criativa para o cuidado de uma alteridade… a proposta de articulação como prática de conhecimento e criação do grupo de estudos constitui-se no lugar geográfico de afetos e experiências compartilhadas… como comunidade.. Estamos saindo da encruzilhada das palavras e olhares, da intersecção do gesto…, mas sem antes, interpelar e animar a nossa inventiva de estar presentes hoje, no território dos macacos, pássaros e peixes… levantamo-nos, e combinamos continuar na caminhada. Até a próxima. (Dayana González)

> Olhar a paisagem do bosque, as crianças penduradas numa escultura, o prédio branco fechado, onde em outro momento foi a assembleia legislativa, a ita que serve na toalha sobre a grama afeto, livros para a gente tocar, café e doces, acabamos por encontrar o outro lembrando o que nosso coletivo constroi. O que quer construir. Sobre vislumbrar outros lugares, há espaço para pensar Educação na instituição política? A pesquisa pode nos levar, no discurso e na escrita, a ocupar os meandros da gestão e fomentar possibilidades institucionais de transformação? Que chegue a nós, que chegue ali naquela tarde no parque, que descanse da academia. Por fim. (Marcus Turíbio)

> Nesse encontro, as conversas giraram em torno da ideia de outro… O que significa falar do outro? Como trabalhar com o outro? E quando nós somos o outro? Confesso que essa palavra me atrai e me repele na mesma intensidade. Entendo a importância de trabalhar sempre tendo em vista os outros e nossas relações com elas. Mas estou cansado de ser nomeado de diversas coisas, dentre elas de Outro, o Outro da sociedade, porque essa prática de nomeação decorre de uma norma cuja legitimidade eu não quero reconhecer (e esse é um exercício difícil, porque essa norma vai se inscrevendo na gente a ponto de retirar de nossos horizontes que há possibilidades de vida para além dela). (Jocy Junior)

UM DESENHO SOBRE EDUCAÇÃO

Nosso segundo encontro foi proposto por Bianca Rezende. Artista residente no coletivo Müquifü Cultural, a pesquisadora nos levou até seu ateliê de pintura, instalado no centro de Goiânia, em cima do bar Zé Latinhas. Executamos um exercício tematizado pelas

10.5281/ZENODO.15738129

perspectivas entre a educação e a pesquisa a partir de um desenho coletivo. A prática foi norteada pela frase “desenhe sobre educação”. Consistiu na realização de um desenho sobre um grande papel kraft. A partir de um comando, cada pessoa interrompia seu desenho, sentava na cadeira à esquerda, e continuava o desenho que a colega havia deixado por fazer. Coletivamente desenhamos sobre educação. Ao final foi realizada uma discussão sobre as imagens ali produzidas.

> A proposta foi pensada a partir de uma abordagem pedagógica que eu costumo adotar: todo mundo vai desenhar junto. A prática artística enquanto experiência coletiva é um plantio que costumo fazer em sala de aula com meus estudantes, e as colheitas são sempre caóticas. No nosso grupo de estudos, foi uma experiência divertida, onde cada um produziu imagens relacionadas às perspectivas próprias sobre educação. Mas o melhor de tudo é que, passados três minutos, cada um vai para a cadeira à sua esquerda e dá continuidade ao desenho do colega. Essa mistura de perspectivas por meio da prática artística foi, para mim, mágica. Ita desenhou um rio, Augusto desenhou um galpão, onde ele tinha aulas quando criança, Day desenhou uma mulher, Jocy desenhou uma cadeira, Turis nos desenhou, e eu desenhei uma escola. Esses foram os começos. Todos os desenhos foram se transformando, na medida em que uma pessoa diferente se sentava diante dele. (Bianca Rezende)

> Para esse encontro, fomos convocados para a experiência do ateliê, dispostos em torno de uma mesa, papel e lápis de cor. Na ação do gesto gráfico, percebemos e desenhamos outras realidades, conversamos, fizemos perguntas, pensamos e interpretamos as múltiplas narrativas do imaginado na imagem. Esse exercício, como estratégia e abordagem de trabalho em espaços educacionais, tem potencial no diálogo, agregando conceitos, narrativas, abordagens e possibilidades de encontro. (Dayana González)

MANEIRAS DE FINANCIAR UMA IDEIA

Um assunto que reverberou em nossos encontros foi o vislumbrar de financiamentos de nossas ideias. É possível um projeto emancipatório se tornar real? Em resposta a essa dúvida, Jocy Júnior trouxe para uma roda de conversa Lindomberto Ferreira Alves, que é artista-educador, pesquisador, crítico, curador independente e um dos organizadores do Projeto AECE. Diretamente de Vitória (ES), por meio de videoconferência, Lindonberto abriu diálogo sobre o financiamento e desenvolvimento de pesquisas e projetos nos campos da educação, arte e cultura visual. Ao final do encontro Jocy compartilhou a leitura do texto *Como as imagens podem ajudar* em uma guerra? Sobre os ataques às *“minorias”* e *algumas formas de contra-atacar (*Santos Junior, 2023), que integrou o mais recente projeto, na época, do Projeto AECE: Arte | Ética | Crítica | Escritura: *Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história* -

10.5281/ZENODO.15738129

Tomo I (Alves; Degobi, 2023).

> O encontro foi virtual, com convidado externo. O diálogo se estabeleceu no lugar de ações avançadas em pesquisas e projetos no campo da arte, cultura visual e educação. Conhecemos a trajetória do Projeto AECE (arte/ética/crítica/escrita), em uma conversa com Lindomberto sobre suas pesquisas, projetos e a publicação de dois livros financiados pela SECULT/ES, dos quais Jocy Meneses foi convidado a apresentar um capítulo. Nesse espaço, surgiram dúvidas sobre as possibilidades de atuação na construção de publicações. Saímos atentos para criar ideias, sobre como escrever em parceria. (Dayana González)

> Na modalidade virtual, tive a oportunidade de conhecer outros modos de permanecer pesquisando, a partir da apresentação sobre o Projeto AECE e sua configuração de financiamento. Com a organização e as temáticas evidenciadas na videoconferência, algo de interessante abriu-se como caminho para os questionamentos e pensamentos críticos tecidos em meio às investigações da área de Artes e Cultura Visual. (Bianca Rezende)

A PESQUISA ENVOLVE SE ENCONTRAR COM A RUA

Marcus Turíbio propôs que nosso encontro acontecesse na 2ª Caminhada Trans de Goiânia. Foi realizado em 12 de agosto de 2023, no Beco do Codorna. A proposta era encontrarmos com as reivindicações de pessoas que lutam dia a dia pela vida daquelas que nem sempre podem lutar. Era um tempo de tridimensionalizar nossas pesquisas e observar participações ativas em políticas sociais e práticas de liberdade. O grupo acompanhou o percurso no centro da cidade. Iniciada no Beco da Codorna, a caminhada desceu a Avenida Goiás, passamos pela Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Políticas Afirmativas, e subimos pela Avenida Tocantins para retornar ao Beco do Codorna.

> Dentro das possibilidades de pensar a educação, os espaços fora das instituições fazem parte de nossas urgências. Saímos às ruas na tentativa de estabelecer outras leituras. Para esse dia, fomos à 2a Caminhada Trans de Goiânia, acompanhamos os discursos e o ativismo em outras reivindicações. De outro lado. Em uma mesa de bar, pensamos no nome do grupo. Finalmente o grupo decidiu pelo nome “horizontes partilhados”. No final, como grupo, ainda estamos em busca de nossos próprios sentidos e ações no coletivo, o campo profissional e nossos interesses particulares. (Dayana González)

> A ideia inicial era levar todo mundo pra tomar banho de rio, quem conhece o calor de Goiânia sabe o quanto seria bom, mas ficou tudo ainda melhor. No intervalo entre um semestre e outro propomos ter um encontro descompro-

10.5281/ZENODO.15738129

> missado, antes de entrarmos em recesso. No entanto, a data coincidiu com um evento muito importante para a cidade, a 2a Caminhada Trans de Goiânia. O grupo aceitou imediatamente o convite. Foi muito especial pra mim, ter aquelas pessoas comigo, ocupando as ruas por políticas que me são tão caras. No final da caminhada dois momentos encerraram o evento, primeiro a performance da artista Âmbar Pictórica, que se apresentava em corpo e rua por sobrevivência de artista. Sobrevivência de atenção dividida com uma moça, em situação vulnerável, que interviu na performance, querendo participar das atenções. Logo depois, tivemos uma ball de vogue, uma situação que mistura dança, performance e cultura, nesta edição com participação apenas de pessoas trans. Lembro da Bianca admirada dizer que era sua primeira ball. Logo contei que assistir como as pessoas se organizavam ali, era a melhor forma de aprender as regras. (Marcus Turíbio)

O CORPO NA PESQUISA

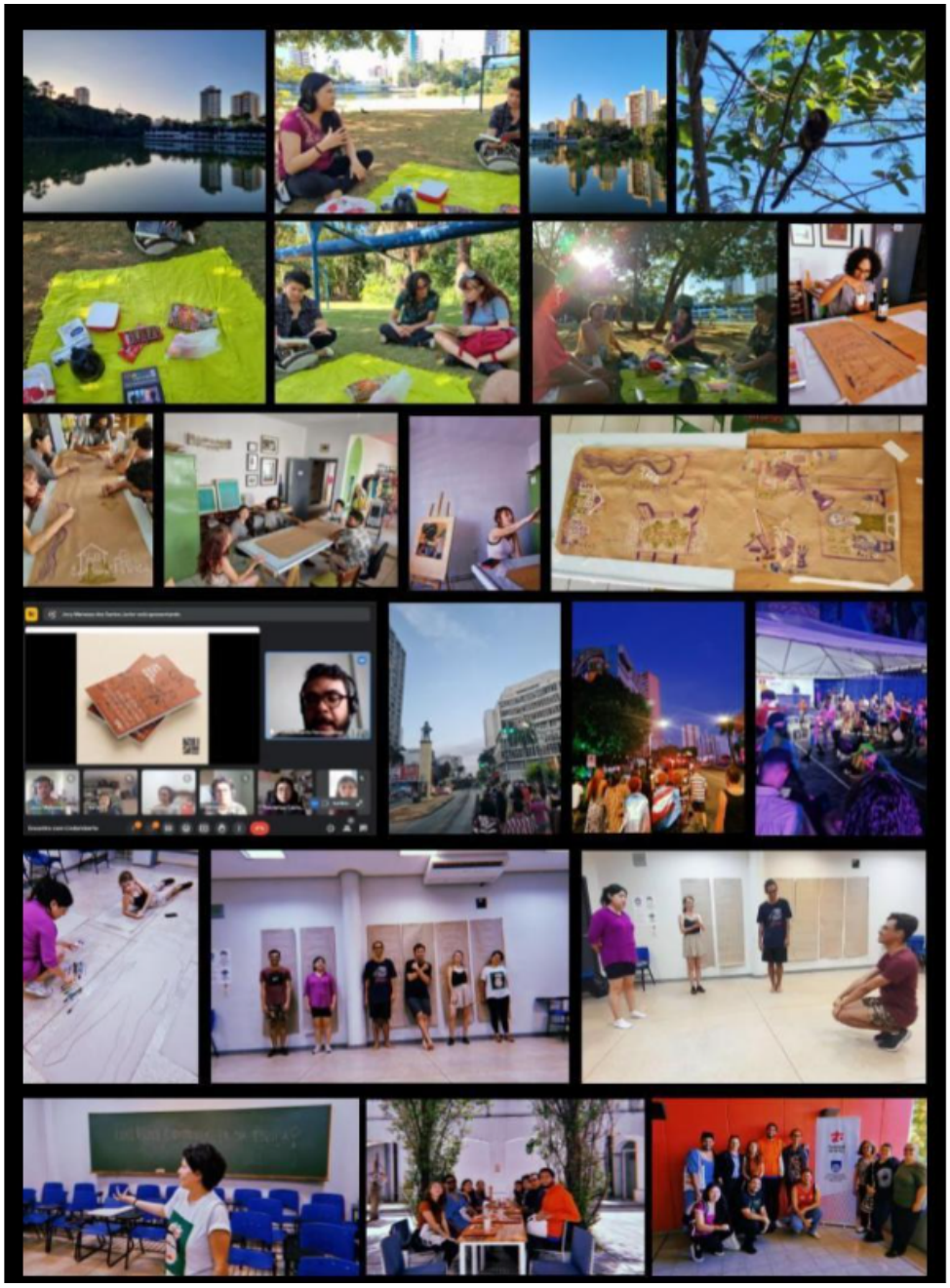
Nosso quinto laboratório foi proposto por Dayana González. Este encontro é movido pela pergunta mobilizadora: “como o corpo é compreendido na sua pesquisa?”. A partir desta discussão, a pesquisadora nos apresentou duas atividades. Na primeira parte, com ajuda de outras pessoas do grupo, cada participante desenhou sua silhueta em tamanho real em papéis kraft. No segundo momento, o convidado Pedro Bento, doutorando em Física pela Universidade Federal de Goiás, orientou uma oficina de movimentos básicos da dança vogue. Em uma sala da Faculdade de Artes Visuais, exercitamos o corpo e alongamos os movimentos. Ao longo da experiência, discutimos sobre o posicionamento do corpo nas pesquisas de cada participante. Para acompanhar o encontro, Dayana sugeriu a leitura do texto: *La doble y única mujer* (Palacio, 1927).

Após um dia denso das atividades acadêmicas, Dayana nos convoca, ainda dentro do espaço institucional, a refletir sobre o corpo nas nossas investigações de uma maneira peculiar: com o exercício da vogue dance. Essa proposta me foi apresentada e fiquei assustada, no início, mas a prática corporal nos deslocou do lugar verbal, que sempre acontecia, ao lugar de uma reflexão dada a partir dos movimentos físicos. Foi interessante, Day trouxe um outro elemento prático-pedagógico para contribuir nas nossas discussões, e além disso, foi muito divertido. Por mais práticas corporais na academia. (Bianca Rezende)

Que cuidado eu tenho com o corpo que trabalha na minha pesquisa? A dificuldade que encontrei com os movimentos de dança superaram alguma relação com a vibração do ritmo, e travaram em uma fraqueza de resistência. Me fez pensar muito sobre o

10.5281/ZENODO.15738129

cuidado que tenho com meu corpo, e como eu o mantenho ativo para a atividade de pesquisa. Entendo que são longas batalhas contra noites mal dormidas, alimentação não adequada e dificuldades em se colocar no modo descanso. Talvez não tenha muito pra onde fugir nesses espaços da academia. As longas jornadas de pesquisa se dividem com atribuições de cuidado da casa, de jornadas extras para conseguir vencer financeiramente o mês, o sistema em que vivemos é completamente contra a libertação dos corpos críticos. Mas saí do encontro com o compromisso de pensar mais nisso. Preciso achar maneiras mais saudáveis de se viver, para respeitar o corpo que apoia minhas ideias. Sobretudo evidencia-se a importância de lutar por corpos diversos, que acessem alimento, acessem bem estar, acessem cuidados medicinais, para que se reconheça a possibilidade crítica de encarar o mundo. (Marcus Turíbio)



Colagem com registros dos encontros do nosso grupo ao longo de 2023. Fonte: Arquivo pessoal das autorias.

10.5281/ZENODO.15738129

INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ATIVIDADES DO GRUPO

Paralelo aos encontros destinados às atividades quinzenais, o nosso grupo de estudos se articulou para participarmos do VI Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (SIPACV). Evento organizado pela parceria entre o Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG) e a Maestría en Arte y Cultura Visual (FA/UDELAR). Com o apoio do PPGACV (FAV/UFG) e uma doação feita pela organização do V SIPACV, apresentamos cinco comunicações.

O Seminário aconteceu na cidade de Montevideo, no Uruguai, entre os dias 21 e 23 de novembro de 2023. Os artigos apresentados por nós no VI SIPACV propuseram diálogos diretos com as pesquisas individuais de cada pessoa do grupo. Nos trabalhos aparecem temáticas relacionadas às palavras-chave: Pedagogia do matadouro; Confiscação da imagem; Meio ambiente; Território indigena; apyãwa; Imagens do luto; Contravisualidades; Artivismo; Cisheteronormatividade; Terrores; Sistematização do olhar; Manifestações populares; Movimentos sociais; Pedagogia das imagens. Todos foram apresentados no eixo *Educación, Arte y Cultura Visual*. A seguir citaremos os títulos e um breve resumo de cada artigo, as versões completas estão referenciadas ao final desta comunicação.

Augusto César Moreira Santos (2023) produz em “Caricatura do Matadouro” uma recondução de suas experiências nos anos que trabalhou no chão de uma indústria de abate de animais para comercialização de carne bovina. O texto propõe uma caricatura pela “geografia maquinal da matança”, e discute a confiscação do olhar dos operários que determinaria uma pedagogia do matadouro.

Bianca Rezende Carolina (2023) apresentou uma reflexão sobre as imagens das violências das manifestações em defesa da educação. A autora observa reações divergentes de estranhamento e de solidariedade ao analisar comentários de publicações em redes sociais com estas imagens. O título da comunicação foi “2016 e a luta pela educação: como as imagens das manifestações populares formam o olhar para os movimentos sociais?”

Itandehuy Castañeda Demesa (2023), em “O deserto verde em torno do território do povo Apyãwa”, relata a degradação que os venenos usados em plantações de soja causam nos territórios indígenas. A escrita segue observações realizadas em suas viagens até a aldeia Tapi´itawa, no território Urubu Branco, do povo Apyãwa.

Jocy Meneses dos Santos Junior e Marcus Turíbio (2023) buscam pistas desde a pers-

10.5281/ZENODO.15738129

pectiva da cultura visual a partir da pergunta título: “Como romper com a sistematização do olhar promovida pela cisheteronormatividade, rumo a uma vida mais vivível?”

Lady Dayana González Cita (2023) apresentou “Imágenes de desobediencia: mujeres en luto y lucha”, Bogotá, D.C. Colombia”. O texto, que parte de um lugar afetivo de experiências com sua avó, irá traçar particularidades entre as representações de mães em luto e as convocação por ações criativas, críticas e políticas direcionadas aos processos sociais coletivos.

PERMITIR RECONHECER E PARTILHAR

Este grupo, que buscou engajar-se coletivamente frente a tarefa do estudo e da partilha, foi caracterizado pela organização horizontal, pela curiosidade e inquietação. Nas trajetórias percorridas, em meio às tarefas realizadas coletivamente, nossas imagens foram movidas pelas contingências pessoais e coletivas de um grupo de estudos visuais.

Movimentar os cenários da prática da pesquisa, como deslocar-se para a natureza ou nos encontrarmos na rua, nos ajudou a vislumbrar outros espaços de atuação. Dividir o olhar e a construção deste, ver real a possibilidade da coletividade, ajudaram a conectar como comunidade e reconhecer as vozes individuais. Alcançar o corpo da pesquisa e aquele que faz a pesquisa, ofereceu reconhecermos os afetos e garantir a humanização no exercício da investigação.

Costuramos memórias tecidas para além dos limites das nossas investigações. O grupo de estudos demarcou um espaço que deu a possibilidade da reunião de pesquisadoras/es ao acesso da partilha sobre os processos de investigação. Trocar leituras, reflexões e questionamentos acerca de questões que emergem dos campos de conhecimentos em que nos inserimos.

REFERÊNCIAS

ALVES, L.F; DEGOBI, P.C.. (Org.). **Arte | ética | crítica | escritura:** que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história [Tomo I]. Vitória: Ed. dos Autores, 2023.

CAROLINA, B. R. 2016 e a luta pela educação: como as imagens das manifestações populares formam o olhar para os movimentos sociais?. In:VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 389-396.

10.5281/ZENODO.15738129

CITA, L. D. G. Imágenes de desobediencia: mujeres en luto y lucha, Bogotá, D.C. Colombia. In:VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 329-338.

DEMESA, I. C. O deserto verde em torno do território do povo Apyãwa. In:VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 356-365.

hooks, b. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

PALACIO, P**. La doble y única mujer.** En Obras escogidas. Quito, Ecuador: El Conejo, 2002.

SANTANA, G. A. **A produção colaborativa de conhecimento dos grupos de pesquisa brasileiros e os desdobramentos das relações entre seus pesquisadore**s. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p.164, 2015.

SANTOS, A. C. M. Caricatura do Matadouro. In:VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 291-299.

SANTOS JUNIOR, J. M.. Como as imagens podem ajudar em uma guerra? Sobre os ataques às ‘’minorias’’ e algumas formas de contra-atacar. In: ALVES, L.F; DEGOBI, P.C.. (Org.). **Arte | ética | crítica | escritura**: que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história [Tomo I]. Vitória: Ed. dos Autores, 2023. p. 210-223.

SANTOS JUNIOR, J. M; TURÍBIO, M. Como romper com a sistematização do olhar promovida pela cisheteronormatividade, rumo a uma vida mais vivível?. In:VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 300-308.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **O nativo relativo.** In: Mana. V. 8, N.1 ,2002a, 113-148.

10.5281/ZENODO.15738129

BIANCA REZENDE CAROLINA

Educadora, artista visual e pesquisadora. É mestranda (2023/2025) no PPG em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, com bolsa da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/ Cnpq). Se entremeia pelos universos dos estudos visuais e das políticas públicas e educacionais. Participante no Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/ FAV/UFG).

LADY DAYANA GONZÁLEZ CITA

Estudiante de Doctorado en el área de investigación de Artes, Cultura y Visualidad, con enfoque en la línea Educación, Arte y Cultura Visual, dentro del Programa de Pós-Graduação en Arte e Cultura Visual de la Universidade Federal de Goiás (UFG). Actualmente, bajo la orientación de la Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu como becaria de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Participante no Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/FAV/UFG).

MAVI TURÍBIO

Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Participante no Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/ FAV/UFG).

10.5281/ZENODO.15738129

CUT-OUT: UMA OFICINA DE ANIMAÇÃO PARA LEIGOS

CUT-OUT: AN ANIMATION WORKSHOP FOR LAYMAN

Flávio Gomes de Oliveira
Universidade Federal de Goiás, Brasil
flaviogomes@ufg.br

Resumo
Este trabalho tem como objetivo descrever de forma concisa o processo de elaboração e aplicação de uma oficina de animação utilizando a técnica de Cut-out, destinada a pessoas leigas no universo da animação, que nunca tiveram experiência prévia com produção ou criação de animações. Além de detalhar o processo de montagem e oferta da oficina, este trabalho apresenta estratégias para que professores ou facilitadores possam replicar a experiência com outros públicos, como estudantes do ensino fundamental ou médio, alunos de diversos cursos de graduação, equipes de profissionais em empresas, entre outros.

Palavras-chave: Stop-motion, Animação, Cut-out.

Abstract:
This work aims to concisely describe the process of designing and conducting a cut-out animation workshop for individuals who are new to the world of animation and have no prior experience in animation production or creation. In addition to detailing the process of setting up and offering the workshop, this work presents strategies for teachers or facilitators to replicate the workshop experience with other audiences, such as elementary or high school students, students from various undergraduate courses, professional teams in companies, and more.

Keywords: Stop-motion, Animation, Cut-out.

UM POUCO DE HISTÓRIA SOBRE ANIMAÇÃO CUT-OUT

A animação cut-out é uma técnica de animação que utiliza recortes de papel ou outros materiais bidimensionais, como tecido, borracha, plástico, entre outros. Podemos considerar a técnica cut-out como uma subcategoria da animação em stop-

-motion. Nessa técnica, construímos marionetes bidimensionais ou diversos objetos, movimentando delicadamente cada parte da marionete e fotografando cada posição. No final, as imagens são organizadas em sequência, criando a ilusão de movimento quando exibidas em forma de vídeo.

Com base em informações coletadas no site da Adobe e no quirinocristianimovie.com, um dos primeiros animadores a utilizar a técnica de cut-out foi o italiano naturalizado argentino Quirino Cristiani. Em 1916, ele produziu um pequeno filme intitulado *"La intervención en la provincia de Buenos Aires"*, utilizando cartolina recortada.

O primeiro filme de Cristiani foi destruído por um incêndio, mas ele continuou a produzir vários outros, incluindo *"El apóstol"*, considerado por muitos como o primeiro longa-metragem de animação do mundo. O filme, com cerca de uma hora de duração, era uma sátira dirigida ao presidente da Argentina, Hipólito Yrigoyen. Infelizmente, este filme também foi perdido em um incêndio nos estúdios do animador em 1926.

Em um trecho do documentário "Quirino Cristiani: *The Mystery of the First Animated Movies"* (https://youtu.be/jHjdxTzBsJA?si=2j9DNOweaDo4HOHA), é possível ouvir o próprio Quirino Cristiani descrevendo seu processo de criação e ver algumas imagens de seus filmes icônicos. Cristiani produzia desenhos em cartolina, recortava os personagens e os animava sobre cenários desenhados em outra cartolina preta. O resultado eram animações com um bom nível de detalhamento, movimentos fluidos considerando os 14 quadros por segundo utilizados, e resultados plásticos acima da média para a época.

Um exemplo histórico importante do uso da técnica de cut-out foi o filme *"The Adventures of Prince Achmed",* um longa-metragem produzido pela ilustradora e animadora alemã Lotte Reiniger em 1926, dez anos antes do primeiro longa-metragem de animação da Disney. A técnica de Reiniger utilizava formas animadas e mesclava a técnica do cut-out com as técnicas do teatro de sombras. Essa variação da animação em stop-motion ficou conhecida como *"Silhouette Animation"* e foi adotada por vários animadores que vieram depois de Lotte Reiniger. Ao longo de sua vida, Reiniger produziu cerca de 40 filmes utilizando essa técnica. (INTOFILME, acesso em: 22/09/2024)

> *Since then, many filmmakers have been inspired by Reiniger's unique approach, and in fact, cut-out remains a great method for budding animators to start with today, due to its simple but effective process. Although it can now be replicated using computer systems, there are various examples of the traditional cut-out method that can be found in modern animation. (INTOFILME, acesso em: 22/09/2024)*

10.5281/ZENODO.15738544

A técnica de cut-out gerou vários filmes memoráveis. No site BuzzFlick.com, há uma lista com quatro grandes exemplos de uso dessa técnica. Um destaque vai para o episódio piloto da animação *"South Park"*, intitulado *"Did Cartman Get An Anal Probe?"* de 1997 (https://www.southparkstudios.com.br/en/episodes/940f8z/south-park-cartman-gets-an-anal-probe-season-1-ep-1). *"South Park"* tornou-se extremamente popular no início dos anos 2000, em parte devido à simplicidade da animação, mas também pelo estilo dos roteiros, que traziam histórias recheadas de violência, escatologia e alguns palavrões.

É importante destacar que a técnica de cut-out vem sendo utilizada há muito tempo no desenvolvimento de diversos tipos de animações, incluindo animações independentes, comerciais, experimentais e até mesmo séries animadas para TV e *streaming*. Essa técnica versátil permite a criação de animações com recursos relativamente simples, o que a torna acessível para uma ampla gama de projetos.

Com a popularização dos smartphones e o surgimento de aplicativos que facilitam a produção de animações, houve uma democratização significativa na criação de conteúdo animado. Esses aplicativos permitem que qualquer pessoa, independentemente de sua experiência prévia, possa experimentar e produzir animações utilizando a técnica de cut-out. Isso resultou em um aumento considerável na produção de animações, ampliando o alcance e a diversidade das obras criadas.

Além disso, a técnica de cut-out continua a evoluir, incorporando novas tecnologias e métodos que aprimoram a qualidade e a eficiência da produção. Seja em projetos educacionais, artísticos ou comerciais, a animação cut-out permanece uma ferramenta poderosa e acessível para contar histórias visuais de maneira criativa e envolvente.

ORGANIZANDO A OFICINA DE ANIMAÇÃO

A proposta deste trabalho é detalhar minuciosamente o processo de organização e montagem de uma oficina de animação utilizando a técnica de cut-out. Esta oficina foi ofertada em um evento destinado a pessoas que nunca tiveram experiência com a produção de animação e que não trabalham em atividades criativas. O objetivo principal da oficina é proporcionar uma introdução acessível e envolvente ao mundo da animação, permitindo que os participantes explorem sua criatividade de maneira prática e divertida produzindo uma cena animada.

Como objetivos específicos da oficina, podemos citar a possibilidade de permitir que os participantes se expressem de forma artística por meio da animação, introduzir o proces-

10.5281/ZENODO.15738544

so para pessoas leigas que possam futuramente produzir seus próprios vídeos animados, funcionar de forma terapêutica no universo do trabalho, deslocando a atenção dos participantes das preocupações cotidianas e permitindo uma atividade lúdica e criativa.

A oficina de animação em questão foi realizada durante a primeira Bienal do Livro da Caixa, na matriz da Caixa Econômica Federal em Brasília. A oficina era direcionada aos funcionários da Caixa Econômica Federal que atuavam em diversas áreas, principalmente ligadas ao controle e movimentações financeiras. Ou seja, eram pessoas sem experiência prévia com desenho, atividades plásticas ou criação artística.

Essa característica do público foi um dos motivos para a escolha da técnica de cut-out. Por utilizar materiais simples, como tesoura, papéis coloridos e cola, a técnica permite que pessoas sem experiência na área se sintam mais à vontade para criar suas animações. A simplicidade dos materiais e do processo facilita a participação e estimula a criatividade, tornando a experiência acessível e divertida para todos os envolvidos.

A proposta inicial era de seis oficinas, cada uma com duas horas de duração, para aproximadamente 15 pessoas. Nesse sentido, a organização deveria prever um processo que promovesse muita independência, para que os participantes não dependessem do oficineiro o tempo todo e pudessem ser autônomos no processo de criação.

1. A metodologia de organização da oficina foi traçada da seguinte forma:

2. Escolha da técnica;

3. Levantamento de recursos técnicos;

4. Organização do material necessário;

5. Montagem da metodologia de aplicação da oficina.

Após a escolha da técnica, partiu-se para o levantamento dos recursos técnicos inecessários para a viabilização da oficina. A proposta que se mostrou mais viável foi a utilização de um aplicativo para celulares compatível com os sistemas Android e iOS, para que todos os participantes pudessem chegar ao objetivo final: a produção de uma pequena cena animada.

Decidida a técnica a ser utilizada e o tipo de captura, faltava viabilizar o processo de captura por meio de um suporte que permitisse imobilizar o celular para a produção

10.5281/ZENODO.15738544

das imagens. Na animação em stop-motion, independentemente da variação da técnica, estabilizar a câmera é crucial para que o movimento da mesma não atrapalhe o desenvolvimento do movimento e da história que se quer contar.

Em experiências anteriores, de outras oficinas, foi utilizado um suporte de captura improvisado, feito com tubo de PVC e ligas de borracha (https://youtu.be/nxz5uBM-Lef8?si=hIAimOjC2iHEYp92). Para esta oficina, foram construídos alguns suportes de MDF, projetado para corte a laser e utilizando recursos de baixo custo e de fácil montagem. Na Figura 1, é possível visualizar o suporte finalizado e pronto para uso.



Figura 1 – Mesas com os suportes de animação montados antes do início da primeira oficina.

O suporte é fixado na mesa com um grampo do tipo “sargento”. Na parte superior do suporte, o animador pode posicionar o smartphone e travá-lo usando as pinças específicas. Dessa forma, o smartphone fica fixo e as imagens podem ser geradas sem preocupação com a movimentação da câmera.

Com o suporte pronto, surgiu a necessidade de buscar um aplicativo que fosse compatível com os smartphones, que fosse relativamente fácil de usar e que possuísse a capacidade de exportar os vídeos finalizados. A escolha foi o Stop Motion Studio, um aplicativo compatível com Android e iOS, que ainda possui versões para Windows, Mac, Chromebooks e Amazon Fire, ou seja, compatibilidade com quase todos os hardwares do mercado.

10.5281/ZENODO.15738544

> Stop Motion Studio is an excellent tool that can enhance the learning experience in any classroom! As a powerful and user-friendly app, Stop Motion Studio allows students to bring their creative ideas to life, while providing endless opportunities for project-based learning and collaboration. Stop Motion Studio is a great classroom tool. It's used by thousands of schools around the world. (CATEATER.COM, acesso em 24/09/2024)

Uma das principais características do aplicativo Stop Motion Studio é a facilidade de uso para pessoas que não possuem familiaridade com as técnicas de animação, como pode ser visto na descrição do próprio site. Além dessa facilidade, o software possui ferramentas profissionais que permitem até mesmo o uso de câmeras externas acopladas ao dispositivo, recursos que não seriam utilizados na oficina, mas que podem ser aproveitados por profissionais da animação ou por participantes da oficina que queiram continuar a produzir animações no futuro.

O aplicativo possui duas versões: uma gratuita e uma profissional. Para a oficina, foi escolhida a versão gratuita, que possui restrições em algumas ferramentas e funcionalidades e não permite exportação em formatos maiores, como o 4K (3840 x 2160 pixels). No entanto, ela oferece ótima funcionalidade para o objetivo desejado: a produção de uma cena animada simples.

MECÂNICA DE APLICAÇÃO DA OFICINA

Para organizar a oficina, foram montadas três mesas. Uma delas continha o material disponível: canetas, colas líquidas e em bastão, papéis coloridos diversos, tesouras e alguns perfuradores. A proposta era que os participantes pudessem escolher os materiais que utilizariam. As outras duas mesas foram organizadas para a captura das imagens, com os suportes fixados utilizando grampos sargentos, de forma que cada participante pudesse colocar seu celular e montar sua cena animada simultaneamente com os outros participantes.

A oficina seguiu o seguinte roteiro:

- Apresentação do professor e dos participantes (10 minutos);
- Breve explicação sobre a animação em stop-motion e sobre a técnica de cut-out (10 minutos);
- Apresentação do aplicativo Stop Motion Studio por meio de um pequeno guia prático desenvolvido pelo oficineiro (10 minutos);

10.5281/ZENODO.15738544

- Gatilho para produção: a proposta foi que os participantes montassem uma cena com um tema relacionado aos seus momentos de prazer ou hobby, como música, cinema, esportes, etc.

- A partir da introdução, cada participante podia utilizar o material para produzir seus personagens, objetos e cenários, e logo em seguida animar (90 minutos).

GUIA RÁPIDO DE ANIMAÇÃO UTILIZANDO O STOP MOTION STUDIO

Para facilitar o processo de animação e dar mais independência aos participantes, foi desenvolvido um guia rápido de uso do aplicativo. Cada participante recebeu um guia durante o desenvolvimento da oficina. Na Figura 2, é possível ter uma ideia de como ficou a diagramação e o conteúdo do guia.

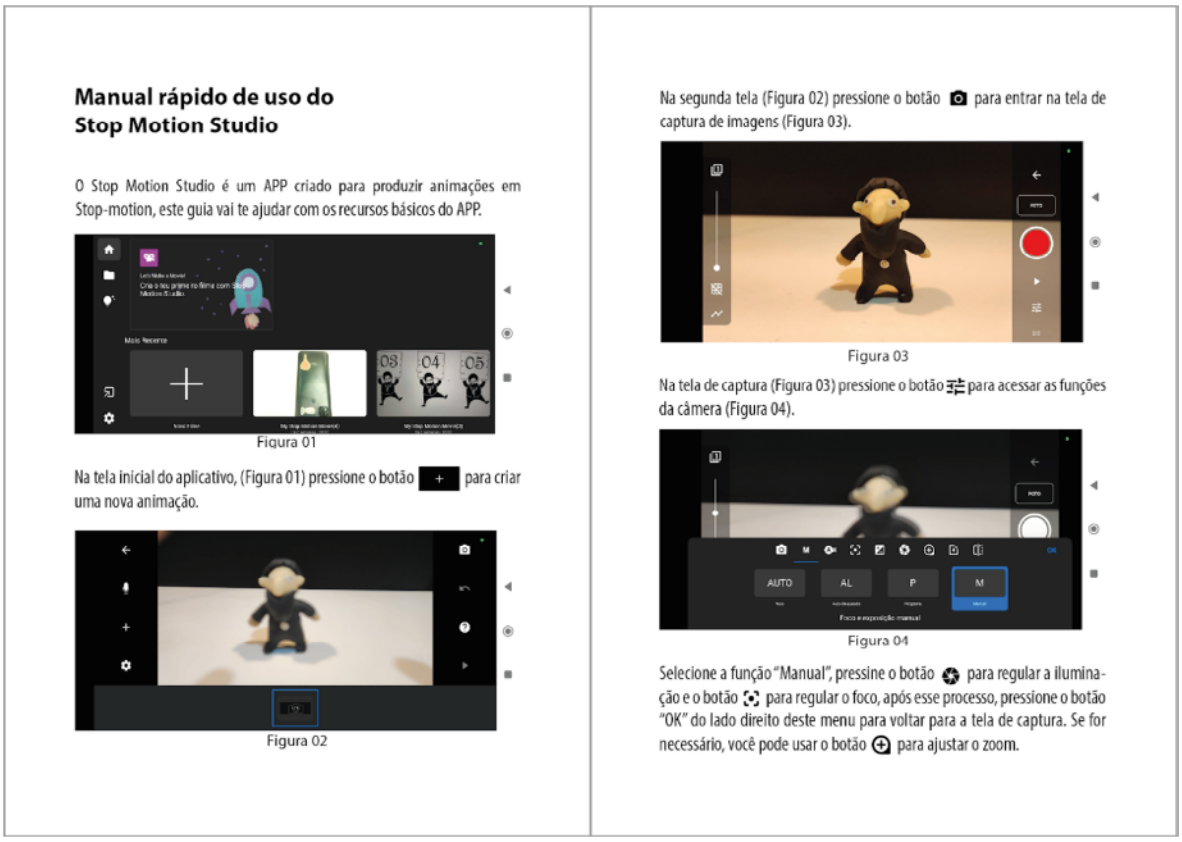


Figura 2 – Páginas 2 e 3 do Guia rápido de uso do Stop Motion Studio

Como a proposta era a montagem de uma oficina rápida, o guia foi desenvolvido com o mínimo necessário de informações para que os participantes pudessem consultar e realizar suas animações dentro do período proposto pela oficina. Cada participante recebeu uma cópia do guia antes do início da oficina, de forma que pudesse

10.5281/ZENODO.15738544

consultá-lo a qualquer momento e levá-lo para casa para experiências futuras. O guia, contendo uma capa e três páginas, traz informações básicas sobre o aplicativo. Na primeira parte, explica como iniciar um novo projeto de animação e configurar aspectos básicos, como FPS[1], formato e tamanho de exportação. Na segunda parte, descreve a tela de captura de imagens e o uso do efeito “fantasma”, que mescla a imagem fotografada com a imagem visualizada pela câmera no momento. Esse efeito possibilita reorganizar objetos movidos de forma não intencional e melhorar a qualidade da interpolação dos quadros.

O guia também inclui uma seção dedicada à configuração da câmera, iluminação, foco e outros detalhes de captura das imagens. Por fim, há uma seção destinada ao processo de publicação e compartilhamento do filme produzido. É importante compreender que, para uma animação em stop-motion se transformar em um vídeo, o aplicativo precisa renderizar as imagens, convertendo-as em um formato de vídeo.

RESULTADOS DA OFICINA

Nem sempre o que planejamos sai como o esperado. Na oficina, ocorreram alguns problemas. A previsão era de duas oficinas por dia de evento, totalizando seis oficinas, com quinze vagas em cada. Porém, no primeiro dia, a oficina não aconteceu por falta de inscritos e, nos dias seguintes, houve uma grande taxa de ausências. Mesmo com 100% das vagas preenchidas, a frequência foi de aproximadamente 30% a 40% dos inscritos, com uma média de seis participantes por oficina. No total, somando as quatro oficinas que de fato aconteceram, tivemos a presença de cerca de 23 pessoas.

Pode-se afirmar que, apesar do problema com a frequência dos participantes, a oficina ocorreu basicamente conforme planejado e os resultados foram muito bons. Nesta seção, vou apresentar e descrever pelo menos três cenas animadas produzidas pelos participantes para demonstrar o panorama da oficina. Apesar de ter recebido autorização para divulgação das imagens e nomes dos participantes, suas identidades serão preservadas e aqui serão chamados de Participante 01, Participante 02 e Participante 03. Dentre os 18 trabalhos realizados, já que alguns foram feitos em duplas, os três escolhidos aqui são os que, enquanto oficineiro, tive mais tempo para conversar com os participantes e entender suas motivações para a produção dos vídeos.

O Participante 01 optou por criar uma animação relacionada ao seu hobby de DJ (primeira imagem da figura 3). Para isso, construiu um cenário vermelho com uma vitrola

1 FPS – Sigla para Frames por segundo ou quadros por segundo, uma animação geralmente possui cerca de 24 quadros para cada segundo animado, ou seja 24 FPS.

10.5281/ZENODO.15738544

no centro e um disco de vinil. Sobre o disco, o participante colocou alguns detalhes para representar o movimento do mesmo. Em determinado momento da cena animada, um braço entra no quadro e produz um movimento de mixagem no disco.

A estrutura de montagem foi bem simples, apresentando a vitrola colada no cenário vermelho, o braço da agulha da vitrola também fixo e o disco livre para permitir o movimento durante o processo de animação. Uma informação interessante sobre este participante foi a gargalhada que ele deu no momento em que finalizou a animação e pressionou o botão de reprodução para ver o resultado. A satisfação pelo projeto concluído foi instantânea e evidente.

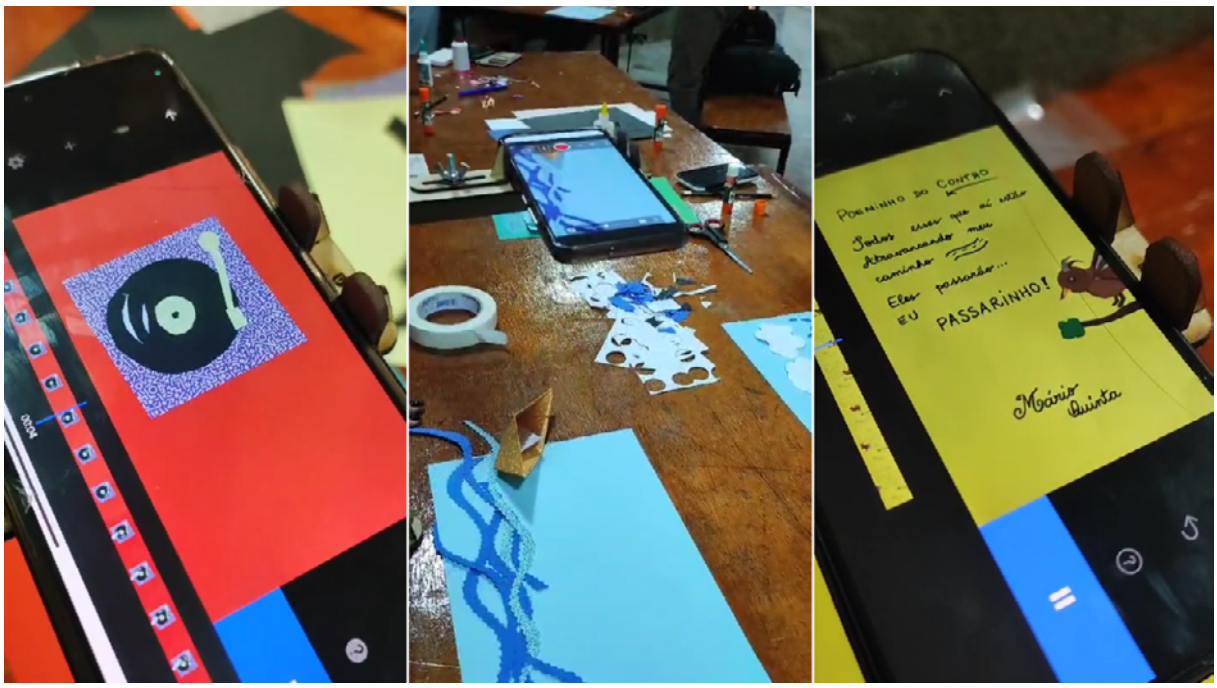


Figura 3 – Na ordem, um frame da animação do Participante 01, um frame da animação da participante 02 e um frame da animação da Participante 03.

A Participante 02 optou por produzir um barquinho de papel por meio de dobraduras e animá-lo sobre um cenário de oceano, com ondas produzidas por papéis recortados em tom de azul (segunda imagem da figura 3).

As ondas estavam soltas e podiam ser movimentadas de forma independente durante o processo de animação. Enquanto o barquinho atravessava o oceano azul, o sol amarelo cruzava o céu. Esta participante foi outra que não conseguiu se conter ao finalizar o projeto, dando uma gargalhada alta e autêntica, deixando bem explícita sua satisfação com o processo e com o resultado alcançado.

10.5281/ZENODO.15738544

Por último, a Participante 03 resolveu produzir uma animação utilizando um trecho de um texto do escritor Mario Quintana (terceira imagem da figura 3). Sobre o texto, ela inseriu um pássaro que bateu suas asas e atravessou a folha, saindo do foco do vídeo. Neste caso, a orientação foi produzir o texto de forma animada, com uma foto para cada letra ou palavra, e no final, o pássaro entraria em cena e atravessaria o texto. O pássaro foi construído separadamente e suas asas possuíam articulações para permitir o movimento durante a animação. A satisfação da participante foi revelada pela sua permanência após o final do tempo previsto para a oficina, para poder concluir o processo de animação e finalizar o projeto.

PERCEPÇÕES FINAIS

Após a aplicação da oficina, alguns pontos positivos podem ser elencados:

O objetivo principal da oficina, que era levar os participantes leigos a produzir uma pequena cena animada, foi atingido em 100% dos casos. Em alguns casos, os participantes optaram por trabalhar em conjunto, mas, mesmo assim, conseguiram apresentar uma cena animada no final da oficina.

A metodologia adotada foi precisa e garantiu o sucesso da oficina, assegurando a participação efetiva de todos os envolvidos e permitindo um nível de independência dos participantes que possibilitou a fluidez do processo.

A experiência com a animação foi prazerosa para a maioria dos participantes. Durante a aplicação da oficina, alguns relataram que o processo era agradável e os tirava da rotina de trabalho exaustiva. Uma das participantes chegou a colocar o smartphone no modo “Avião” para não ser perturbada durante o tempo de duração da oficina.

Ao contrário do que o oficineiro esperava, nenhum dos participantes contestou a metodologia ou afirmou que não tinha habilidade com desenho ou com a produção de objetos artísticos. Todos se permitiram criar dentro de suas possibilidades e domínios.

Os suportes produzidos foram precisos e permitiram o trabalho de forma prática e tranquila. Não foram encontrados problemas na utilização dos mesmos, e eles atenderam adequadamente às exigências do processo de animação.

Por fim, é possível afirmar que a animação com a técnica de cut-out é uma forma divertida de inserir pessoas leigas ou que nunca tiveram contato com o processo de criação de uma animação no universo da produção artística. Por ser uma atividade

10.5281/ZENODO.15738544

lúdica, percebe-se que o processo foi prazeroso para os participantes e que eles conseguiram se expressar sem a preocupação com críticas a respeito de suas habilidades plásticas e motoras. Vale também ressaltar o aspecto terapêutico da oficina, deslocando os empregados da empresa de sua rotina de trabalho e trazendo a possibilidade de momentos de relaxamento e prazer.

É possível afirmar que a animação é uma linguagem universal e que o domínio da interpretação dessa linguagem leva sujeitos sem nenhum contato anterior com os processos de produção da animação a produzirem cenas animadas carregadas de elementos dessa linguagem. Isso pode ser percebido nos recortes de papéis brancos colados no disco do Participante 01, nos movimentos do barco de papel da Participante 02 e na forma como o pássaro da Participante 03 bate suas asas e atravessa a folha.

Esta metodologia não pretende ser uma proposta rígida de aplicação para oficinas deste tipo, mas o processo aqui relatado apresenta uma boa qualidade, obtendo sucesso em basicamente todos os objetivos propostos e podendo ser replicado tanto em ambientes empresariais como em ambientes educacionais. A proposta de gatilho utilizada aqui foi a produção de uma cena animada baseada nos *hobbies* dos participantes, mas o gatilho pode ser o conteúdo da disciplina de biologia que a professora está ministrando para o oitavo ano de um determinado colégio ou mesmo uma releitura de um texto específico utilizado na aula de literatura no ensino médio. As possibilidades de uso são ilimitadas e os resultados podem ser surpreendentes.

REFERÊNCIAS

ADOBE. Stop motion animation explained: definition, types and techniques. Disponível em: https://www.adobe.com/creativecloud/animation/discover/stop-motion-animation.html. Acesso em: 24 set. 2024.

ADOBE. Cut out animation explained. Disponível em: https://www.adobe.com/uk/creativecloud/animation/discover/cut-out-animation.html#:~:text=The%20first%20person%20known%20to,later%20destroyed%20in%20a%20fire. Acesso em: 24 set. 2024.

CATEATER.COM. Stop Motion Studio Let's Make a Movie. Site oficial do APP Stop Motion Studio. Disponível em: https://www.cateater.com/. Acesso em: 24 set. 2024.

INTOFILM.ORG. Animation CUT-OUT. Disponível em: https://www.intofilm.org/films/filmlist/92. Acesso em: 22 set. 2024.

10.5281/ZENODO.15738544

ZUCCHELLI, Gabriele. Quirino Cristiani: The Mystery of the First Animated Movies. Documentário. Disponível em: http://www.quirinocristianimovie.com. Acesso em: 24 set. 2025.

FLÁVIO GOMES DE OLIVEIRA

Professor efetivo do Curso de Design Gráfico da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, coordenador de produção Audiovisual no CIAR-UFG, atua como animador independente tendo ganho alguns prêmios, sendo o mais importante, o prêmio de Melhor Curta Metragem de Animação no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2017.

10.5281/ZENODO.15738544

NASCE UMA JORNADA. CAMINHOS (IN)VISÍVEIS DE UM MAPA METODOLÓGICO

A JOURNEY IS BORN. (IN)VISIBLE PATHS OF A METHODOLOGICAL MAP

Giovanna Carolina Silva
Universidade Federal de Goiás, Brasil
giocarolina81@gmail.com

Resumo
Artigo desenvolvido na disciplina 'Metodologia de Pesquisa em Arte e Cultura Visual' no programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como recurso metodológico de aprendizagem. Narrativa crítica do desenho e redesenho de um mapa metodológico para pesquisa em tese. Neste foram desenvolvidas especulações teóricas a respeito de possíveis caminhos metodológicos a serem percorridos no processo de construção de tese. Dentre eles destacamos o método-caminho, a pesquisa qualitativa e a investigação narrativa.

Palavras-chave: Metodologia de Pesquisa. Mapa Metodológico. Método-Caminho. Investigação Narrativa.

Abstract
Article developed in the discipline 'Research Methodology in Visual Art and Culture' in the Graduate Program in Visual Art and Culture (PPGACV) at the Federal University of Goiás (UFG) as a methodological learning resource. Critical narrative of the design and redesign of a methodological map for thesis research. In it, theoretical speculations were developed regarding possible methodological paths to be followed in the thesis construction process. Among them, we highlight the path-method, qualitative research and narrative investigation.

Keywords: Research Methodology. Methodological Map. Method-Path. Narrative Investigation.

O texto trata da explanação de como se deu o processo de produção de um mapa metodológico para uma tese doutoral. Aqui, serão expostos os caminhos (in)visíveis para sua criação. O mapa fio produzido na disciplina "Metodologia de Pesquisa em Arte e Cultura visual", no programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Univer-

sidade Federal de Goiás (UFG). A construção do mapa se deu por meio de análises de campos teóricos conceituais metodológicos na área da arte, educação e cultura visual.

Diante da proposta de criação de um mapa metodológico, que me auxiliasse na constituição de caminhos metodológicos a serem utilizados em minha tese; optei, em um primeiro momento, por explorar ideias de forma livre, embora já na etapa da disciplina em que já havíamos caminhado em parte do campo teórico. Havia a intenção de encontrar de forma direta o mapa. A produção deu-se de forma criativa, porém, desordenada; como pode ser visualizado na figura 01. Em frases e palavras em letra técnica e caneta nanquim preta em um papel em branco. Deixei as ideias ali por alguns dias, até que pudessem em outro momento, serem refinadas. Revisitando aquele papel, percebi uma necessidade de reorganização formal e gráfica do que havia produzido.

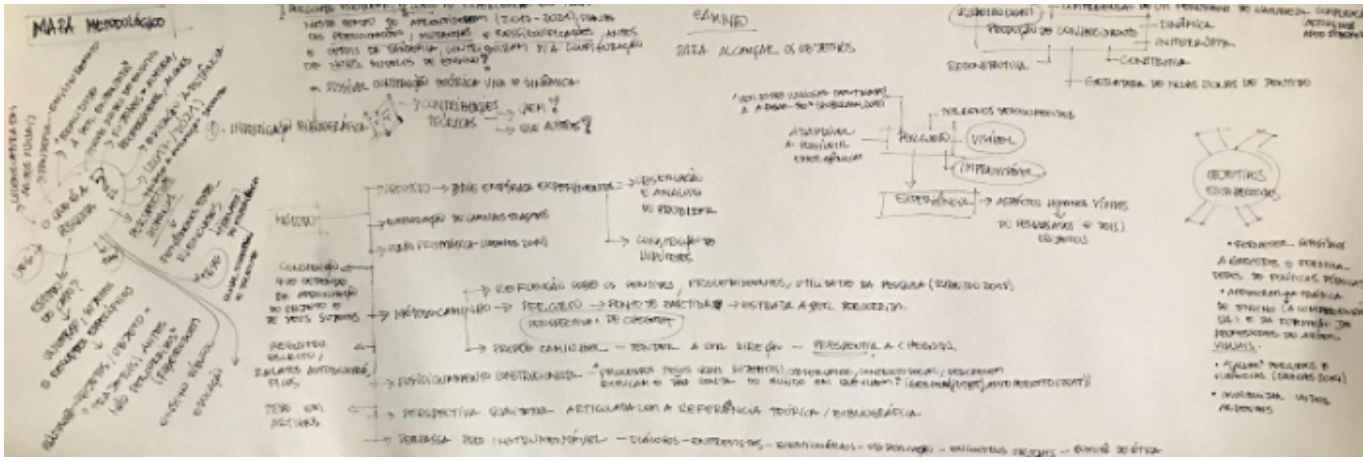


Figura 01 - Rascunho de mapa. Fonte: Autoral[1], 2022.

Visualmente, pressentia a necessidade de um contraste visual entre o plano de desenhos, e as ideias já distribuídas no primeiro momento. Separei então uma folha em craft, tinta, tesoura, cola, pincel, canetinhas, lápis de cor... Sempre tive a sensação de que enquanto desenho, a ação gestual de minhas mãos são um meio de auxiliar meu cérebro a expressar e organizar melhor minhas ideias…

Defronte ao novo “papel em branco”, com váriasintenções gravadas no primeiro suporte, revisitando o projeto de pesquisa enviado e aceito pelo Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), percebi uma afinidade para com o método-caminho proposto por Ribeiro (2015). A autora (2015),

1 Rascunho de mapa elaborado pela autora, produzido em 14 de abril de 2022 como parte do processo de aprendizagem na disciplina Metodologia de Pesquisa em Arte e Cultura Visual do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), da Universidade Federal de Goiás (UFG).

10.5281/ZENODO.15738594

propõe uma reflexão sobre a pesquisa a partir do método-caminho, que requer do pesquisador uma postura reflexiva sobre os sentidos, procedimentos e utilidade da pesquisa, chamando atenção para a possibilidade de transcendência para com os caminhos de pesquisa instrumentalistas, intentando o distanciamento da perspectiva positivista[2]. Ribeiro (2015) indica que a produção do conhecimento, tendo em vista o percurso, é dinâmica, ininterrupta, construtiva e reconstrutiva, geradora de "novas zonas de sentido". Sobre o método-caminho, entende que:

> [...] ao vislumbrarmos a perspectiva do método-caminho, estamos argumentando que o estudo e a compreensão de qualquer fenômeno requerem, de antemão, não perder de vista a sua natureza complexa (MORIN, 2008). Em linha com esta visão, as situações são projetáveis, porém, provisórias, passíveis das emergências próprias de qualquer trajeto antes não percorrido. [...] (RIBEIRO, 2015, p. 195).

Diante do método-caminho, vislumbrei um mapa. Daqueles que temos na memória da infância para encontrar o tesouro. Feito em folhas pardas, passando por montanhas, vales e perigos; mas que trouxesse um grande "x" no final. A chegada. O encontro com o baú de joias preciosas, o objetivo a ser alcançado na produção final da tese.

De certo haveria um percurso a ser percorrido, e uma perspectiva de chegada, supostamente a tese final. Graficamente algumas tipologias seriam possíveis. O elemento linha era certo, mas como essa se constituiria?

Poderia vir de forma linear e reta, com saída e chegada previsível, o que me memora a possibilidade de proposição 'positivista', na qual propus momentâneo distanciamento. Esta 'linha' poderia ser uma linear circular, ou oval, um caminho retornável; ou ter um aspecto próximo à simbologia do infinito, também retornável, porém com a possibilidade de cruzamento.

Dentre as possibilidades, uma me pareceu mais adequada ao momento. Um caminho, que parte da ideia da linha, mas que se configura orgânico, imprevisível, retornável, intercrusável. Com um ponto de saída e uma perspectiva de chegada, porém complexo. Seria orgânico em seu sentido figurado desenvolvendo-se de forma espontânea, mas também relativo aos organismos da natureza em sua complexidade. Que vai de encontro a um aspecto singular alçado para a pesquisa, o humano, das pessoas a serem pesquisadas.

2 Perspectiva positivista conforme o princípio empirista-fenomenista tratado por Esteban (2010, p. 54) que denota que neste "[...] O conhecimento está contido nos fatos e, portanto, o pesquisador deve limitar-se a comprová-los, reuni-los e sintetizá-los por um processo de abstração que os faça suscetíveis de um manuseio eficaz."

10.5281/ZENODO.15738594

Poderia vir de forma linear e reta, com saída e chegada previsível, o que me memora a possibilidade de proposição 'positivista', na qual propus momentâneo distanciamento. Esta 'linha' poderia ser uma linear circular, ou oval, um caminho retornável; ou ter um aspecto próximo à simbologia do infinito, também retornável, porém com a possibilidade de cruzamento.

Dentre as possibilidades, uma me pareceu mais adequada ao momento. Um caminho, que parte da ideia da linha, mas que se configura orgânico, imprevisível, retornável, intercrusável. Com um ponto de saída e uma perspectiva de chegada, porém complexo. Seria orgânico em seu sentido figurado desenvolvendo-se de forma espontânea, mas também relativo aos organismos da natureza em sua complexidade. Que vai de encontro a um aspecto singular alçado para a pesquisa, o humano, das pessoas a serem pesquisadas.

Há no mapa um ponto de partida. Creio necessária uma caminhada ao passado a fim de esclarecê-lo. Ele parte, de um questionamento feito no final de minha graduação no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, na modalidade a distância, da UFG; que gerou a dissertação desenvolvida como produto final do curso. Da graduação ainda ressoavam perguntas: Porque, diante de tamanho avanço tecnológico e cientifico visível na sociedade ainda verificamos a reprodução de antigos modelos de ensino e aprendizagem? Como as experiências vividas no tempo de aprendizagem do curso, que movimentaram em mim preocupações, mudanças, ressignificações contribuiriam para a compreensão de novos modos ensino? Estas questões foram levadas na proposta de tese a ser desenvolvida no PPGAVC da UFG.

Há, não obstante às perguntas citadas acima, outra questão permeando o ponto de partida da jornada. O que é, ou será a minha pesquisa? Interrogação essencial para abordar, um ou alguns caminhos metodológicos. Algumas respostas apontam rumos e perspectivas a serem percorridas. Intuo afirmar que a pesquisa pretendida é sitiada em alguma medida, debruçando em um curso e recorte temporal determinados, curso de Licenciatura em Artes Visuais, a distância, ofertado pela Universidade Federal de Goiás entre os anos de 2017 e 2021. Assuntos como a educação a distância, formação docente, ensino da arte, pandemia e o ensino remoto serão decerto abordados, pois foram precursores das ressignificações que pretendo revisitar.

Ouso parafrasear com Didi-Huberman (2012, p. 2016), quando discorre sobre o valor das imagens, as designa como "verdades valiosas destinadas a apagar-se" ao entender também como objeto de minha pesquisa a experiência vivida especialmente pelos sujeitos, professores e alunos que caminharam comigo (tenho o eu também como sujeito dessa experiência) essa estrada, um percurso de aspectos humanos vívidos, que se

10.5281/ZENODO.15738594

não imortalizados pela oportunidade de escrita, podem estar “destinados a apagar-se”. Pressinto a necessidade de acercar-me dessas verdades valiosas por uma construção de aproximação às perspectivas humanas, por meio de relatos de experiência.

Em busca de constituir um objeto de pesquisa, proponho então um objeto múltiplo. Um conjunto de verdades diversas dentro de um percurso de ensino e aprendizagem. Sobre as verdades a serem desvendadas na pesquisa, entendo, partindo da fala de Ribeiro (2015) que se baseia em Petrelli (2004, p. 12), que a verdade, fundamentada no conceito da fenomenologia, “[...] jamais se revela em sua transparência total, e, sim, “em partes e em momentos, pois é a dúvida e não a certeza”, que impulsiona essa busca obstinada por encontrá-la. [...]” (PETRELLI, 2004, p. 12, apud RIBEIRO, 2015, p. 206).

A verdade total, a ser investigada, será constituída de muitas verdades, individuais, coletivas, diversas, múltiplas, como bem descreve Ribeiro (2015), por meio da poesia de Carlos Drummond de Andrade:

> A porta da verdade estava aberta, / mas só deixava passar meia pessoa de cada vez. / Assim não era possível atingir toda a verdade, / porque a meia pessoa que entrava / só trazia o perfil de meia verdade. / E sua segunda metade / voltava igualmente com meio perfil. / E os meios perfis não coincidiam. / Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta. / Chegaram ao lugar luminoso / onde a verdade esplendia seus fogos. / Era dividida em metades / diferente uma da outra. / Chegou-se a discutir qual a metade mais bela. / Nenhuma das duas era totalmente bela. / E carecia optar. / Cada um optou conforme / seu capricho, sua ilusão, sua miopia (ANDRADE, 1985, p. 41, apud RIBEIRO, 2015, p. 206).

Indubitavelmente a pesquisa trará um perfil de várias verdades, opções e profundidades humanas as serem manifestas de acordo com o caminho a ser percorrido pela pesquisadora, que também se constituirá como uma verdade a ser decifrada no processo, por estar a mesma imersa como parte do contexto, da vivência real do cenário constituinte a ser estudado. Caminho subjetivo e de processo de pesquisa fenomenologicamente plástico, cíclico, reinterpretável e rico em suas verdades.

Na proposta, arrisco o ‘cortejar’, assim como o *flaneur* de Baudelaire (1996) que flertava com o ambiente cotidiano, a fim de percebê-lo e refleti-lo em sua obra, estando inserida no ambiente acadêmico, objeto de pesquisa, tanto como discente quanto como docente, participando e apreciando por ‘variados lados do prisma’ o objeto de estudo. Consideração observada na fala de Coessens sobre os pesquisadores artistas:

> Isso significa que o pesquisador artista tem que ser mais do que um *flaneur,* ele tem que ser um explorador, determinado a investigar, em profundidade,

10.5281/ZENODO.15738594

> tanto o terreno desconhecido, quanto as práticas próprias. “Explorar” significa “investigar, procurar, analisar”, mas na origem do latim também significa *explorare*, ou seja, “gritar, intervir”. (COESSENS, 2014, p. 5).

Refletindo em torno do conceito experiência, com o apoio da explanação de Larrosa (2011) como pesquisadora amplio-me, modifico-me e percebo-me no percurso que me possibilita fazer e renovar questionamentos sobre o que é e como se dá a experiência de cursar Licenciatura em Artes Visuais na Modalidade a Distância pela FAV - UFG. Será uma construção da experiência singular em – e sobre, si e o outro.

Volto novamente ao mapa, aquele feito no papel craft, cujo método-caminho está evidenciado. Apresento-o na figura 02. Nele podemos observar, apoiando o percurso - caminho em preto, alguns pilares - verticais em branco - que sustentam a estrada. São constituídos pelos referenciais teóricos, escolhas de posicionamentos metodológicos, procedimentos que passarão, em certa medida, pelo “instrumentável” como por exemplo as entrevistas, questionários, encontros, análise de documentos, etc. Compreendo estes mecanismos para a pesquisa, apoiada em Ribeiro (2015), como “um fenômeno de natureza complexa”, e que seu uso perpassa pelo “instrumentável”, por já ser previsto um modo de fazê-lo e observá-lo - por encontros virtuais, com pessoas já escolhidas e previamente acordadas - e ser uma proposta que necessitará de instrumentos específicos como a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa - Plataforma Brasil.

Durante o percurso da disciplina, revisando o mapa e os possíveis métodos a serem utilizados na pesquisa, são agregados outros sentidos à figura dos pilares. Em uma construção civil, o pilar constitui-se como um elemento vertical projetado para suportar a carga das estruturas (vigas, lajes, paredes, pisos e outros elementos) que se depositam acima dele, e deslocar essa carga para as fundações. No mapa, esse elemento vem suportar o peso gerado pela estrutura do caminho. Se o relacionarmos à execução de uma obra de engenharia ou arquitetura, ele deverá ser executado após a fundação e antes do objeto a ser construído. Necessitaria então, no mapa, ser acrescido de fundações? Ou estes complexos pilares poderiam ser também fundação? Por hora fico com a segunda opção. No mapa metodológico, esse elemento gráfico, suportará as cargas que possam vir do caminho, bem como se constituirá de referenciais teóricos e outros possíveis métodos, mecanismos instrumentáveis, de investigação e observação da pesquisa. De certo que estão sendo engendrados de forma diversa à da construção civil, pois estão nascendo e se desfazendo conforme a pesquisa está sendo gerada. Serão modificados, aceitos ou rejeitados de forma simultânea à constituição da jornada da tese. Compreendo que talvez, o mapa

10.5281/ZENODO.15738594

metodológico pudesse ser móvel, dinâmico… Deveria este ser então um vídeo, ou um "brinquedo" montável, desmontável, constituinte de várias interpretações e propostas de "chegada"? Acomodarei esta ideia por aqui, por hora, germinando porventura posteriormente um novo mapa.

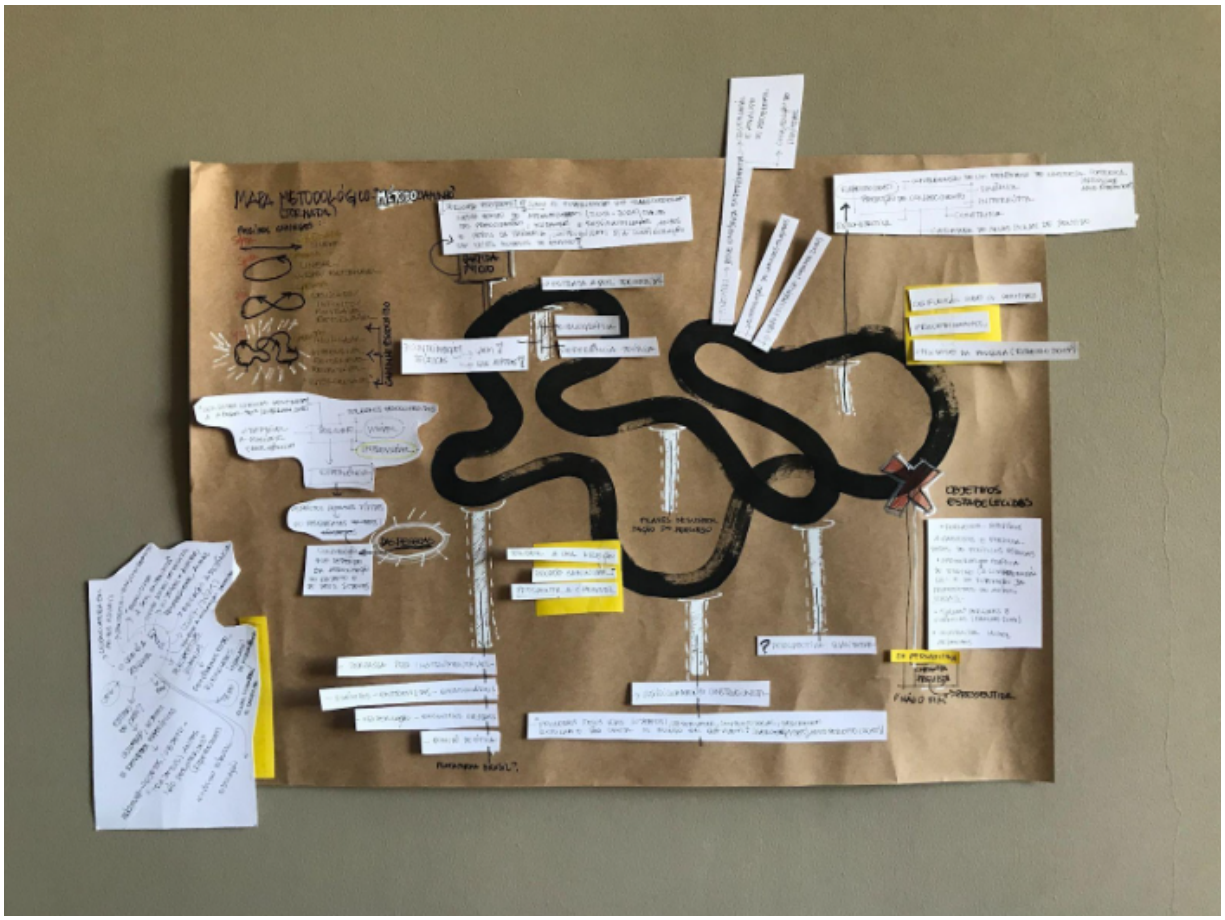


Figura 02 - Mapa Metodológico 01. Fonte: Autoral[3], 2022.

No percurso atravessado na disciplina 'Metodologia de Pesquisa em arte e Cultura Visual', cruzamos com algumas propostas de métodos de pesquisa que estão se constituindo como pilares que possivelmente estruturarão a pretendida tese. Sendo eles o método-caminho, anteriormente abordado, a pesquisa qualitativa e a investigação narrativa. Sobre a pesquisa qualitativa Gamboa (2003, p. 394) discorre que a mesma surge em oposição aos "limites e reducionismos" atrelados ao positivismo que exclui parâmetros subjetivos com a pretensão de "[...] tratar os fenômenos sociais e humanos como se fossem objetos físicos [...]". Ressalta que essa abordagem, o método qualitativo, "[...] prima pela compreensão dos fenômenos nas suas especificidades históricas e pela interpretação intersubjetiva dos eventos e acontecimentos [...]" (GAMBOA, 2003, p. 394).

3 Mapa Metodológico reelaborado em 01 de maio de 2022.

10.5281/ZENODO.15738594

Tourinho (2012, p. 234) ressalta dentro da pesquisa qualitativa a existência de uma relação dinâmica entre o objeto da pesquisa, a subjetividade do sujeito e o mundo em que este habita. O que nos ajuda a compreender a necessidade do entendimento do contexto em que ocorre a pesquisa e que habitam os sujeitos a serem investigados. Há de se destacar, que também nesse contexto está a pesquisadora, que nesta caminhada, tenderá, a aprender sobre si; de forma continuada à aprendizagem "[...] sobre as pessoas [...] e sobre os contextos nos quais os acontecimentos da pesquisa nos colocam [...] (TOURINHO, 2012, p. 236).

De certo que esta pesquisa, tende distanciar-se do aspecto positivista, pois seu objeto ou objetos, trazem subjetividade e imprevisibilidade; condição própria da pesquisa qualitativa, permitindo uma possível construção teórica viva e dinâmica. Por referir-se a proposta, de uma pesquisa a partir de perspectivas humanas, trataremos de "fenômenos experienciados". Recomenda Ribeiro (2015, p. 196) neste caso, tendo como base a visão de Moreira (2004, p. 110); que se atente aos "aspectos vívidos dos fenômenos humanos" que "pertencem ao mundo da experiência e como tal devem ser pesquisados". Por outro lado, conforme Gamboa (2003) se aproximará de aspectos quantitativos, próprios do positivismo, quanto aos métodos de coleta de dados, procedimentos científicos a serem sistematizados e interpretados.

Acredito, assim como percebo no autor (2003, p. 397), que no trabalho a ser desenvolvido não poderia encontrar-se a uma mera dualidade entre pesquisa quantitativa ou qualitativa, em um "reducionismo técnico", pois no mesmo as duas tipologias se complementarão, entendendo-se como matérias participantes dos pilares que sustentarão o percurso. Reforça Gamboa (2003) que:

> "[...] quando se fala de pesquisa qualitativa se refere à coleta e tratamento de informações sem uso de análise estatística, a instrumentos como entrevistas abertas, relatos, depoimentos, documentos que não fecha a interpretação num único sentido (paráfrase), mas, permite o jogo de sentidos (polissemia). Dessa forma, se torna necessária a elaboração, a posteriori, com base nos sentidos mais fortes e mais permanentes, de um quadro de conceitos ou categorias abertas que permitam a definição de um horizonte de interpretação. Na busca dos sentidos, além desse horizonte, também é necessária a recuperação dos contextos sociais e culturais onde as palavras, os gestos, os símbolos, as figuras, as diversas expressões e manifestações humanas têm um específico significado. Daí porque além de ser uma abordagem compreensiva também se conhece como abordagem etnográfica" (GAMBOA, 2003, p. 399)

Neste percurso, de terrenos desconhecidos, pretende-se apreciar aspectos humanos vividos por mim como investigadora, bem como experienciados por outros sujeitos

10.5281/ZENODO.15738594

dentro de um contexto e delimitação temporal específicos. Para tanto pressupõe-se necessária a aproximação dos mesmos; uma investigação relacional. A investigação narrativa como método de pesquisa pode ser compreendida, conforme os investigadores Dilma, Shaun e Jean Clandinin (2016, p. 565) como "[...] experiência entendida narrativamente [...]". Citando Clandinin e Clonnelly (2000), os autores aprofundam o conceito de investigação narrativa como:

> [...] uma maneira de entender a experiência. É uma colaboração entre pesquisador e participantes por um tempo, em um lugar ou série de lugares e na interação social com o meio. Um investigador adota esta matriz como central e continua com o mesmo espírito, concluindo a investigação ainda centrado no viver e contar, revivendo e recontando as histórias das experiências que compõem a vida das pessoas, tanto individual quanto social (CLANDININ; CONNELL Y, 2000, p. 20).

É clara a intenção de discorrer, na tese proposta, sobre as experiências, reconfigurações, aprendizagens que transcorreram em tempos e em sujeitos específicos e que esta será desenvolvida mediante a colaboração dos participantes "revivendo e recontando" as histórias que compuseram um percurso de ensino e aprendizagem coletivos.

Para tanto há o entendimento do trabalho investigativo "tridimensional"; concepção ressaltada por Dilma, Shaun e Jean Clandinin (2016, p. 567) configurada por Clandinin e Connelly (2000); que é composto por três dimensões: "[...] de temporalidade (passado, presente e futuro), de sociabilidade (com atenção aos eventos pessoais e existenciais que se desenrolam) e de lugar (os espaços geográficos, topológicos, onde os eventos, incluindo os eventos de investigação, acontecem) [...]". A investigação proposta para a tese abarcará as três dimensões citadas, tendo como cerne a experiência, admitindo-se, portanto, narrativa onde se contempla "[...] tanto a nossa, pessoal e a dos participantes, quanto a experiência em si de conduzir uma investigação narrativa" (MELLO, MURPHY e CLANDININ, 2016, p. 581).

Como pesquisadora e sujeito da pesquisa, percebo-me tanto *"insider"* quanto *"outsider"* (TOURINHO 2012, p. 238), como estrangeira e nativa na situação pesquisada. Dentro desta "totalidade incompleta" emerge o "sujeito pesquisador/a" reforçando a "[...] ambiguidade de nossas posições *(insider* e *outsider)* [...]" na busca de articular "[...] entusiasmo e curiosidade para envolver-se não apenas com novas ideias, mas, também, com novas práticas, novos jeitos de investigar [...]" (TOURINHO 2012, p. 238).

Diante da multiplicidade de possíveis métodos de pesquisa intuo que a escolha por um caminho reduziria a perspectiva complexa da jornada de escrita por hora iniciada.

10.5281/ZENODO.15738594

Proponho aqui um panorama metodológico “prismático”, apoiado à “visão prismática” refletida por Coessens (2014, p. 2). A autora (2014), enquanto reflete sobre a visão binocular, comparando-a com a visão prismática, nos coloca diante da reflexão sobre as variadas maneiras de se produzir uma pesquisa, podendo ser ela de foco único ou multifocal, caso último refletindo a pesquisa proposta, cujo pesquisador é sujeito, objeto e interlocutor de subjetividades alheias (demais sujeitos incluídos na proposta de investigação). Metodologicamente, aliar processos investigativos como o método caminho, as pesquisas qualitativa e narrativa, e em algum momento também a pesquisa quantitativa - distanciada do “reducionismo técnico” (GAMBOA 2003), me sugere uma aproximação à experiência de Leonardo Da Vinci, ‘sala de espelhos’ cujos prismas - espelhos retangulares - seriam os métodos, que juntos nos poderiam propor múltiplas vistas e possibilidades de ver o(s) objeto(s) sujeitos da pesquisa. A pesquisa, no ato de ‘ver-se’, sob ângulos visíveis e antes não visíveis - os métodos, enxerga-se, e no ato de enxergar-se modifica-se. Modificando-se abre-se. Abrindo-se constrói caminhos instercrusáveis prevendo o “x” em vermelho do mapa - uma parada na caminhada.

Sobre a escolha dos métodos a serem utilizados para dar continuidade a esta pesquisa, creio ser ainda pertinente citar uma colocação de Tourinho (2012, p. 235, apud Corazza 2002, p. 124) quando nos esclarece que esta escolha está ligada em “[...] nossa própria vida [...]”. Diante de diversas possibilidade de escolha, acabamos por escolher, ou ser escolhidos, entre elas, aquelas que dizem respeito ao modo como “[...] fomos e estamos subjetivadas/os, como entramos no jogo do saber [...]” dentro daquilo que “[...] para nós adquiriu sentidos, e que também nos significou, nos subjetivou, nos (as) sujeitou [...]”. Partindo deste entendimento, observo que os métodos de pesquisa vêm me (à pesquisa) escolhendo no caminho contemplado como pesquisadora.

A disciplina ‘Metodologia e Arte e Cultura Visual’, aliada à outras experimentadas no PPGACV, resultam, de forma dinâmica, revisável e intercrusável, no redesenhar numa dinâmica de (des)estabelecer e (re)estabelecer formas e sentidos de pesquisa antes não alcançáveis, por certo que antes não visíveis. A construção do mapa, de maneira gráfica, foi essencial no meu caso, pois auxiliou a ter mais clareza sobre os caminhos possíveis a trilhar em busca da materialização de minha tese. Para alguém calcada no pragmatismo, advindo de uma formação com grande peso tecnicista, contemplo em constituição uma pesquisadora em desestruturação em relação aos modos de ver e de pesquisar. Uma pesquisadora que tem em mãos um mapa, figura 03, modificado, ainda em papel pardo, com placa de início - ou partida, caminhos imprevisíveis a serem percorridos, pilares que sustentarão esse percurso, objetivos estabelecidos e chegada prevista, pressentida.

10.5281/ZENODO.15738594

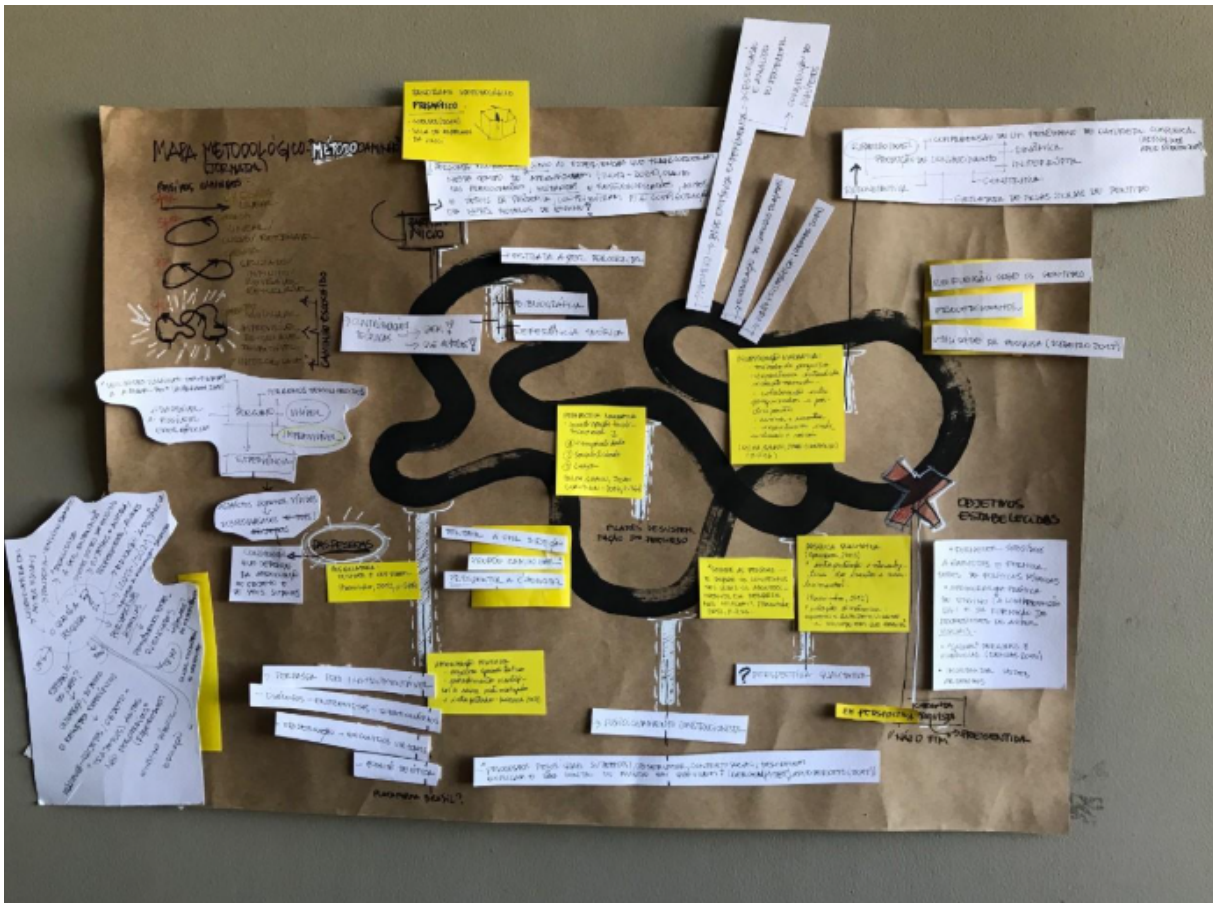


Figura 03 - Mapa Metodológico - Versão Final. Fonte: Autoral, 2022.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. **O pintor da vida Moderna**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1996.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423 Acesso: em ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós: **Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, v. 2, n. 4, p. 204-2019, nov. 2012, Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60. Acesso em: 08 mai. 2018.

Esteban, M. P. S. (2010). **Pesquisa qualitativa em educação**. Fundamentos e tradições. Porto Alegre: AMGH.

10.5281/ZENODO.15738594

GAMBOA, Silvio Ancisar Sánchez. Pesquisa qualitativa: superando tecnicismos e falsos dualismos. **Contrapontos** - volume 3 - n. 3 - p. 393-405 - Itajaí, set./dez. 2003. Disponível em: https://www6.univali.br/seer/index.p hp/rc/article/view/735/586 Acesso: em jan. 2022.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444 . Acesso em: fev. 2021

MELLO, D.; MURPHY, S.; CLANDININ, D. J. Introduzindo a investigação narrativa nos contextos de nossas vidas: uma conversa sobre nosso trabalho como investigadores narrativos. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica,** Salvador, v. 01, n. 03, p. 565-583, set/dez. 2016.

RIBEIRO, O. C. Criatividade na pesquisa acadêmica: método-caminho na perspectiva de uma fenomenologia complexa e transdisciplinar**. Revista da UFG**. v. 5, n. 1, jan./jun. 2015, p. 189-215, Artigo 89 Dossiê ECOTRANSD: Ecologia dos saberes e Transdisciplinaridade. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/teri/article/view/36356/18709. Acesso: em ago. 2021.

TOURINHO, I. Imagens, pesquisa e educação: questões éticas, estéticas e metodológicas. In: Martins, Raimundo; Tourinho, Irene. (Org.). **Culturas das imagens - desafios para a arte e para a educação**. 1ed. Santa Maria (RS): Editora da UFSM, 2012, v. , p.231-252

10.5281/ZENODO.15738594

GIOVANNA CAROLINA SILVA

Licenciada em Artes Visuais (UFG). Arquiteta e Urbanista (UEG). Especialista em Docência Universitária (FCA). Mestra em Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (UEG). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (UFG). Pesquisadora nas áreas de Representação Gráfica, Desenho, Croquis, Ensino Remoto e a Distância, Relatos de Experiência.

10.5281/ZENODO.15738594

TRAJETÓRIAS POÉTICAS E VISUAIS NO PERCURSO DA ESPECIALIZAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

POETIC AND VISUAL TRAJECTORIES IN THE JOURNEY OF THE SPECIALIZATION IN CONTEMPORANY VISUAL POETICS AND MEDIATION PRACTICES IN BASIC EDUCATION

Izabel Lemos
UFG, Brasil
Izabel.lemos.rocha@gmail.com

Resumo
O artigo relata a experiência da autora na Especialização em Poéticas Visuais Contemporâneas e Práticas de Mediação na Educação Básica, destacando como suas vivências de infância e a pedagogia dos começos moldaram seu olhar e práticas educacionais. Ancorada em memórias significativas e nas influências de autores como Arendt, Martins e bell hooks, a autora adota uma abordagem pedagógica que valoriza a infância como uma experiência plena no presente, sem a imposição de preparar para a vida adulta. Na Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, onde atua, a autora contribui para projetos como o Portal Conexão Escola e o Programa Conexão Escola TV, colaborando na curadoria de práticas pedagógicas e na formação de professores da Educação Infantil. A especialização ampliou sua compreensão das interseções entre poesia visual e práticas mediadoras, inspirada por autores como Collot, que destaca a importância de perceber a paisagem com um olhar artístico e reflexivo. O estudo das poéticas visuais contemporâneas, aliado às práticas pedagógicas, revelou a importância do encontro com o outro e com o mundo ao redor. A jornada foi marcada por uma cartografia de encontros, afetos e práticas poéticas, transformando a mediação educacional e abrindo novas possibilidades para as infâncias. A narrativa também redefine o papel do professor como mediador sensível e reflexivo, capaz de nutrir a subjetividade, imaginação e criatividade das crianças por meio de uma mediação poética. O curso não apenas aprofundou o entendimento das práticas educativas da autora, mas também reforçou sua convicção na importância de práticas que respeitem e celebrem a singularidade das infâncias em suas múltiplas dimensões.

Palavras-chave: Poéticas Visuais; Mediação; Infâncias.

Abstract

The article recounts the author's experience in the Specialization in Contemporary Visual Poetics and Mediation Practices in Basic Education, highlighting how her childhood experiences and the pedagogy of beginnings shaped her educational perspectives and practices. Anchored in meaningful memories and influenced by authors such as Arendt, Martins, and bell hooks, the author adopts a pedagogical approach that values childhood as a full experience in the present, without the imposition of preparing for adulthood. At the Municipal Department of Education of Goiânia, where she works, the author contributes to projects such as the Portal Conexão Escola and the Conexão Escola TV Program, collaborating in the curation of pedagogical practices and the training of Early Childhood Education teachers. The specialization broadened her understanding of the intersections between visual poetry and mediation practices, inspired by authors like Collot, who emphasizes the importance of perceiving the landscape with an artistic and reflective eye. The study of contemporary visual poetics, combined with pedagogical practices, revealed the importance of encounters with others and with the surrounding world. The journey was marked by a cartography of encounters, affections, and poetic practices, transforming educational mediation and opening new possibilities for childhoods. The narrative also redefines the role of the teacher as a sensitive and reflective mediator, capable of nurturing children's subjectivity, imagination, and creativity through poetic mediation. The course not only deepened the author's understanding of educational practices but also reinforced her conviction in the importance of practices that respect and celebrate the uniqueness of childhoods in their multiple dimensions.

Keywords: Visual Poetics; Mediation; Childhoods.

INTRODUÇÃO

Os inícios, por sua natureza, são a parte mais desafiadora nos relatos de uma travessia, por mesclar desejos e expectativa sobre o que foi ou não vivido. A vontade e o ineditismo transformam-se em fragmentos de memória, lembranças que resgatam momentos importantes na construção da narrativa. Escrever sobre o percurso na Especialização em Poéticas Visuais Contemporâneas e Práticas de Mediação na Educação Básica não seria diferente.

Busco na memória a fagulha inicial que compõe minha trajetória de estudos e pesquisas sobre as infâncias, um ponto comum nas áreas em que atuo e que dialoga com a infância que experimentei. A memória, como uma rede de tramas largas e estreitas, é apenas um dos modos de pensamento, embora um dos mais importantes (ARENDT, 2007.p.31). É nela que me ancoro quando recordo a pergunta feita pelos adultos que conviviam comigo: "O que você vai ser quando crescer?". Minha resposta, invariavelmente, era: "Quero ser adulta para fazer o que quiser!".

10.5281/ZENODO.15730027

Retornando simbolicamente a esse lugar de resposta aos anseios dos adultos, posso dizer que me tornei a adulta que estuda as pedagogias dos começos, para que as crianças possam viver plenamente suas infâncias no presente, sem a preocupação de serem os adultos do futuro. O lembrar que me conecta às palavras de Martins (2016) nomeada como Quarta lição em sua obra intitulada Brevidades, ao citar o movimento de ser da infância:

> o que comove, nas crianças
> é a memória de um não-saber-das-coisas-do-mundo
> de que todos já fomos portadores, um dia...
> o que me entristece, nas crianças
> é a antevisão do adulto cheio de verdades-sobre-as-coisas-do-mundo
> em que cada uma se transformará...
> Terra Brasília, 2009 (Martins, 2016, p.29)

Atualmente, desbravo caminhos na Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, atuando como professora na elaboração de propostas para o Portal Conexão Escola, onde participo da curadoria e divulgação de práticas pedagógicas nos e dos Centros Municipais de Educação Infantil de Goiânia. Paralelamente, colaboro com a produção de materiais visuais para o Programa Conexão Escola TV, que integra a grade da TVUFG. No âmbito de um acordo de colaboração entre Estado e Município, faço parte da equipe de formação de professores da Educação Infantil no Programa Alfamais Goiás, o que me permite caminhar junto com os professores que atuam na primeira etapa da educação básica, ampliando os encontros com a pedagogia dos começos e refletindo sobre minhas práticas em diálogo com outros professores e professoras.

A escolha pelo curso de especialização em Poéticas Visuais Contemporâneas e Práticas de Mediação na Educação Básica surgiu da necessidade de expandir o olhar sobre as minhas práticas pedagógicas e de encontrar, entre os múltiplos olhares possíveis, as interseções entre a poesia visual e práticas mediadoras.

A trajetória poética e visual dentro da especialização, tendo o pensamento-paisagem como ponto de partida, impulsionou o desejo de uma educação dos sentidos em cada etapa percorrida no curso. Os textos e vídeos sugeridos para a ampliação do olhar, como o ensaio Pensamento-Paisagem, de Collot (2013) abordam a importância de ampliar sentidos para o novo:

> É o olhar que transforma o local em paisagem e torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, ‘pay-

10.5281/ZENODO.15730027

> sageur' antes de ser paisagista. É um 'ato estético', mas também um ato de pensamento. A percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso retornar para se fortalecer e renovar. (Collot, 2013, p.1)

Esse olhar que transforma os sentidos e revela a beleza do encontro, buscando as encruzilhadas entre pensamento, paisagem, filosofia, arte e pertencimento, dialoga com a ação educativa e pedagógica presente no cotidiano das instituições onde atuo. O inesperado no percurso criou uma cartografia que só pode ser traçada pensando na transdisciplinaridade e na revisita aos diálogos, cultivando uma atitude transdisciplinar dentro da poética das infâncias, plural que se anuncia quando falamos das diversas formas de viver as possibilidades da infância, suas nuances e anseios.

A ÉTICA AMOROSA DA TRAVESSIA

O outro ocupa esse lugar inaugural no que diz respeito à descoberta de nossos próprios conceitos. A busca por uma ética amorosa, presente nas marcas exploratórias da autora bell hooks, traçou essa jornada. A literatura da autora não apenas acolhe e revela os anseios dos leitores, mas também nos convida a entrecruzar olhares e perceber novos ângulos durante a jornada, sendo que

> O compromisso com uma ética amorosa transforma nossa vida ao nos oferecer um conjunto diferente de valores pelos quais viver. Em grande e pequena escala, fazemos escolhas baseadas na crença de que a honestidade, a franqueza e a integridade pessoal precisam ser expressas nas decisões públicas e privadas. (hooks, 2021, p.124)

Pensar as metáforas para uma epistemologia transdisciplinar dentro de uma ética amorosa como professora é, por vezes, encontrar-se na emblemática canoa que ilustra o balançar da vida, como no conto A Terceira Margem do Rio, de João Guimarães Rosa, ora na margem, ora nas águas do rio. Essa metáfora constrói o pensamento-paisagem que me permitiu olhar, com poética visual, os registros feitos ao longo de minha trajetória como professora e formadora em Educação Infantil.

A imagem que captura o invisível em meu olhar é a encruzilhada entre mar e terra, ninhos e conchas, o sabido e o não sabido – ambos protegendo o desejo de vida. Seja na copa de uma árvore, formada pela dança harmoniosa da escolha dos gravetos, flexíveis e cheios de esperança no porvir, seja no fundo do mar, com as possibilidades de uma proteção rígida e afótica, encontramos o desejo de uma vida desejável.

10.5281/ZENODO.15730027

Uma das propostas realizadas foi, através de uma imagem autoral, entrecruzar o conto de João Guimarães Rosa com a ética amorosa nas linhas da autora bell hooks dentro do ensino das poéticas visuais.

Nesse sentido, o registro que apresento a seguir costura em meu percurso de aprendizado as relações que me atravessaram, utilizando-me das palavras de Tierno e Erdtmann (2017 p. 34) em que precisamos nos ver, ouvir e contar, lembrar que somos seres de memória e que as histórias só podem ser contadas no fluxo constitutivo que ela possui.



Figura 1: Ninho de conchas, Izabel Lemos, 2024.

A escolha de elementos naturais, embora tão distantes em sua essência, dialoga com minha travessia pessoal. As conchas foram coletadas nas praias do norte do país, especificamente em Salinópolis, no estado do Pará, a 218 km da capital, Belém, meu estado natal. O ninho, coleta em uma manhã de pós-chuva no chão vermelho do Parque Areião, em Goiânia, onde resido.

O registro foi realizado em minha casa, também localizada nessa cidade, e partiu do conto de João Guimarães Rosa, que foi um companheiro silencioso e, por vezes, invisível dentro da canoa que balançava entre minhas vontades, desejos e direções, especialmente no que diz respeito ao diálogo entre teoria e prática na especialização.

Como descreve o filho ao narrar o início da jornada do pai, no conto de Rosa (2001, p.71), que “encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a

10.5281/ZENODO.15730027

tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água." Essa canoa especial, feita para caber apenas o remador e com a durabilidade que só a vontade do se deslocar dos conceitos pode proporcionar, instaura diálogos com as práticas poéticas. Tais práticas foram e continuam sendo talhadas e moldadas em materiais maleáveis ao olhar do outro. Elas provocam um aceno aos processos de mediação, no balanço das expectativas.

Acenar para o outro é pensar nos processos de mediação partindo dos seus inícios. Como na concepção do vocábulo "mediação", que tem sua origem no latim mediatio, do verbo mediare – dividir pela metade, estar no meio – advindo da raiz med (meio), sendo compreendido contemporaneamente como conceito, função e ação. Esses diálogos sensoriais, afetivos e de memória me conduzem à elaboração de perguntas, e a valorizá-las, como quem adota um companheiro para caminhar ao lado, sem prever a duração dessa parceria. São perguntas que emergem da relação entre a perspectiva da Cultura Visual e a construção social do olhar, no contexto das infâncias e das particularidades que cada uma delas carrega. Essas reflexões me ajudam a traçar meu percurso em diários de bordo inaugurais em minha prática docente.

A POÉTICA DAS INFÂNCIAS

Percorrendo os inícios e buscando na etimologia da palavra infância, infans em latim, é "aquele que ainda não fala". Origem que pode desvelar muito dos preconceitos que envolvem as crianças. Muitos autores, entre eles Sarmento (2007, pp 35-36) nos ajudam a mudar a direção do olhar quando escreve que:

> A infância não é a idade da não fala: todas as crianças, desde bebês, têm múltiplas linguagens (gestuais, corporais, plásticas e verbais), pelas quais se expressam. A infância não é a idade da não razão: para além da racionalidade técnico-instrumental, hegemônica na sociedade industrial, outras racionalidades se constroem, designadamente nas interações de crianças, com a incorporações de afetos, da fantasia e da vinculação ao real. (Sarmento,2007, p.35 e p.36)

Nas infâncias e na pedagogia dos começos, encontro o olhar sobre o planejamento da ação educativa e pedagógica na Educação Infantil — primeira etapa da educação básica — considerando a centralidade da criança, suas necessidades, interesses, curiosidades e processos de aprendizagem e desenvolvimento, articulados com as intenções do professor e os conhecimentos produzidos pela humanidade.

10.5281/ZENODO.15730027

A possibilidade de aprender sobre as interações e brincadeiras, eixos fundantes e modos próprios pelos quais as crianças aprendem, me ajudou a entrelaçar a complexidade e multiplicidade das exigências contemporâneas e diárias do professor, as experiências com a formação docente, infância e arte.



Figura 2: Cartão Postal Faz escuro, Izabel Lemos, 2024.

A infância, enquanto categoria geracional, é uma invenção social, construída de acordo com o tempo e a cultura de cada sociedade. Nesse sentido, é essencial refletir sobre como as concepções de infância produzem e são produzidas por imagens a elas associadas. De igual modo, as concepções didáticas e docentes são respostas ao tempo histórico e político vivenciado por cada sociedade e nos aproximam ou nos distanciam do respeito à criança, tendo em visa a necessidade de compreensão que estamos falando de um sujeito de direito, como:

> Ser que observa, questiona, levanta hipóteses, conclui, faz julgamentos e assimila valores, construindo e apropriando-se do conhecimento sistematizado por meio da ação e nas interações com o mundo físico e social (Base Nacional Comum Curricular, 2018, p. 34).

Essas concepções, como bagagem nesta viagem, orientam nossas escolhas e nos levam a refletir sobre o mundo que apresentamos às crianças e seus atravessamentos. As histórias contadas por imagens desempenham um papel primordial, e os processos de aproximação instaurados pela expressão artística nos ajudam a construir

10.5281/ZENODO.15730027

uma narrativa de presença. Contar histórias é participar ativamente da própria vida no entrecruzamento com o outro e com sua cultura. Compreender o plural que a palavra “cultura” carrega é essencial, pois ela traz consigo a forte imagem do invisível em sua grafia, mesclando o vivido nas águas da existência.



Figura 3: Cartão Postal Faz Escuro - Verso, Izabel Lemos, 2024.

As múltiplas possibilidades de navegação dentro de um diário de bordo pessoal foram atravessadas por uma cartografia de afetos, afetada pelo percurso da especialização, caminhando lado a lado com as histórias de professores e colegas. A troca, o compartilhamento da poética da solidariedade e o registro, por meio da linguagem fotográfica, posicionaram os participantes em pontos que mantiveram a embarcação em curso em um movimento de encontro, destacando o que escreve Bourriad (2011, p.42) que uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos.

Encontros que possibilitaram o desejo de feituras e trocas de postais, utilizando colagens e experimentos fotográficos que revelaram terras não tão firmes, mas abertas ao novo e às espantosas possibilidades. O projeto artístico que nasce do enfrentamento da vida e da poesia que a vida nos apresenta, da nossa reação diante do que somos frente às coisas e de onde desejamos pousar no olhar do outro.

10.5281/ZENODO.15730027

Seguem, algumas imagens que mesclam o compartilhamento nos processos de sentir-pensar-fazer e a fotografia autoral, presentes nas práticas e processos criativos:

CONCLUSÃO

Dentro da lógica dialógica dos encontros, ou seja, no encontro com as histórias das pessoas, foi possível descrever a travessia no curso de Poéticas Visuais Contemporâneas e Práticas de Mediação na Educação Básica, destacando sua circularidade e particularidades. Iniciamos a jornada percorrendo a "terceira margem do rio", com João Guimarães Rosa, e com o olhar para a ética amorosa de bell hooks, que anunciavam um percurso cheio de desafios e provocações, acompanhados por uma escuta atenta, capaz de libertar desejos. Nesse contexto, o filósofo da educação Jorge Larrosa Bondía nos guiou entre os eixos do curso, revelando uma cartografia poética do encontro:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto quase impossível nos tempos atuais: requer parar para pensar, parar para olhar, para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Larrosa, 2004, p.160)

O mergulho nas práticas de mediação, em diálogo com as poéticas visuais contemporâneas e com um olhar voltado para a cultura visual e suas diversidades, aproximou-nos de autores que não apenas abalaram o barco pedagógico, mas também nos ajudaram a construir a cartografia dos encontros.

Ancorei-me nas palavras de Kiara Terra Ferraz Pupim, em Narra-te Cidade – pensamentos sobre a Arte de Contar Histórias (Tierno, Erdtmann, 2017) para escrever sobre as narrativas presentes no curso de como quem:

> Acolhe o movimento das águas. Ora remando vigorosamente e tomando a história para caiba no meu corpo de narradora, ora abrindo as velas para os ventos, as sensações, as palavras e os acontecimentos inesperados do tempo que compreende uma narrativa partilhada entre as pessoas. (Tierno, Erdtmann, 2017, p.62)

Além disso, ao refletir sobre a cultura visual e suas interseções com questões como poder, visualidades, descolonização do olhar, gêneros e sexualidades, alcançamos novos ângulos para planejar ações educativas e pedagógicas fundamentadas na ética do encontro.

10.5281/ZENODO.15730027

Ao longo do percurso, o diálogo com a formação docente, infância e arte, e as reflexões sobre os desafios e possibilidades da mediação de imagens na Educação Básica, proporcionaram paradas estratégicas e necessárias. O encontro com o outro, em uma relação solidária, reforçou a importância de valorizar a escuta e reconhecer a inteireza de cada indivíduo, especialmente na construção de um olhar sensível para as infâncias.

Ao final, a travessia revelou um horizonte inesperado: o estudo das práticas visuais na Educação Infantil, com possibilidades transdisciplinares e histórias que se entrelaçaram por meio de visualidades e narrativas cotidianas. O roteiro dessa jornada se transformou em um encontro com minha própria história, permeado por intervenções artísticas, trocas solidárias e um convite: continuar a trajetória nas margens de minha própria vida.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANCO, Ângela Castelo; TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Letícia Liesenfeld (Orgs.). **Narra-te cidade: pensamentos sobre a arte de contar histórias hoje**. São Paulo: A Casa Tombada, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

COLLOT, Michel. **Pensamento-paisagem**. In: Poética e filosofia da paisagem. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

Hooks, bell. Valores: viver segundo uma ética amorosa. In: **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS, Alice Fátima. **Brevidades**. Brasília/Goiânia: Instituto Kaapyikongo do Brasil de Dentro, 2016.

ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

10.5281/ZENODO.15730027

SARMENTO, M. **Visibilidade social e estudo da infância**. In: VASCONCELLOS, V.M.R.;

SARMENTO, M. (Orgs.). **Infância (In)visível**. Araraquara/SP: Junqueira & Marin, 2007

IZABEL LEMOS

é graduada em Ciências Contábeis e licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Estácio de Ribeirão Preto. Possui especialização em Arte Educação Intermidiática Digital pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente, trabalha na Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, no Núcleo Educação Conectada, e na Secretaria Estadual de Educação, no programa AlfaMais Goiás, com a formação de professores em Educação Infantil.

10.5281/ZENODO.15730027

O LIVRO ILUSTRADO NA ELABORAÇÃO DE REPERTÓRIO VISUAL E LEITURA CRÍTICA DE IMAGENS NA FORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL INFANTIL

PICTUREBOOKS IN THE PREPARATION OF A VISUAL REPERTORY AND CRITICAL READING OF IMAGES IN CHILDHOOD ETHNIC-RACIAL EDUCATION

João Francisco Maués Araujo
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
joaomaues19@gmail.com

Anelise Zimmermann
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
janelise.zimmermann@udesc.br

Resumo
Ao tratar sobre a necessidade de educação étnico-racial, seus efeitos no desenvolvimento social e pessoal, e as maneiras pelas quais é possível abordá-la, a escola é uma importante mediadora nesse processo, e se faz relevante pesquisar e analisar formas por meio das quais é possível desenvolver essa educação e abordar esse tema. Este artigo discute modos como os livros ilustrados participam e atuam no apoio ao letramento étnico-racial de crianças e jovens e suas possíveis interlocuções no ensino de artes visuais, como elementos da cultura visual formadores de repertório estético e de representação do mundo. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica acerca da representatividade negra em livros infantis de ficção a partir de suas características visuais, participações nas narrativas e relações com estereótipos. Por fim, também cabe neste texto, frisar a importância das discussões étnico-racial nas etapas formativas da vida, a partir da formação do pensamento crítico e reflexivo, bem como o efeito que o ambiente escolar e o ensino das formas de representações visuais possuem nesse processo.

Palavras-chave: Livro infantil ilustrado, Educação étnico-racial, Cultura visual, Arte Educação.

Abstract
When dealing with the need for ethnic-racial education, its effects on social and personal development, and how it is possible to approach it, the school is an important mediator in this process, and it is important to research and analyze ways through which it is

possible to develop this education and address this topic. This article discusses how picture books for children support the ethnic-racial literacy of children and young people and their possible interlocutions in teaching visual arts as elements of visual culture that form an aesthetic repertoire and representation of the world. Therefore, a bibliographical review was developed considering the representation of black characters in children's fiction books based on their visual characteristics, participation in narratives, and relationships with stereotypes. Finally, this text also highlights the importance of ethnic-racial discussions in the formative stages of life, based on the formation of critical and reflective thinking, as well as the effect that the school environment and the teaching of forms of visual representations have on this process.

Keywords: Children's picture books, Ethnic-racial education, Visual Culture, Art Education.

INTRODUÇÃO

A obrigatoriedade da educação racial nas escolas do Brasil se faz presente a partir da lei 10.639/03, que institui o ensino de cultura africana e afro-brasileira nesse ambiente, mas a inclusão de pautas raciais na educação básica começa a despontar desde a década de 1970 (Silva; Paludo, 2011, p. 3). No entanto, as redes de ensino ainda enfrentam desafios ao abordar racialidade [1]e racismo, e frequentemente terminam por reproduzir comportamentos e práticas de cunho racista, ou por abordar o assunto de maneira superficial e sem a devida importância (Silva, 2005, p. 24).

Ainda sobre o tema, nas últimas décadas diversas pesquisas foram realizadas sobre o atual estado da educação racial nas escolas brasileiras, incluindo análises de Projeto Político Pedagógico (PPP), do ambiente de aprendizagem, de conteúdos programáticos, entre outras formas de averiguação de dados. A partir destas pesquisas, foi possível observar que, mesmo com o aumento do número de projetos e iniciativas coletivas para tratar da pauta, o assunto ainda encontra profundidade majoritariamente por volição individual de docentes (Gomes, 2011, p. 119). Dito isto, deixar o corpo discente à mercê da vontade pessoal de professores para tratar mais detalhadamente sobre educação racial é possibilitar que os alunos não deem a devida atenção ao tema por falta de mediação adequada.

Paralelamente, livros ilustrados frequentemente compõem parte do acervo de instrumentos do processo educativo. Seja por narrativas envolventes, composições de cor e forma atraentes, materialidades inusitadas ou pelos exercícios de imaginação, livros ilustrados

1 Neste ponto, faz-se relevante apontar que as discussões sobre as expressões referentes a "racialidade" são pertinentes, entretanto não serão elaboradas e discutidas neste artigo devido sua amplitude

10.5281/ZENODO.15738634

podem relacionar-se à temática abordada durante as aulas, e também apresentam grande potencial em criar experiências e memórias marcantes nas vidas de seus leitores por meio de sobreposição de referências, símbolos e significados (Salisbury, 2008, p. 25).

A produção literária afro-brasileira existe desde antes da lei 10.639/03, que foi de grande propulsão para quantidade e disseminação dos livros ilustrados afro-brasileiros. Entretanto, livros desse nicho ainda se apresentam em quantidade baixa,

frequentemente ainda carregam marcas de estereótipos raciais, ou marcam literatura afro-brasileira somente como obras escritas por afro-brasileiros, desconsiderando temáticas que criam oportunidade de discussão de relações étnico-raciais (Debus, 2018, p. 46). Tendo isso em mente, é possível perceber uma sub-utilização de livros ilustrados como meio de mediação de educação étnico-racial nas escolas.

A proposta deste artigo é, por meio de argumentação teórica baseada em revisão bibliográfica acerca do tema, apontar possíveis contribuições pelas quais a utilização de livros ilustrados para a infância pode favorecer e engrandecer o processo de educação racial nas escolas a partir das discussões em arte educação, incluindo o livro ilustrado com elemento da cultura visual infantil.

REPRESENTAÇÃO AFRO-BRASILEIRA EM LIVROS ILUSTRADOS

Ao falar sobre produção literária Afro-Brasileira, existem três interpretações possíveis: pode estar se referindo a origem étnico-racial dos autores, a uma temática ou conteúdo que abordem cultura negra ou Afro-Brasileira, ou a literatura que seja produzida tendo o público negro como alvo. E mesmo sobre essas possíveis vertentes, não há um consenso exato acerca do que a expressão “Literatura Afro-Brasileira” abarca. Nesta etapa, será investigada a situação em que personagens e representações de cultura afro-brasileira se apresentam em obras da literatura ilustrada para a infância.

Personagens negros em narrativas ilustradas eram quase inexistentes anteriormente à década de 1970. Segundo Debus (2018, p. 39), por mais que tais personagens e elementos culturais já existissem anteriormente a esse momento, suas representações indicavam submissão e subserviência, provocavam pena ou tratavam-se com indiferença, repetindo ideias e comportamentos vinculados aos grupos mantenedores de poder. No entanto, para além das posições às quais eram relegados, personagens negros em narrativas ilustradas foram representados como paródias grosseiras durante muito tempo. Por meio de estilizações ou direções artísticas instigadas pelos contextos de sua criação, as ilustrações de figuras negras e afrodescendentes foram difundidas como

10.5281/ZENODO.15738634

caricaturas exageradamente cômicas, trágicas, furiosas, provocativas e até mesmo desumanizadas. E o mesmo tratamento foi dado às suas manifestações culturais e suas identidades, que quando não eram deturpadas, eram tratadas como se não possuíssem valor. Como consequência do racismo, gerações de pessoas negras mundo afora e Brasil adentro foram levadas a crer que suas dores eram piada, que seus traços físicos e culturais não eram bem-vindos à sociedade, e parte desse problema foi e ainda é propagado por falta de representação adequada nas mídias ilustradas.

Brasil adentro foram levadas a crer que suas dores eram piada, que seus traços físicos e culturais não eram bem-vindos à sociedade, e parte desse problema foi e ainda é propagado por falta de Entre algumas das formas de violência que já foram encontradas em determinados livros ilustrados, estão as ilustrações que remetem ao blackface. Um fenômeno originário do século XIX nos teatros dos Estados Unidos, blackface consiste em atores brancos pintando completamente o corpo de marrom ou preto exceto pela boca, e frequentemente acompanhado por perucas simulando o cabelo cacheado ou crespo. Para além disso, personagens apresentados sob blackface eram frequentemente apresentados como figuras vilanescas e corruptas, ou como simplórias e cômicas, mas sempre tratados como sub-humanas (Silva, 2022, p. 151).

Nos livros ilustrados, o blackface aparece, comumente, na forma de pessoas de cor completamente preta, com bocas de tamanho desproporcional à cabeça, e frequentemente com roupas que tentam insinuar subdesenvolvimento cultural ou mental. Atualmente, essas representações visuais de figuras negras nas mídias são bem menos frequentes, por conta de maior conscientização frente às discussões sobre questões de racismo. Entretanto, representações de cunho racista persistem em obras populares e carecem de uma leitura crítica e, no caso de livros para infância, mediada, acerca de suas características estéticas e visuais de forma a não seguirem sendo reproduzidas.

ambém é possível detectar, para além da estereotipação de aparência ou vestimenta, o tratamento e a percepção aos quais os personagens negros são sujeitos (Debus, 2018, p. 42). Por mais que eles não necessariamente sejam agredidos física ou verbalmente nas histórias, frequentemente personagens negros são colocados em situação de obediência e subserviência a outros personagens, reforçando a existência de uma relação de poder implícita aonde o outro possui autoridade sobre o corpo e a mente negros. E para além do posto social ao qual eles são submetidos, são atribuídos a eles comportamentos ligados ao descontrole emocional. Personagens negros frequentemente são apresentados como raivosos, provocativos ou desrespeitosos, como se incapazes de lidar com as próprias emoções, semelhantes a animais.

10.5281/ZENODO.15738634

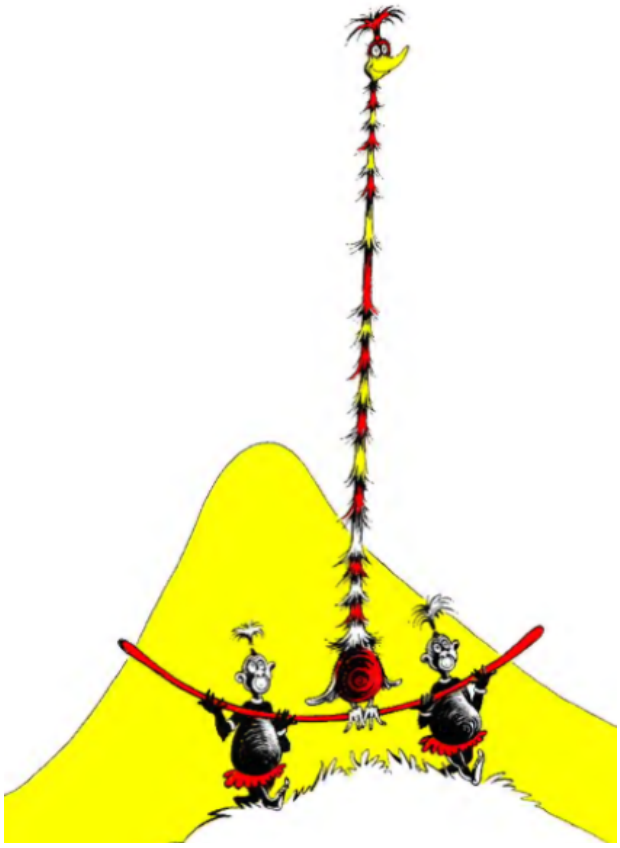


Fig. 1: Página de If I Ran the Zoo, obra de Dr. Seuss, 1950. Fonte: https://ia903005.us.archive.org/19/items/1393500281950IfIRanTheZooDrSeuss/139350028-1950-If-I-Ran-the--Zoo-Dr-Seuss_text.pdf

Também é possível detectar, para além da estereotipação de aparência ou vestimenta, o tratamento e a percepção aos quais os personagens negros são sujeitos (Debus, 2018, p. 42). Por mais que eles não necessariamente sejam agredidos física ou verbalmente nas histórias, frequentemente personagens negros são colocados em situação de obediência e subserviência a outros personagens, reforçando a existência de uma relação de poder implícita aonde o outro possui autoridade sobre o corpo e a mente negros. E para além do posto social ao qual eles são submetidos, são atribuídos a eles comportamentos ligados ao descontrole emocional. Personagens negros frequentemente são apresentados como raivosos, provocativos ou desrespeitosos, como se incapazes de lidar com as próprias emoções, semelhantes a animais.

Em diálogo com tais características, podemos ainda identificar a função narrativa atribuída a personagens negros. Como consequência do tratamento visual e comportamental que esses personagens recebem, bem como da manutenção de poder resultante do racismo, personagens negros são majoritariamente utilizados como alívio cômico, vilões, figuras exóticas, despontando também como figura trágica. Seja colocando-o em situação ficcional de miséria, criando nele um estigma de desestrutura familiar e social, ou sujeitando-o a situações de racismo ou outras formas de violência física e emocional, essa é mais uma ferramenta que, indiretamente, coloca pessoas

10.5281/ZENODO.15738634

negras em situação de inferioridade, vindo a reforçar os estereótipos referentes a vida e vivência de afrobrasileiros (Conceição, 2010, p. 4).

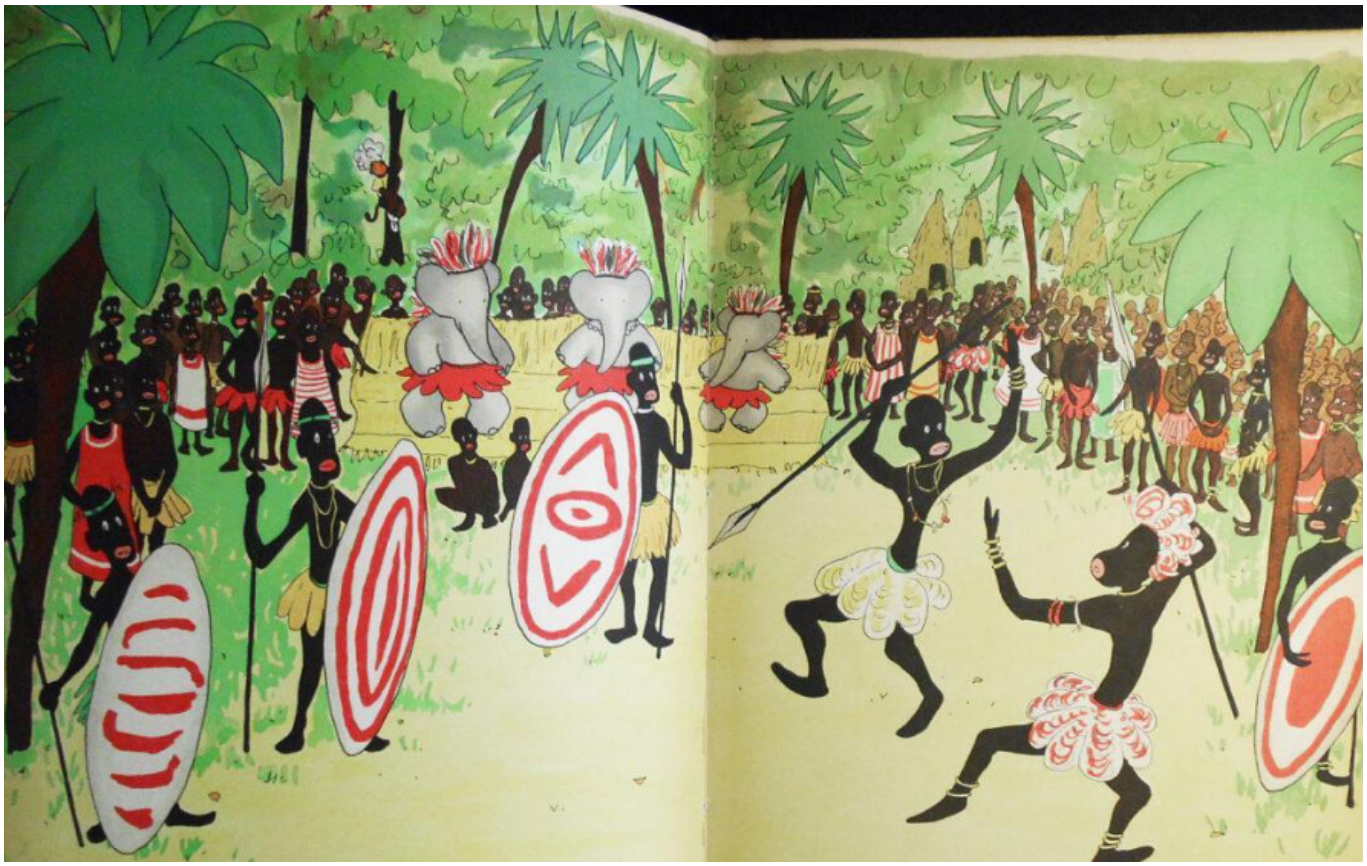


Fig. 2: Página de Babar's Picnic, obra de Laurent de Brunhoff, 1949. Fonte: https://picnicwit.com/wp-content/uploads/2014/01/Laurent-de-Brunhoff.-Babars-Picnic-1949-1080x675.jpg

LIVROS ILUSTRADOS E SUA RELAÇÃO COM ARTES VISUAIS

Apresentando-se como combinação de textos verbais e visuais, o livro ilustrado cria condições para novas formas de interpretar informações, e também oferece uma perspectiva alternativa do mundo que cerca quem lê. Ao pensar em livros ilustrados, a percepção da escrita como forma de arte é aceita, já a ilustração muitas vezes é percebida como um elemento secundário, subjugado ao texto, ignorando-se seu valor narrativo, estético e formador do repertório visual e cultural. Existe uma incerteza quanto ao pertencimento da ilustração do livro infantil a um campo específico, pois parece não caber nas artes, nem na literatura, nem do design, talvez porque esteja entre áreas; porém, indiscutivelmente, faz parte da cultura visual infantil e adulta, visto ser desenvolvida para o leitor infantil, criada a partir de representações de infância de adultos. Para entender as interlocuções entre o livro ilustrado e as artes visuais, esta seção busca investigar a relação entre ilustração e arte.

10.5281/ZENODO.15738634

Apesar de sua produção baseada em princípios artísticos, ainda não há um consenso sobre o lugar que a ilustração ocupa nas artes, muito por conta de seu contato com o campo de design (Salisbury, 2008, p. 23). Especificamente no ambiente escolar, a ilustração pode se apresentar em diversas situações, como na ilustração científica de botânica, nos desenhos geométricos que representam composições espaciais, nas ilustrações de animais e objetos que auxiliam na alfabetização (desenho da abelha representando a letra “a”), nos desenhos de mapas com suas bacias hidrográficas, até as ilustrações de funções narrativas nos livros de ficção. De maneira geral, o principal motivo de ser da ilustração é o de expor visualmente uma ideia, seja ela uma instrução, um conceito ou uma história. Em um livro ilustrado é possível encontrar muitas ideias sendo expostas na forma de imagem, sob os mais diversos contextos.

Todos esses recursos da ilustração dependem de uma aprendizagem da leitura de imagens, a qual é reforçada e ao mesmo tempo amplia um repertório visual. A definição de imagem pode ser compreendida como a representação que descreve uma informação e ocorre em um meio espacial (Ramalho e Oliveira; Jardim Filho, 2015, p. 151), e sua leitura e compreensão são exercícios importantes e inerentes ao campo das artes visuais, visto tratar da sobreposição de significados. Tal modo de olhar pode ser praticado em diversas situações do cotidiano, mas seu exercício pode ser melhor direcionado e aproveitado em um contexto de aula ou de mediação guiada, onde o professor/mediador pode compreender as necessidades da turma e, com base em tais necessidades, desenvolver maneiras pelas quais seja possível ensinar maneiras de ler imagens e compreender as mensagens ali presentes, em um processo de compreensão crítica e reflexiva. Entender novas formas de ler e receber mensagens permite não somente acesso a novos significados por meio de imagens, mas também a apropriação de seu uso e da interpretação crítica das imagens que cercam o leitor (Hernández, 2000, p. 50). Isso possibilita a associação das imagens apresentadas em aula às imagens existentes no seu dia-a-dia, oferecendo assim maneiras alternativas de o estudante ler o contexto em que está inserido, o que contribui para que ele possa construir autonomia na maneira de se comunicar, expressar e compreender criticamente o ambiente do qual ele faz parte. Ademais,”cada artefato é o resultado de múltiplos e determinados fatores [...] o que faz com que a informação que possa derivar desses objetos seja enorme” (Hernández, 2007, p. 135), cabendo ao exercício da leitura de imagens adentrar nessas informações em suas diversas camadas.

Dentro desse contexto, os livros infantis são também elementos culturalmente elaborados, que carregam consigo, muito além do que desenhos coloridos e divertidos; eles também carregam maneiras de representação do mundo, reforçando memórias, mas também podem criar expectativas e propor outras possibilidades de ser.

10.5281/ZENODO.15738634

Falando especificamente sobre as ilustrações que compõem os livros ilustrados, estas são elaboradas de maneira a dialogar, direta ou indiretamente, com o texto ou a temática da obra. Em uma representação direta as imagens são apresentadas de maneira literal, sem pano de fundo ou detalhes além dos essenciais (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 240), e o aspecto visual conversa e complementa o aspecto verbal da história, sem necessariamente abrir espaço para alternativas de interpretação simbólica. Ainda assim, a representação direta não exclui completamente a utilização de metáforas, trocadilhos visuais e outras figuras de linguagem frequentemente utilizadas em livros ilustrados, ela tem por objetivo que a ilustração esteja representando de maneira fiel o texto da obra. Essa abordagem de ilustração não necessariamente instiga novos caminhos imaginativos, uma vez que não abre espaço para perspectivas para além do que está em vista, mas é uma forma pela qual leitores podem enriquecer seu acervo cultural, adquirindo novas referências visuais e descobrindo maneiras de colocar texto e imagem em diálogo.

Em contrapartida, a representação indireta tem por objetivo dialogar não necessariamente com o texto escrito, mas com a temática e o espírito da obra. Uma maneira de exercitar a imaginação tanto do leitor quanto do autor, a representação indireta busca afastar-se de imagens literais e aproximar-se de representações simbólicas e muitas vezes *nonsense*[2], no intuito de contar a história por outra perspectiva, de forma paralela ou até mesmo contradizendo o texto verbal. Explorar as potencialidades da materialidade do livro, burlar regras consideradas boas práticas da produção gráfica ou artística, fazer referências a outras histórias, esses são apenas alguns dos mecanismos que uma abordagem indireta pode aproveitar. Por mais que essa forma de representação possa gerar um estranhamento inicial na leitura, dificultando o entendimento da imagem e da história como um todo, habituar-se a novas formas de ilustração permite aprofundar a compreensão sobre a obra, dando luz à novas perspectivas e formas de intercalar texto e imagem, estimulando novas formas de perceber e imaginar não somente a história e seus diversos aspectos, mas também da realidade e do mundo que cerca o leitor (Zimmermann, 2013, p. 124).

Tendo em perspectiva as maneiras pelas quais imagem e ilustração pode se fazer presente em um livro ilustrado, é possível encontrar nelas diversas premissas vindas das artes visuais, como atenção à composição, o planejamento da maneira como ela será lida, preocupação com o esquema de cores e formas a ser utilizado e o cuidado com as referências e com a mensagem a ser transmitida são alguns exemplos de

2 Um conceito da literatura, pode-se caracterizar o nonsense como uma categoria reveladora de uma harmonia consistente com as suas contradições, ou como um jogo lógico, com regras próprias, sendo ainda definido como paradoxal pois possui um estilo característico que joga com as regras do senso comum, ao mesmo tempo que as nega ou inviabiliza, provocando efeitos de incoerência. (Pereira, 2006, p. 2)

10.5281/ZENODO.15738634

elementos que podem ser oriundos das artes visuais em um projeto de ilustração e livros ilustrados. Para além disso, ao transmitir mensagens por meio de texto e imagem de maneira envolvente, o livro ilustrado acaba enriquecendo tanto o acervo visual do leitor, mostrando formas diferentes e criativas de representar e materializar imagens, quanto a sua visão de mundo, ao oferecer novas possibilidades de como entender conteúdos, mensagens e significados para além de leituras mais rasas. Ao estimular o leitor, o livro ilustrado é capaz de criar não somente novas perspectivas, mas também atuar como catalisador criativo, podendo inspirar novas criações, fornecendo uma infinita variedade de elementos para novas combinações e exercitando a capacidade imaginativa do leitor sem limite algum.

> As representações visuais derivam-se e ao mesmo tempo interagem de e com as formas de relação que cada ser humano estabelece [...] Estas formas de relação contribuem para dar sentido à sua maneira de sentir e de pensar, de olhar-se e de olhar [...] em constante interação com os outros (Hernández, 2007, p. 31).

Por fim, é relevante destacar formato físico do livro e suas possibilidades de manuseio que, comparado a outras mídias, apresenta características físicas específicas que lhe permitem uma observação pausada. É o leitor que determina o tempo de atenção para cada página, podendo facilmente girar o livro, voltar as páginas, ou mesmo pulá-las, relendo a mesma página muitas vezes e buscando novos sentidos para cada elemento. Ele também permite a leitura compartilhada, a interação da leitura, a criação de novos percursos, que não necessariamente seguem uma numeração das páginas, mas muito mais um interesse por seu desenrolar, pelas surpresas escondidas em suas camadas, pelas descobertas no virar das páginas. Não raro, as crianças pedem que um livro seja lido mais de uma vez, pois a cada leitura, uma surpresa se manifesta, seja no texto ou nas imagens.

LIVRO ILUSTRADO E EDUCAÇÃO RACIAL NO AMBIENTE ESCOLAR

No Brasil, desde os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) dos anos 1990, os livros são sugeridos como um recurso de ensino, e desde a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) de 2017 o livro ilustrado é recomendado para ensino de linguagem artística (Santos, 2018, p. 26). A utilização do livro ilustrado como objeto de apoio na educação possui grande importância desde a criação dos primeiros livros ilustrados, e foi de muita relevância pedagógica tanto para processos de letramento e alfabetização quanto para transmissão de ensinamentos morais e cívicos por meio de imagens e palavras. A possibilidade do livro ilustrado em explorar comunicação por texto e imagem também abre espaço para o exercício da imaginação, condição fundamental para o desenvolvimento humano. Para Vygotsky, “a imaginação não é um divertimento

10.5281/ZENODO.15738634

caprichoso do cérebro [...], mas sim uma função vitalmente necessária[3]" (2003, p. 15, tradução das autorias). Ele explica:

> A imaginação com base criadora, se manifesta por igual em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e técnica (...) tudo o que nos rodeia e foi criado pela mão do homem [...] é produto da imaginação e da criação humana, baseado na imaginação. (Ibid, p. 10, tradução nossa[4]).

Tanto por ser um ambiente de educação quanto por refletir a realidade da sociedade, a escola é um meio social onde estudantes entram em contato com a diversidade, e passam a desenvolver relações com o que é diferente, atribuindo valor e empatizando ou não com o que é percebido como "o outro". Responsável por preparar o aluno para o desenvolvimento pessoal, para o exercício da cidadania e para qualificação profissional, faz-se perceber o papel que esse ambiente tem ao lidar com a educação étnico-racial. A escola, como reflexo da sociedade, necessita estar ativamente buscando maneiras pelas quais lidar com os conflitos e violências geradas pelo preconceito e, no estudo em pauta, pelo racismo (Barros, 2005, p. 5), compreendendo as maneiras pelas quais ele se apresenta e buscar corrigir ou mitigar os danos causados por essa desigualdade.

A introdução de pautas étnico-raciais nas salas de aula por meio de livros ilustrados também conta com a possibilidade da mediação da leitura, que abre espaço para discussão e reinterpretação dos conteúdos em questão. Neste contexto de estudo, a mediação é tomada como o diálogo feito entre docente, livro ilustrado e estudante, onde os símbolos e significados do livro ilustrado são transmitidos pelo professor compreendidos ou discutidos entre ambos. E mesmo que tais signos possam ser complexos demais para compreensão imediata do aluno, ao conhecê-los ele é capaz de atribuir a eles significados que ele compreenda e, a partir desse momento ele pode reconhecê-los em outras situações e articular eles da maneira que lhe for mais adequada (Santos, 2018, p. 44). Ao incluir a mediação da leitura no processo educativo, é explorada a discussão dos valores e significados sobrepostos incluídos nas obras, trazendo à luz questões que poderiam passar despercebidas a leitores inexperientes, criando paralelos entre conteúdo do livro e vivência do aluno, apresentando novas ideias e conceitos que enriqueçam o acervo cultural.

3 "La imaginación no un divertimiento caprichoso del cerebro [...] sino como una función vitalmente necessária.

4 La imaginación, con base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural posibilitando la creación artística, científica y técnica. (...) todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre (...) es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación

10.5281/ZENODO.15738634

Ao ilustrarem personagens negros, autores fazem a escolha (consciente ou não) de apresentar pluralidade na sua obra, e mesmo que a temática do livro não aborde racialidade, ao discutir livros ilustrados e educação racial é fundamental apontar importância e efeito de representações adequadas de personagens negros (Pestana, 2019, p.2). Os autores Emicida e Aldo Fabrini trazem exemplos pertinentes em sua obra, conforme a ilustração a seguir.

Nesse quesito, também se faz importante compreender as consequências de representações inadequadas e a relevância das contribuições do livro ilustrado na educação sobre o racismo. O livro ilustrado se comunica não só por meio de mensagens linguísticas, mas também visuais e simbólicas que podem dialogar diretamente com os contextos dos leitores e causar efeito em suas vivências. Para além disso, compreender o papel do ambiente escolar como base e mediador desse processo educativo expande a compreensão sobre como a educação antirracista tem muito a ganhar sendo aplicada em novas alternativas de comunicação e expressão.



Fig. 3: Página de Amoras, obra de Emicida e Aldo Fabrini, 2019. Fonte: Autor.

Em se tratando de representatividade, é importante que pessoas negras sejam percebidas e entendidas não como os estereótipos das imagens criadas por séculos de racismo e suas consequências, mas como seus próprios indivíduos, dotados de personalidades, maneirismos e vivências para além do aspecto racial e dos preconceitos construídos pela sociedade. Apresentar personagens negras e referências afro-brasileiras em processos educativos por meio de livros ilustrados, quando feito de maneira crítica, trata-se

10.5281/ZENODO.15738634

de uma forma de resgatar valor histórico e cultural de parte majoritária da população brasileira, devolvendo auto estima e humanidade a muito negadas (Munanga, 2012, p. 10). E esse processo trata-se, muitas vezes, de atingir também a população não-negra, no intuito de despertar um olhar mais crítico ao contexto dos que os cercam e sensibilizando quanto a comportamentos, falas ou reproduções racistas do seu dia-a-dia.

Ao utilizar o livro ilustrado no processo de educação antirracista, cria-se um canal por onde o aluno pode repensar o seu lugar diante de seu contexto e seu significado. Por meio do letramento racial, proporcionado por mensagens e símbolos presentes em livros ilustrados em um contexto de ensino, o aluno pode obter novas maneiras de reconhecer o valor de sua voz diante dos outros tanto dentro quanto fora da sala de aula, de aprender sobre a cultura que pauta as suas vivências e dos que vieram antes dele, compreender e indignar-se das maneiras pelas quais as violências praticadas e sofridas em contexto de racismo podem afetar suas vítimas, e adquirir mais rudimentos pelos quais ele poderá se emancipar e os que estejam a sua volta. Utilizar livros ilustrados na educação racial vai para além de ensinar a reconhecer atos e situações racistas, é também ensinar a entender, exercitando a comunicação multimodal, subtextos e significados de violência e as múltiplas maneiras pelas quais eles podem se apresentar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir educação antirracista no Brasil, um país que há anos lida com o racismo velado sob o mito da democracia racial, é confrontar séculos de discursos que invisibilizam ou dão força ao racismo, assim o sustentando. Aprender novas maneiras pelas quais reduzir e tratar os danos causados por esse fenômeno é de grande importância, tanto para os jovens que estão sendo ensinados quanto para os meios sociais que eles frequentam, sejam em escalas menores como a sala de aula e suas casas ou em esferas comunitárias maiores.

Apresentar e incorporar livros ilustrados no processo educativo, observando-se as representações visuais que lhes compõem a partir de uma análise formal e estética crítica, é apropriar-se maneiras alternativas de comunicar-se em múltiplas camadas de entendimento, e possibilitar uma abordagem mais controlada acerca de uma pauta que necessita delicadeza em sua discussão. Ao trabalhar educação utilizando-se de livros ilustrados a escola se guarnece não somente de formas alternativas de dialogar questões raciais com seus alunos, mas também de maneiras de estimular interpretação crítica de conteúdo, seja textual ou visual, permitindo que alunos tenham autonomia ao informarem-se e possuam propriedade em tomar conclusões próprias quanto a pautas que lhes sejam pertinentes.

10.5281/ZENODO.15738634

Falar sobre educação, sobre educar, implica uma busca constante por autoatualização, sobre buscar ensinos diversos a transmitir e maneiras alternativas de transmiti-los, e sobre compreender os contextos tanto do educador quanto do educando (hooks, 2013, p. 36). De maneira concordante, o ensino de artes visuais se faz relevante ao provocar curiosidade, gerar inquietação, instigar no estudante outras possibilidades de perceber e experienciar o contexto visual e imagético do qual faz parte, dando-lhe agência e rudimentos no meio que o cerca (Mendonça, 2006, p. 37). Para o processo educativo, entender o valor de abraçar novas práticas pedagógicas em prol de maior plenitude social é essencial para ensinar sobre liberdade e vivência.

REFERÊNCIAS

BARROS, Zelinda. **Escola, Racismo e Violência. In: Projeto Gênero, Raça e Cidadania no Combate à Violência.** NEIM, Universidade Federal da Bahia, p. 1-11, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/download/30985229/Escola__racismo_e_violencia__pg_35-39.pdf

CONCEIÇÃO, Helenise da Cruz; CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da. A Construção da Identidade Afrodescendente. **Revista África e Africanidades**. Ano II, n. 8, fev., 2010. Disponível em: https://www.africaeafricanidades.com.br/documentos/Construcao_identidade_afrodescendente.pdf

DEBUS, Eliane. Literatura, Literatura Infantil e Juvenil e a Temática Africana e Afro-Brasileira. In. DEBUS, Eliane. **A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens**. Florianópolis. NUP/CED/UFSC. 2018. p. 27-63.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**. 2011. Goiânia, v. 27, n. 1, p.109-121, jan./abr., 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**. 1ª Edição. Porto Alegre, ARTMED Editora. 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir: A Educação como Prática da Liberdade**. 1ª edição. São Paulo, WMF Martins Fontes. 2013.

10.5281/ZENODO.15738634

MENDONÇA, João Marcos. **O ensino da arte e a produção de histórias em quadrinhos no ensino fundamental**. Tese (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 137. 2006.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e Identidade Negra ou Afrodescendente: Um Racismo ao Avesso? **III Pensando Áfricas e Suas Diásporas - Encontro de Antropologia e Educação**, Ouro Preto, v.4, n. 8, p. 06-14, 2012. Disponível em: https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. 1ª Edição. São Paulo. Cosac & Naify. 2011.

PESTANA, Cristiane Veloso de Araujo. **A literatura afro-infantil: representação e representatividade. I Encontro nacional de literatura infantil/juvenil: teorias e práticas leitoras**, Rio de Janeiro, p.1-19, 2019. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1545-cristiane-pestana-a-literatura-afro-infantil-representacao-e-representatividade

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina; JARDIM FILHO, Airton Jordani. Leitura de imagens, e não só: leitura da vida. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, Ago., 2015. p. 147-161. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/53697/34858

SALISBURY, Martin. The Artist and the Postmodern Picturebook. In: SIPE, Lawrence R.; PANTALEO, Sylvia. **Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality**. Nova Iorque. Routledge, 2008. p. 22-40.

SANTOS, Estrela Pereira dos. **A Mediação do Livro Ilustrado de Literatura Infantil:** Ver, Pensar e Fazer Artes Visuais nas Escolas. 2018. Tese (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018, p. 1-174. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/27239

SILVA, Flávia Carolina da; PALUDO, Karina Inês. Racismo implícito: um olhar para a educação infantil. **Revista África e Africanidade**s. Ano IV, n. 14/15, Ago./Nov., 2011. Disponível em: https://africaeafricanidades.com.br/documentos/14152011-19.pdf. Acesso em: 16 jun. 2024.

SILVA, Ana Célia da. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o Racismo na Escola. Brasília**, MEC/SECAD,

10.5281/ZENODO.15738634

2005. p. 21-37.

SILVA, A. Q.; ROCHA, F. R. L; MARTINS, W. C. L. O uso do blackface como prática pedagógica nos anos iniciais da Educação Básica. **Revista Trabalhos em Lingúistica Aplicada**. 2022. Campinas, v. 61, n. 1, p.148-162, jan./abr., 2022. Disponível em:https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8662077

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **La imaginación y el arte en la infancia: Ensayo psicológico**. 6. ed. Madrid: Akal, 2003.

ZIMMERMANN, Anelise. Possíveis leituras de extensões da arte nas ilustrações de livros: a Pós-Produção nas imagens de Rébecca Dautremer. **Revista Palíndromo.** 2013. Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 123-139, jul./dez., 2013. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/4228/2988

JOÃO FRANCISCO MAUÉS ARAUJO

Formado em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (2023), atualmente Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (PPGAV) na linha de ensino das artes visuais, orientado pela Profª Drª Anelise Zimmermann. Entre meus objetos de pesquisa estão ilustração tradicional e digital, storytelling, quadrinhos, concept art e artes visuais, assim como seus aspectos educativos e suas possíveis interpolações com racialidade.

10.5281/ZENODO.15738634

ANELISE ZIMMERMANN

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Ensino, e professora na Graduação do Departamento de Design na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com estudos voltados aos livros para a infância e ao ensino do desenho. Possui doutorado em Design (UFPE/2016), Mestrado em Artes Visuais (UDESC/2008) e Graduação em Design (UFSM/2001).

10.5281/ZENODO.15738634

A CONSTRUÇÃO DA MASCULINADE TRANS: VISUALIDADES E CONTRAVISUALIDADES

THE CONSTRUCTION OF TRANS MASCULINITY : VISUALITIES AND COUNTER-VISUALITIES

Márcia Santana Soares
UFG, Brasil
marcia.soares@ufg.br

Nélia Cristina Pineiro Finotti
UFG, Brasil
neliafinotti@gmail.com

Resumo
Este artigo aborda as visualidades e contravisualidades na construção da performatividade da masculidade trans. Propõe-se discutir o discurso da visualidade e apresentar a contravisualidade na construção da performatividade e identidade da masculinidade trans. A subjetividade é individual e se reflete no processo de construção da identidade de gênero, que é fluida. A visualidade está presente no exercício do discurso imposto dominante acerca da cis heteronormatividade. A contravisualidade é justamente a afronta ao discurso da visualidade, que se percebe nas fissuras das teias do poder, com o intuito de desestruturar o discurso dominante. A metodologia de pesquisa empregada é inventariante e descritiva, com base nos estudos da Cultura Visual.

Palavras-chave: Gênero fluído; Masculinidade trans; Contravisualidades.

Abstract
This article deals with visualities and counter-visualities in the construction of the performativity of trans masculinity. The aim is to discuss the discourse of visuality and present the counter-visuality in the construction of performativity and identity of trans masculinity. Subjectivity is individual and is reflected in the process of constructing gender identity, which is fluid. Visuality is present in the exercise of the dominant imposed discourse on cis heteronormativity. Contravisuality is precisely the affront to the discourse of visuality, which is perceived in the cracks in the webs of power, with the aim of destructuring the dominant discourse. The methodology employed is inventory and descriptive, based on Visual Culture studies.

Keywords: Fluid gender; Trans masculinity; Contravisualities.

INTRODUÇÃO

O tema abordado neste artigo versa sobre as visualidades e contravisualidades na construção da masculidade trans. A pesquisa justifica-se na preocupação de se observar, analisar e revelar como ocorre a construção da identidade da masculinidade trans, buscando, nas referências teóricas, entender e esclarecer à comunidade acadêmica e à sociedade a importância da análise do discurso da visualidade, ou seja, do discurso dominante e revelar como a resistência, ou seja, a contravisualidade desafia o discurso dominante da cis heternormatividade e propor a reflexão sobre a visibilidade desses corpos que por muitas vezes a sociedade tenta torná-los invisíveis, mas que por sua própria existência provocam rupturas no discurso dominante.

Para a análise da questão de gênero, parto da teoria queer, discutida por Butler (2019) que se ancora em dois conceitos de Jacques Derrida: a *iterabilidade* e *citacionalidade*. Nesse contexto, o gênero e o sexo não são naturais, mas discursivo e cultural. Trata-se de dispositivo de poder. O discurso hegemônico daquilo que é naturalizado no corpo social dita a visualidade, ou seja, aquilo que pode e deve ser visto, mas a contravisualidade vem justamente apresentar que os corpos não são obedientes à autoridade do visualizador, pois desafia, transgride e exige que seja respeitada a sua existência. Assim, reivindico o direito ao olhar e descortinar o véu da visualidade (Mirzoeff, 2022).

Nesse contexto, apresento a seguinte problematização: Como será possível desnaturalizar o gênero? Como denunciar o caráter fictício do gênero? Como a contravisualidade contribui para desestabilizar o discurso da visualidade?

A metodologia de pesquisa empregada é inventariante e descritiva, visando identificar, nas produções acadêmicas e científicas, principalmente, nos últimos cinco anos, como está sendo discutida a temática da pesquisa que procuramos desenvolver (Ferreira, 2002). Quanto a técnica de pesquisa utilizada é da documentação indireta, abrangendo a pesquisa bibliográfica.

O DISPOSITIVO DA TRANSEXUALIDADE E A IDENTIDADE DE GÊNERO TRANSMASCULINA

Até o século XVIII, desenvolveu-se um discurso que apresentava os corpos masculino e feminino como variantes de um único sexo, em que o corpo feminino era visto como uma versão inferior e invertida do masculino. No século XIX, essa compreensão

10.5281/ZENODO.15738679

passou por uma transformação significativa, com a definição de dois corpos distintos, colocando ênfase nas diferenças reprodutivas, especialmente nas genitálias, que passaram a ser vistas como marcas dessa oposição sexual (Porchat, 2014).

O conceito de transexualidade começou a se consolidar após a Segunda Guerra Mundial, impulsionado pelos avanços na endocrinologia, cirurgia plástica e psicologia. Pessoas passaram a buscar a adequação de seus corpos ao gênero com o qual se identificavam, o que não envolvia homossexualidade, nem travestilidade.

Em 1910, há o lançamento do livro *Die Tranvestiten*, do médico Magnus Hirshfield, em que se denominavam homossexuais, andróginos, hermafroditas e travestis como pessoas que atravessavam as fronteiras do sexo. Em 1917, o médico fundou o Instituto de Ciência Sexual, em que foi realizada a cirurgia de vaginoplastia. A primeira faloplastia foi realizada em 1919 pelo médico Harold Gillies em Laura Dillon, que se tornou Michael.

Com o crescimento de regimes autoritários, houve uma tendência de patologizar identidades que fugiam ao padrão binário e heterossexual (Munin, 2018). Em 1953, o psiquiatra Harry Benjamin utilizou a palavra 'transexualismo' em uma conferência na Academia de Medicina de Nova York, como sendo um fenômeno autônomo, sem estar associada a uma patologia psicótica. Benjamin (1966, p. 11) [1]comenta que

> os verdadeiros transexuais sentem que pertencem ao outro sexo, querem ser e funcionar como membros do sexo oposto, não apenas parecer como tal. Para eles, seus órgãos sexuais, tanto os primários (testículos) quanto os secundários (pênis e outros), são deformidades repugnantes que devem ser mudadas pelo bisturi do cirurgião. (Trad. nossa).

À época, a transexualidade estava associada à mudança de sexo, tanto é que o médico recomendava a cirurgia como única alternativa de tratamento (Benjamin, 1966). Já na década de 1960, surgiram nos Estados Unidos os Centros de Identidade de Gênero, voltados para o atendimento de pessoas transexuais. Em 1973, a transexualidade passou a ser definida como "disforia de gênero"[2], um termo cunhado por John Money (Bento, 2006).

A patologização da transexualidade é um mecanismo social que demarca o que é considerado normal ou patológico, alinhado à visão binária de gênero (homem/mulher).

1 Texto no original:" True transsexuals feel that they belong to the other sex, they want to be and function as members of the opposite sex, not only to appear as such. For them, their sex organs, the primary (testes) as well as the

2 De acordo com Bento (2006, p.43) "Segundo King (1998), a utilização do nome "disforia" teve como objetivo demarcar e delimitar o campo do saber médico com a popularização que o termo "transexualismo" adquiriu".

10.5281/ZENODO.15738679

A normalidade é frequentemente associada a diferenças biológicas, como genitálias, cromossomos e o corpo em si. Em 1993, a Classificação Internacional de Doenças (CID-10) incluía a transexualidade como um transtorno de identidade sexual, inserida no capítulo dos Transtornos Mentais e Comportamentais. Apenas em 2018, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a transexualidade da categoria de transtornos de transtornos mentais para integrar o de "condições relacionadas à saúde sexual" e é classificada como "incongruência de gênero" A Resolução nº 1/2018 do Conselho Federal de Psicologia determina que "transexualidades e travestilidades não são patologias; a transfobia precisa ser enfrentada; e as identidades de gênero são autodeclaratórias" (CFP, 2019).

Quanto à identidade transmasculina, este é um fenômeno relativamente recente, pois só houve a inserção e inclusão no Sistema Único de Saúde do processo transexualizador dos homens transexuais a partir da redefinição e ampliação pela Portaria nº 2.803, de 19 de novembro de 2013 (Ministério da Saúde, 2013).

O movimento social LGBTQIAPN+ compreende o termo *transgênero* como o exercício da livre autonomia do indivíduo de se identificar com o gênero oposto, incluindo os transexuais, sendo que hoje uma das principais reivindicações é o fim do protocolo médico e psicológico, imposto pelo Conselho Federal de Medicina e pelo Ministério da Saúde, para que possam se submeter à cirurgia de redesignação sexual.

Conforme Bento (2006) defende, não há um processo específico de construção de gênero na experiência transexual. O gênero ocorre pela reiteração da prática de experiências em torno de uma performance seja masculina ou feminina. O exercício da performance, que envolve o vestuário, o corte de cabelo, os acessórios, as cores, o comportamento, os gestos, a estilização do corpo e a repetição de atos qualifica o gênero numa ordem dicotômica (homem/mulher).

AS RESSIGNIFICAÇÕES DE GÊNERO

A identidade de gênero se forma por meio da reprodução de comportamentos, atos corporais e discursos que, ao longo do tempo, estabelecem o gênero, mas que estão em constante transformação. Através do discurso, o corpo assume um lugar político, sendo normatizado, regulamentado e submetido a uma tensão que parece ser natural, sustentada pelo determinismo cultural da binaridade de gênero. A performatividade atua na superfície do corpo e produz o gênero de forma histórica e temporal, caracterizando o que Butler (2003) chama de "ritual social", devido à reprodução de atos com significados previamente estabelecidos pela sociedade.

10.5281/ZENODO.15738679

O caráter político na constituição do corpo e do gênero sugere que o sexo biológico seja associado à construção de um gênero correspondente, uma vez que ambas as expressões estão sujeitas a uma naturalização discursiva moldada pelas relações de poder. Dessa forma, não existe uma naturalidade pré-determinada, permitindo concluir que não há gênero “falso” ou “verdadeiro”, mas sim a possibilidade de ressignificação corporal e de performances de gêneros diversos. A subjetividade social também se forma pela reprodução, não só do nome pelo qual a pessoa é chamada, mas também dos comportamentos esperados, sejam eles associados ao feminino ou masculino.

Butler (2003) afirma que a repetição das normas de gênero, espelhada em outros corpos que realizam a mesma performatividade, é o que ela chama de “citacionalidade”. A partir do momento em que um indivíduo se insere em uma coletividade, sua identidade passa a ser reconhecida e respeitada. Para questionar a ideia de que o sexo é algo natural e que o gênero é uma consequência direta do sexo biológico, Butler (2003) introduz uma discussão sobre a performatividade do gênero, com o objetivo de desconstruir as identidades binárias impostas pela sociedade, já que estas funcionam como mecanismos de regulação dos corpos. A autora propõe, assim, que o gênero é fluido e está sujeito a mudanças de acordo com o contexto histórico em que está inserido (Haddad; Haddad, 2017). Além disso, Butler (2003, p. 25) defende que o gênero é “o meio discursivo/cultural pelo qual a ‘natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura”.

O gênero é construído com a repetição de atos que são apresentados como necessários, daí seu caráter performativo. Ao mesmo tempo, “o gênero é uma norma impossível de se incorporar completamente” (Butler, 2003, p. 200). Nota-se que o gênero é uma fantasia, um estereótipo; porquanto, é uma imagem ideal de ser e existir. O sujeito não é uma essência, por sua natureza. A impossibilidade da constituição completa do ideal de gênero decorre da identificação. Ao mesmo tempo que há um discurso que limita as possibilidades de ser baseado na ideia de sexo, o indivíduo tem autonomia e agência para desfazer e refazer as normas de gênero propostas para seu corpo (Butler, 2000). A concepção de sexo é formada por significados que levam em consideração um pensamento sobre o corpo.

O discurso atinge cada corpo de acordo com o sexo. Isso significa pensar que as práticas e o tratamento desses corpos serão diferentes de acordo com o que é determinado discursivamente. Percebe-se, portanto, que o gênero é uma construção social e cultural sobre a superfície dos corpos, não sendo estático e/ou imutável, como impõe o discurso dominante. A binariedade de gênero está inserida numa relação de poder,

10.5281/ZENODO.15738679

de modo a justificar a submissão dos corpos, as relações de trabalho e o interesse reprodutivo (Foucault,1999).

A teoria *queer* surge na década de 80 como crítica à ordem sexual presente, tendo, como principal percursora, a ativista e filósofa Judith Butler, sendo que o termo, ao ser traduzido para a Língua Portuguesa, significa "estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário" (Louro, 2001, p. 546). A partir do momento em que se buscam as razões históricas e sociais em torno da manipulação dos corpos, compreendendo de que forma as estruturas de poder buscam insistir em manter a prática da heteronormatividade, evidencia-se que tais atos provocam fissuras no desmonte do discurso dominante.

O termo *queer*, conforme aponta Louro (2007), é uma expressão que ampara todos os comportamentos desviantes da binaridade de gênero, da heterossexualidade, como *gays,* lésbicas, travestis, bissexuais, pansexuais, transgêneros, transexuais, *dragqueens* e *kings.* Os teóricos *queer* não se propõem à apresentação de um corpo homogêneo; pelo contrário, eles propõem uma desconstrução em torno da heteronormatividade e da binaridade. O modelo tradicional propõe corpo-sexo-gênero-heterossexualidade, ou seja, corpo com sexo masculino, gênero homem e heterossexual; corpo com sexo feminino, gênero mulher e heterossexual. Não se admitem variações a respeito do gênero e da orientação sexual. O discurso da heteronormatividade sustenta as relações de poder em torno da educação, do saber, da política, da saúde e das demais esferas de poder que sustentam as relações sociais (Louro, 2008).

Nos estudos *queer*, Butler (2003) desenvolveu a teoria da performatividade de gênero e argumenta que o gênero e o sexo são culturalmente construídos e não são permanentes, mas estão inseridos numa cultura heterossexual e heterossexista. Com isso, as categorias de poder se encarregam de manter e de perpetuar a heterossexualidade compulsória. Sexo e gênero não são entidades materiais e/ou naturais, mas demarcam a superfície do corpo e são uma forma de controle e de disciplinamento social. A imposição de uma estrutura binária na regulação da sexualidade restringe a expressão de uma multiplicidade subversiva que desafia as hegemonias estabelecidas pela sociedade, seja no âmbito da orientação sexual da reprodução da espécie, seja na manutenção do poder patriarcal.

O que se percebe, aqui, é que gênero não é performance, pois não se trata de mero ato voluntário e/ou individual, que se consuma por aquele que performa. A performatividade é um ato reiterado, citacional, o qual transcende o ato consumado. A reiteração de uma conduta, que pode inclusive confrontar um ato naturalizado, acaba por gerar fissuras no ato performativo. A performance de gênero é aberta a deslocamentos, sendo que as

10.5281/ZENODO.15738679

relações de poder fantasiam um homem e uma mulher ideais, naturais, originais. O homem trans se apropria da performance masculina presente na vida cotidiana, por meio de atos continuados, repetitivos e ressignifica tais atos gestuais e corporais (Gusmão, 2022). Ele não amanhece em um dia dizendo que irá performar um homem, mas a sua performatividade está associada à sua subjetividade.

IDENTIDADE, GÊNERO E SEXUALIDADE

Ao naturalizarmos o sistema binário de sexo (masculino/feminino), percebe-se que esta é uma forma de deixar claro que o que está para além do binário não existe. No processo de colonização do saber científico, ficaram invisibilizadas práticas que não são hegemônicas e que estão fora dos discursos daqueles que querem exercer o poder. Consideram-se os conhecimentos hegemônicos como verdadeiros. É necessário o reconhecimento dos conhecimentos plurais e, inclusive, o diálogo com a epistemologia da ciência biológica, levando-se em consideração um paradigma social e cultural, de modo que sejam reconhecidos a pluralidade de gênero e o exercício de sexualidade (Gomes, 2017).

A partir do momento em que se reconhece a existência da transexualidade, mas com o intuito de expandir as experiências disponíveis e possíveis, percebendo que o gênero pode ser fragmentado, e que os desejos e orientações sexuais não decorrem do gênero, inclusive, evidenciando que o sexo também é um construto social. Dessa forma, é possível, assim, abrir possibilidades de discussões e saberes contra-hegemônicos.

Segundo Baumann (2005), o pertencimento de um indivíduo a uma certa comunidade envolve comportamentos, valores, perfomances e hábitos com fluidez e, inclusive, admitindo um processo identitário líquido. O fato de transitar em mais de uma identidade, não é garantia de se alcançá-la plena e permanente, pois ela é fluida, em virtude do fato de a cultura ser mutável.

A imagem e os sentidos atribuídos aos corpos são uma invenção social, sendo culturalmente variáveis, podendo, inclusive, questionar a criação do sexo pelo gênero e a criação do corpo pelo papel social que desempenha (Swain, 2000). Partindo-se dessas noções de identidade, é importante perceber o desmonte desse conceito associado à questão de gênero, suscitando esse movimento de transformação do corpo e da sexualidade, os quais são capazes de produzir efeitos nos olhares, nos corpos e nos comportamentos diante da experiência transexual.

Historicamente, somente no séc. XX as pessoas passaram a ser reconhecidas com um

10.5281/ZENODO.15738679

gênero destoante do sexo. Bento (2012, p.18) entende a transexualidade como “uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero.” Sexo e gênero são a mesma coisa, sendo que a superfície dos corpos permeados pela cultura define o que seria gênero por meio do qual o sexo é estabelecido (Butler, 2003).

Estamos inclusos sistema sexo-gênero, a partir da norma. Mesmo nos colocando fora dela, o sujeito é tomado pela norma, pois nos orientamos pelos rótulos. De fato, não existe o não-lugar. A identidade é inútil, pois como estamos nos modificando o tempo todo, ela é ilusória. É preciso romper com as identificações, isto é, com as “jaulas” que tentam nos colocar.

A masculinidade e a feminilidade não são entidades ontológicas, mas sistemas de poder. Os papéis sociais são ficções, podendo ser úteis ou inúteis, quando somos aprisionados por esses rótulos. Apesar da pluralidade, todas as designações estão fora da norma, e à sua margem são constituídas por meio do binarismo.

Todo corpo é artificial e construído. A testosterona constrói a identidade do homem trans. A sua dissidência identitária rompe com a essência identitária. Há tecnologias medicamentosas para desnaturalizar a identidade e há coisas da nossa subjetividade que podem ser quimicamente feitas, como a produção de gênero e as ficções de subjetividade. A identidade é um lugar de redução, não de multiplicidade.

As identidades ganham sentido através da linguagem e por meio de símbolos que a representam. Para se afirmar que o sujeito possui determinada identidade, é necessário relacioná-lo a outra pessoa de identidade diversa. No caso do homem trans, o gênero que lhe impuseram, a partir do nascimento, exige uma identidade feminina, mas ele se identifica com o oposto, o masculino. A diferença é marcada pela exclusão, pois, se é mulher, não pode ser homem. Existe uma associação da identidade com coisas que a pessoa usa. Assim, o cabelo curto, a camiseta, a bermuda, a barba, alteração do timbre da voz e os pelos nas axilas são marcadores da masculinidade que exerce. Mas percebe-se que para exercer a construção de outra identidade por intermédio da travessia de gênero, há efeitos materiais: a rejeição da família e da sociedade e os conflitos existenciais, estando sujeito à violência e à homofobia (Hall; Woodward, 2014).

A questão da identidade apresenta contornos diferentes numa visão essencialista e não essencialista. Para a definição de essencialista, quanto ao gênero e sexo, utiliza-se dos conceitos da Biologia, a qual afirma que há características inerentes à natureza feminina e masculina que não se alteram com o tempo; isto é, são fixas, imutáveis. Já para os não essencialistas, o significado de ser homem e de ser mulher se alterou ao longo da história e, consequentemente, provocou mudanças na cultura. Percebe-

10.5281/ZENODO.15738679

-se que o corpo define quem somos e fundamenta a nossa identidade. Não há uma identidade que seja verdadeira e/ou inquestionável, pois ela é relacional, sendo fluida. A construção e a manutenção da identidade dependem do processo social e simbólico (Hall; Woodward, 2014).

Segundo Louro (2000, p.09), "[...] as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais". Reconhecer-se numa identidade pode ter um caráter transitório, pois o pertencimento a um grupo social pode ser alterado e, nesse movimento, pode haver a migração para o exercício de uma outra identidade em que a pessoa se reconheça. Contudo, na sociedade ocidental, é difícil aceitar que a identidade de gênero possa ser maleável, já que o discurso que impera é de uma heteronormatividade constante, sem fluidez, e espera-se que o corpo dite a identidade por sua aparência e pelos atos que executa.

As teias de poder presentes na sociedade alimentam as desigualdades, a hierarquia e as diferenças. Quando a sociedade dita a heteronormatividade como padrão de conduta, gays, lésbicas, transexuais, assexuais e intergêneros são vistos como sujeitos que se desviam da norma heterossexual, sofrendo, assim, com a discriminação. O grupo social que atende aos quesitos de gênero, de sexualidade, de raça, de religião e de classe social (homem branco, heterossexual, cristão e classe média) toma para si o direito de representação, impondo um padrão a ser seguido. De outro lado, aquelas pessoas que não se adequam ao padrão difundido por esse discurso refutam e contestam essa hegemonia e normalidade. Ser heterossexual é visto como normal, natural. Percebe-se, dessa forma, que a identidade perpassa também por uma questão política e não só cultural, histórica (Louro, 2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os corpos trans estão fora da classificação colonial da binariedade de gênero, sendo silenciados pelo sistema cisheteropatriarcal, cuja voz, a escuta e, até mesmo, a sua existência são negados. O silenciamento é uma forma de manter a pessoa trans no lugar em que se encontra, sem exercer plenamente sua cidadania. A cultura do silêncio move uma sociedade opressora, cisheteropatriarcal e hierarquizada.

O poder é exercido em rede, num emaranhado de forças que estão disseminadas na sociedade, sendo que o indivíduo o exerce, mas também sofre sua ação. Grupos subalternos, como a comunidade LBTQUIAPN+, são invisibilizados, e o sistema de poder procura impedir que essas vozes sejam escutadas.

10.5281/ZENODO.15738679

Compreender o que seja *gênero* e *sexo* se fez necessário, pois o discurso da visualidade sustenta o binarismo masculino/feminino, tendo o referencial biológico ligado à diferença anatômica das genitálias, de modo que esse regime de verdade se sustente.

A teoria *queer*, nessa lógica, surge surge contrapondo-se a esse discurso hegemônico, e sustenta que o gênero e o sexo são construtos sociais e históricos. O gênero de um indivíduo perpassa a sua identidade, representação social, comportamento, vestimentas, performance, enquanto o discurso da binaridade de gênero sustenta um regime de dominação, cujos seres humanos femininos, cis ou trans, são subjugados, isto é, inferiorizados aos seres humanos masculinos, cis. Apesar do discurso dominante, não há como negar que existem pessoas que não se encaixam nessa classificação. Os corpos dissidentes promovem a fluidez de gênero, que é uma ficção, ou seja, uma invenção inscrita sobre a superfície dos corpos. O discurso da visualidade nos impõe a naturalização da questão binária cis-heteronormativa, mas a existência e resistência de corpos dissidentes movem o discurso da contravisualidade.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. I**dentidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, H. **The transexual phenomenon**. New York: The Julian Press, 1966.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. A diferença que faz a diferença: corpo e subjetividade na transexualidade. **Bagoas - Estudos gays:** gêneros e sexualidades, [S. l.], v. 3, n. 04, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2298. Acesso em: 1 mai. 2024.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: **Feminismo e subversão da identidade**. Trad.: Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*.:**Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Org.: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA (CFP). **Resolução nº 01 de 29 de janeiro de 2018**. Estabelece normas de atuação para as psicólogas e os psicólogos em relação às pessoas transexuais e travestis. Disponível em: https://site.cfp.org.br/wp- content/uploads/2018/01/Re-

10.5281/ZENODO.15738679

solu%C3%A7%C3%A3o-CFP-01-2018.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** A vontade de saber. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. A Sociologia das ausências e das emergências em sala de aula. In: **Cronos: Revista da Pós- Grad**. em Ciências Sociais, UFRN, Natal, v. 18, n. 2, jul./dez. 2017, ISSN 1982-5560.

GUSMÃO, Roney. Entre a performance e a performatividade: (Re)visitando o gênero pelo campo da memória. *In*: **Cadernos de Gênero e Diversidade**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 316–340, 2022. DOI: 10.9771/cgd.v8i2.48508. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/48508. Acesso em: 12 abr. 2023.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. In: Org.: SILVA, Tomaz Tadeu da. 15. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. *In*: **Estudos Feministas**, ano 9, 2º sem. 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/64NPxWpgVkT9BXvLXvTvHMr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 20 dez 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **O "estranhamento" queer**. *In*: **labrys, études féministes/ estudos feministas** janvier /juin 2007 - janeiro / junho 2007. Disponível em: abrys.net.br/labrys11/libre/guacira.htm. Acesso em 12 dez. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho:** ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Portaria nº 2.803, de 19 de novembro de 2013**. Redefine e amplia o Processo Transexualizador no Sistema Único de Saúde (SUS).Disponível em https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2013/prt2803_19_11_2013.html. Acesso em: 10 de mar. 2022

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital, Campinas**, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 16 nov. 2022.

PORCHAT, Patrícia. **Psicanálise e Transexualismo:** desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler. Curitiba: Juruá, 2014.

MÁRCIA SANTANA SOARES

Doutora em Arte e Cultura Visual – PPGACV/UFG (2024); Mestre em Direito Agrário pela Universidade Federal de Goiás(1999); Especialista em Direito Penal pela Universidade Federal de Goiás (1998);Graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1993); professora adjunta na Universidade Federal de Goiás (Campus da Cidade de Goiás) e advogada. Atualmente desenvolve pesquisa sobre cultura visual, gênero, identidade, representação social e sexualidade.Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/4537709911803669

NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI

Doutoranda em Cultura Visual pela UFG; Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pela (UEG); especialista em docência Universitária pela Universo-Goiás, Graduada em Design de Moda pela Universo-Goiás. Pedagoga pela FALBE. Membro do Grupo de Estudos em Formação de Professores e Interdisciplinaridade (GEFOPI). Participante do grupo de pesquisa INDUMENTA. Bolsista CAPES. Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/275330576250579

10.5281/ZENODO.15738679

DESENHO E DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA: COMPREENDENDO E ESTIMULANDO A EXPRESSIVIDADE EM CADA FASE DA INFÂNCIA

DRAWING AND CHILD DEVELOPMENT: UNDERSTANDING AND ENCOURAGING EXPRESSIVITY AT EACH STAGE OF CHILDHOOD

Netinho Maia
Universidade de Brasília, Brasil
netinho_maia@hotmail.com

Thérèse Hofmann Gatti
Universidade de Brasília, Brasil
therese.hofmann@gmail.com

Resumo

Partindo da ideia de que o desenho não é apenas uma prática artística, mas uma linguagem expressiva que acompanha o ser humano há milhares de anos, ele se tornou não apenas uma forma de representação e/ou contemplação, mas também um objeto de estudo pelo qual se pode entender o desenvolvimento humano. Em outras épocas essa compreensão era pautada exclusivamente no adulto, mas a partir dos estudos do italiano Corrado Ricci no final do século XIX percebeu-se que toda a representação gráfica do indivíduo maduro deriva da arte infantil. Assim, entender o porquê do desenho surgir na infância, bem como os processos que a ele estão envolvidos, tornou-se importante para os pesquisadores que sistematizaram o grafismo da criança em paralelo com o seu crescimento e evolução. Diante disso, a partir de uma revisão bibliográfica, o objetivo deste artigo, primeiramente, é apresentar de forma lógica o que é o desenho, bem como abordar a sua origem ainda na primeira infância, entendendo que sua importância para a criança está na construção do imaginário, do lúdico, da fantasia. Em seguida, apresenta-se o desenho a partir de diferentes momentos da infância, dos primeiros rabiscos e garatujas, passando pelo grafismo que constrói narrativas, que conta uma história, chegando a fase em que se busca um desenho mais realista. Logo depois, apresenta-se a relação entre o desenho e a criatividade, bem como a maneira como ele é usado para representar o modo como a criança enxerga o universo ao seu redor. Por fim, conclui-se que independente dos autores ou de suas denominações para as fases do desenho da criança, saber interpretar o momento em que ela está, bem como ter compreensão de seu processo evolutivo, é extremamente importante para auxiliá-la a se desenvolver em plenitude.

Palavras-chave: Desenho Infantil; Grafismo; Desenvolvimento; Criatividade.

Abstract

Considering the idea that drawing is not only an artistic practice, but an expressive language that has accompanied human beings for thousands of years, it has become not only a form of representation or contemplation, but also an object of study through which human development can be understood. In other times, this understanding was based exclusively on adults, but from the studies of the Italian Corrado Ricci at the end of the 19th century it was realized that all graphic representation of the mature individual derives from children's art. Thus, understanding why drawing appears in childhood, as well as the processes involved in it, has become important for researchers who have systematized children's graphics in parallel with their growth and evolution. Starting from a bibliographic review, the objective of this article is to present in a logical way what drawing is, as well as to address its origins in early childhood, understanding that it is important for children because it is part of the formation of their imagination, playfulness and fantasy. Next, the drawing is presented from different moments of childhood, from the first scribbles and doodles, through the graphics that build narratives, that tell a story, reaching the phase in which realistic drawing is sought. Then, the relationship between drawing and the development of creativity is presented, as well as the way in which it is used to represent the way the child sees the universe.

Finally, it is concluded that regardless of the authors or their names for the stages of a child's drawing, knowing how to interpret the moment in which the child is, as well as having an understanding of his/her evolutionary process, is extremely important to help him/her develop well.

Keywords: Child Drawing, Graphisms; Development; Creativity.

INTRODUÇÃO

Da Pré-história à contemporaneidade, os registros na forma de desenho demonstram que essa expressão gráfica acompanha o ser humano há muito tempo em sua jornada, tornando-o motivo de observação, investigação e estudo ao longo do tempo. Porém, anteriormente pouca relevância era dada no sentido expressivo ou estético para os desenhos produzidos na infância. Se hoje se consideram as capacidades da criança em diversos aspectos de sua vida, inclusive no que tange a sua expressividade, em outras épocas o adulto era o único ponto de partida para compreensão do mundo, inclusive no estudo de qualquer representação visual. Para Arnheim, o interesse na arte infantil passou a ser maior no momento em que se percebeu que

> todas as características fundamentais que operam de maneira refinadas, complicadas e modificadas na arte madura apresentam-se com clareza elementar nas pinturas de uma criança. [...] Não há, por isso, introdução

10.5281/ZENODO.15738738

> mais esclarecedora para a arte do adulto do que um exame das primeiras manifestações dos princípios e tendências que sempre governaram a criação visual. (2011, p. 153).

Portanto, pode-se destacar dois pontos: primeiro, que no caminho para a compreensão da arte é necessário perceber que dos tempos mais remotos aos dias de hoje ela não se justifica por ser uma mera reprodução da realidade, que o ser humano não começa a representar o mundo apenas com o objetivo de imitá-lo e, mais do que isso, que a ideia de uma arte naturalista — que se inspira na natureza e tenta reproduzi-la com fidelidade — não é o que a fundamenta; e segundo, que dentro desse espectro artístico, é realmente difícil entender o desenho e a sua relevância sem considerar a observação do grafismo infantil, dos elementos que o compõe e que possibilitam que essa linguagem da criança se torne real.

Seja nos pequenos rabiscos despretensiosos dos adultos, seja na arte magnífica dos grandes artistas, todas as representações derivam de um momento anterior, muitas vezes ignorado ou mal interpretado: da arte infantil. Aqui serão apresentados, a partir de uma revisão bibliográfica, os elementos mais básicos dessa linguagem, conceituando aquilo que permite a sua existência para, então, compreender o porquê dela surgir na infância, passando por suas fases evolutivas e chegando ao desenho infantil enquanto elemento que fomenta a criatividade e que faz parte da realidade social da criança.

IMAGEM E LINGUAGEM: O DESENHO

NO que é preciso para que o desenho ganhe vida? Qualquer linha, traço ou rabisco em uma superfície já pode ser entendido como um desenho? De acordo com Derdyk (2020, p. 28), “desenhar não é copiar formas, figuras, não é simplesmente proporção, escala. […] Desenhar objetos, pessoas, situações, animais, emoções, ideias são tentativas de aproximação com o mundo. Desenhar é conhecer, é apropriar-se”.

Portanto, antes de qualquer coisa é preciso entender o desenho enquanto uma prática que não se limita a um privilégio restrito a poucas pessoas que teriam um dom para fazê-lo. “Aquilo que se costuma chamar de dom se refere a uma potência natural que se atribui a certas pessoas que têm uma grande facilidade de aprender e produzir em certas atividades, sejam elas de natureza artísticas ou não.” (Tiburi; Chuí, 2010, p. 115). Essa predisposição de certos indivíduos para realizar determinadas atividades não significa a incapacidade de aprendizado de outros que não têm a mesma facilidade.

Também não é uma exigência para se desenhar conhecer os processos que envolvem a dinâmica dessa linguagem, já que essa prática pode ser até instintiva se a

10.5281/ZENODO.15738738

considerarmos como parte inata do ser humano. Para além dos fatores sociais que o constróem e o modificam, o desenho

> está no começo de tudo, como uma espécie de origem de tudo o que é humano. Por isso ele é tão importante na vida infantil. [...] O ser humano é o animal que desenha e que, no ato mesmo de desenhar, descobre que desenha. Deste modo, o desenho é reflexão sobre si mesmo, espécie de filosofia: se você não pensa, alguém pensará por você; tanto quanto: se você não desenha, alguém desenhará por você. (Tiburi; Chuí, 2010, p. 50).

Contudo, entender não apenas o que dá vida ao desenho, mas a também os processos mentais que nele estão envolvidos ajuda a acessá-lo de forma mais simples. Ele, enquanto linguagem, é uma prática processual e, se assim for entendido, pode evitar que se perca a medida em que outras linguagens são incorporadas pelo sujeito. Em outras palavras, ele é aprendido em etapas, bem como acontece com a absorção de outros conhecimentos em qualquer fase da vida.

Pode-se dizer que assim como acontece com a linguagem oral, o desenho é também uma construção social. Ao deixar sua marca, o desenho carrega uma parte de quem o fez consigo. É possível se comunicar e se entender em um ato reflexivo, ao passo que também é viável reconhecer o outro naquilo que o seu desenho representa. “Assim sendo, o conceito de desenho está diretamente relacionado com aquilo que é socialmente transmitido através do ‘horizonte de experiência’ do meio onde a criança vive.” (Iavelberg, 2021, p.32).

A ORIGEM DA EXPRESSIVIDADE: O DESENHO DA CRIANÇA

Os artistas modernos de vanguarda do início do século XX buscavam na arte infantil a inspiração para alcançar uma sensibilidade, criatividade e espontaneidade que os adultos, no geral, perdem ao longo da vida. Mas, se assim o é, por que, então, existem tão poucos exemplos de desenhos infantis antes do século XX? Se o desenho é algo inerente ao ser humano, o que justificaria a arte da criança, aparentemente, não estar presente em outras épocas da história da humanidade?

Na verdade, assim como se percebe hoje em dia, as primeiras linhas, traços e riscos sempre surgiram na infância. Logo, a questão não era o desenho ser entendido como um fazer exclusivo do adulto, mas sim, a forma como a criança era percebida na sociedade. Foi apenas no final do século XIX que o arqueólogo e historiador da arte italiano Corrado Ricci demonstrou interesse e começou a estudar a arte infantil, publicando o livro “A arte das crianças pequenas”. Somente então é que, apesar de já ser tida como um ser diferente do adulto, a concepção de criança enquanto ser que se

10.5281/ZENODO.15738738

expressa através da arte passou a ser estudada mais a fundo. Antes disso, de maneira geral, tudo o que expressasse ou produzisse por meio da linguagem artística ainda era desconsiderado ou desqualificado. Isso responde à pergunta do porquê de não se terem muitos exemplos de arte infantil de outras épocas, já que se o pensamento e habilidades das crianças eram considerados inferiores e imperfeitos, é de se supor que tudo o que não condizia com um padrão de qualidade (que foi o que se preservou de artistas famosos ou de amadores talentosos) não merecia ser preservado. (Cox, 2007, p. 3).

Tolhidas de sua expressividade por tantos séculos, diferentes estudos e pesquisas de vários autores que vieram a partir de Ricci demonstraram que a arte exerce um papel fundamental para o desenvolvimento das crianças, o que impacta diretamente na personalidade infantil. Mais do que isso, ficou evidente também que o desenho infantil é importante porque, para a criança, criar significa ser livre, significa construir o imaginário, abrir as portas para o lúdico, para o jogo simbólico do faz de conta, estimulando a fantasia e possibilitando a reinterpretação do mundo real.

Para desenhar, “as crianças precisam, na realidade, de pouco ou nenhum ensino formal. A maioria delas adquire ou inventa o seu próprio jeito de desenhar uma variedade de objetos comuns”. (Cox, 2007, p. 5).

Contudo, para além dos recursos que tem acesso e utilizam, é fundamental saber que existem outros fatores que influenciam na produção infantil, tais como as experiências que possuem, os espaços que frequentam e/ou as pessoas com as quais convivem. Tudo pode interferir na sua percepção, bem como na forma de representação do que produzem. Uma criança orientada ou repreendida para não desenhar em um local ou superfície tem uma ideia diferente do que é desenhar em relação a uma criança que sempre desenhou em qualquer lugar sem intervenções. “Os hábitos culturais, portanto, diversificam as ideias da criança sobre desenho.” (Iavelberg, 2021, p. 44).

Do primeiro contato com um objeto que risque, que produza uma linha, ao domínio da mão, da ferramenta e do raciocínio para decidir o que representar com um lápis sobre um papel, diferentes são as etapas de evolução do desenho infantil, cada uma com suas características e qualidades. Mas, para resumir, “a mensagem principal é, naturalmente, que o trabalho das crianças [...] não deva ser considerado negativamente como algo abaixo do padrão, algo a ser superado o mais depressa possível no caminho para a arte ‘qualificada’.” (Arnheim, 2011, p. 192).

10.5281/ZENODO.15738738

DESENHO E MOVIMENTO

Do seu nascimento até se tornar uma criança, a evolução e o aprendizado do bebê dependem de vários fatores. Mesmo que às vezes ele aparente ser indiferente a certos estímulos, a fala é extremamente importante para que, aos poucos, ele possa compreender a intencionalidade e o sentido das palavras. Porém, como ainda não tem capacidade de usá-las, o movimento é a sua primeira forma de pensar e de se comunicar com o adulto. Nesse sentido, "a experimentação lúdica da expressão gestual e verbal […] favorecem a manifestação das emoções e sentimentos da criança antes que ela possa dominar a fala e ter vocabulário suficiente para comunicá-los de maneira organizada." (Soares, 2017, p. 70). É justamente aí que entra o desenho já na primeira infância.

Passadas as fases iniciais do desenvolvimento, do nascimento até aproximadamente o momento de conseguir se sentar sozinho, o bebê já tem os recursos básicos para começar a rabiscar. Em geral, nessa fase eles já conseguem fazer o movimento de pinça, ou seja, o movimento de segurar um objeto utilizando o dedo polegar e o indicador, mas ainda podem demorar um pouco para conseguir desenhar porque precisam adquirir controle motor suficiente sobre o lápis, caneta, giz etc., para conseguir registrar os riscos que ele quer que a ferramenta faça. Logo, é de se esperar que tudo nesse primeiro momento seja muito descoordenado, bem como ainda são a maior parte dos seus movimentos. Ainda assim, quando ele consegue observar o surgimento dos seus primeiros emaranhados de linhas que saem de um bastão, isso lhe parece fascinante. Mesmo sem podermos imaginar realmente o que se passa em sua cabeça — apesar de todos nós já termos passado por essa experiência um dia —, o fato é que isso muda as estruturas e conexões cerebrais.

O movimento do corpo, assim como é fundamental para se expressar, também é necessário para representar as primeiras formas que, no geral, são apenas grandes manchas que surgem da sobreposição de linhas, traços e/ou rabiscos em uma superfície. Essas primeiras representações são conhecidas como garatujas. Elas "são muito importantes no processo de formação do indivíduo e representam o início da expressão que levará ao desenvolvimento do desenho, da pintura e também da palavra escrita". (Soares, 2017, p. 70).

As crianças começam a fazer essas garatujas de uma forma mais rápida, enérgica, dinâmica e desordenada. Para Lowenfeld (1977, p. 95) isso é importante para elas porque traçar esses riscos em qualquer direção significa liberdade, alegria, desafogo e domínio da coordenação motora. O movimento mais amplo, tão característico dos bebês, possibilita a forma expansiva do desenho nesse período devido à ação conjunta do ombro, braços, punhos, mãos e dedos. (Edwards, 2021, p. 115). Elas mantem essa forma de

10.5281/ZENODO.15738738

grafismo até o momento em que, em virtude do seu desenvolvimento físico e mental, passam a ter um maior controle sobre o próprio corpo. Assim, a garatuja que em um primeiro momento é produzida de maneira acelerada, passa a ser feita mais devagar, um reflexo da evolução cognitiva e da coordenação motora. A criança passa a perceber os limites do papel e a relação entre dentro e fora do espaço, se expressando cada vez mais apenas no suporte em si.

A partir dos dois anos “a criança passa do domínio das sensações imediatas e das estruturas elementares ao mundo das relações, da permanência, das analogias.” (Derdyk, 2020, p. 59). Começa a emitir conceitos e dos rabiscos aleatórios surgem as formas circulares. As figuras apresentam esse caráter mais arredondado devido ao movimento natural dos braços e mãos da criança e, nascendo de movimentos contínuos, o círculo tem grande relevância nesse processo. Ele permite não só a criação de uma forma fechada, mas também a compreensão de que essa imagem é diferente, se torna algo, um objeto, um corpo. O círculo inaugura a diferenciação entre mundo exterior e o mundo interior, dentro/fora, aberto/fechado, eu/outro. (Derdyk, 2020,

DESENHO E IMAGINAÇÃO

“Ver a forma organizada emergir dos rabiscos das crianças é assistir a um dos milagres da natureza.” (Arnheim, 2011, p. 164). É impressionante como o desenho evolui conforme elas crescem, tanto pelo domínio do movimento corporal, quanto pela capacidade de percepção do que elas estão fazendo. Se antes, de certa forma, era tudo ao acaso, agora elas conseguem processar e conceituar o que fazem.

Quando o desenho começa a se estruturar como linguagem, isso representa um salto qualitativo no pensamento. (Moreira, 2012, p. 39). A criança nota que o que está no papel só está lá porque ela o fez, ela inventou, ela criou. Percebe-se, pouco a pouco, como ser capaz de se comunicar não só por gestos, movimentos ou sons, mas por palavras, frases e grafismos. Ela ainda não tem consciência, mas já consegue criar a partir do que imagina. Esse é o momento em que o desenho vira uma brincadeira para a criança — ou pelo menos o momento em que ela o percebe dessa forma.

Por volta dos três ou quatro anos ela já consegue combinar aquilo que antes ficava “solto” no papel. O desenho começa a ficar mais complexo e reflete suas percepções sobre o universo ao seu redor. Geralmente é nessa fase que começa a surgir a figura humana, uma das principais formas desenhadas até os dez anos, mais ou menos. Ela surge do círculo que, inicialmente, representa a figura toda. Com tempo, um corpo é anexado à cabeça, geralmente menor do que ela, também em formato que tende ao circular ou elíptico. Já os braços e/ou as pernas, podem, posteriormente, brotar da cabeça, até de-

10.5281/ZENODO.15738738

terminado momento que começam a ser posicionados sobre o corpo. Essas formas são chamadas de cefalópodes, “figuras de girinos” ou só girinos. (Cox, 2007, p. 38).

A criança nessa fase também começa a se ater a alguns detalhes, como as roupas, sapatos, dedos das mãos ou dos pés. A medida que a criança evolui na figuração do boneco, os estágios anteriores servem de base para novos desenhos, como, por exemplo, o corpo do boneco que vira uma estrada ou o corpo mais triangular que vira uma casa. (Mèredieu, 2006, p. 34).

Considerando tudo como uma brincadeira, a figura formada se torna personagem, ganha vida, conta histórias, interage com o restante da imagem, com as demais figuras e com a própria criança, como se o desenho fosse uma espécie de brinquedo que ela tem a capacidade de construir tanto em sua imaginação, quanto visualmente no desenho. Quem já teve oportunidade de observar com atenção, sabe que não raramente a criança, enquanto desenha, conversa com a própria imagem que vai ganhando vida.

Segundo Mèredieu (2006, p. 37), o desenho do boneco passa do traço simples para o signo que supõe ao mesmo tempo significado e significante. Segue a lógica de Piaget sobre o jogo de maneira geral, isto é, da ação à representação (desenho sensório-motor) para o jogo simbólico ou jogo de imaginação (pensamento individual). Por isso o processo de socialização comentado anteriormente transforma o desenho de imaginação em desenho de observação. A partir do desenvolvimento de um olhar “para fora”, dessa observação do mundo um pouquinho mais atenta, já é possível perceber um momento diferente na produção do desenho infantil, quando a criança percebe tanto a si mesma quanto aquilo que a rodeia. “Entre 4 e 5 anos, as crianças começam a usar desenhos para contar histórias e expressar problemas, fazendo ajustes pequenos ou grandes nas formas básicas para transmitir o sentido pretendido.” (Edwards, 2021, p. 117). Essa idade é, obviamente, uma média de quando algumas mudanças começam a acontecer. Ainda assim, mesmo sem uma idade precisa, neste ponto já é possível entender o grafismo infantil em uma nova etapa.

DESENHO E REPRESENTAÇÃO DO MUNDO

Quando a criança começa a contar histórias através de seus desenhos criando as suas próprias narrativas, é natural que ela comece a pensar também naquilo que está em volta da figura ou objeto principal da imagem. É geralmente nesse momento em que a paisagem começa a surgir no grafismo infantil, sendo constantemente repetida. Mas existe um porquê para isso.

10.5281/ZENODO.15738738

Estabilidade é uma palavra-chave para se entender a infância. Para as crianças, é a partir dela que se ganha confiança para fazer tudo aquilo que a ajudará a se desenvolver. Como suas experiências ainda são muito limitadas em determinada fase da vida, elas tendem a fazer aquilo que já conhecem para, instintivamente, manterem a sua integridade física. Em outras palavras, a repetição gera a estabilidade que precisam para vivenciarem o mundo com confiança e plenitude. Portanto, é natural, necessário e saudável para as crianças terem hábitos repetitivos. Para o intelecto, tais ações ajudam a melhorar o aprendizado; já em relação ao aspecto emocional, a repetitividade traz segurança, propiciando conforto e autonomia. E como o desenho faz parte desse período de desenvolvimento, é esperado também que alguns elementos ou até uma mesma imagem se repita inúmeras vezes em seus grafismos.

Pensando nesse estágio de desenvolvimento da vida, Edwards (2021, p. 118) diz que "aos cinco ou seis anos, as crianças já desenvolveram um conjunto de símbolos para criar uma paisagem. […] Por meio de tentativa e erro, elas costumam estabelecer uma única versão de uma paisagem simbólica, que é incansavelmente repetida". Os elementos que compõem essa paisagem são, primeiramente, o solo e o céu. Como a criança percebe que o solo fica embaixo, ela usa a parte debaixo do papel às vezes fazendo uma linha ou até usando a borda da própria folha; já o céu, ela o coloca na parte de cima da imagem porque reconhece no seu cotidiano, que ao olhar para cima, lá está o céu. Esses símbolos são repetidos tantas vezes e ficam tão fortemente impregnados no imaginário infantil que frequentemente se tornam o *modus operandi* da representação visual da infância — e para além dela.

Contudo, se por um lado nessa fase o desenho tende a mostrar mais complexidade por conta da idade, por outro lado a autoconfiança para desenhar é bem menor do que aquela que tinham na primeira infância. Nos primeiros anos escolares a criança não se preocupa tanto com coisas que fazem diferença para adolescentes ou adultos, como proporção ou perspectiva. A avaliação do espaço não obedece a uma métrica porque "a criança não se preocupa nem um pouco em respeitar as proporções dos objetos; ela lhes atribui uma 'grandeza afetiva'". (Mèredieu, 2006, p. 43). Em outras palavras, aquilo que entende como mais importante pode apresentar-se maior em uma imagem, mesmo sendo menor na realidade.

Considerando que o grafismo infantil é narrativo e figurativo, quando a criança descobre que pode representar o real, ela passa a tentar desenhar objetos com uma frequência maior do que fazia, e não mais apenas linhas e manchas soltas no papel. Mas esse entendimento e construção do espaço é um processo longo e se desenvolve de maneira progressiva. Inicialmente não se percebe uma separação entre objeto e es-

10.5281/ZENODO.15738738

paço, mas isso vai sendo alterado a medida em que a figuração vai ganhando corpo e cresce o desejo e preocupação de imitar o real. Na idade citada anteriormente, dez ou onze anos, já se percebe uma mudança grande na própria ideia das crianças sobre o que é desenhar. As que gostam da prática geralmente tem uma paixão pelo realismo e tentam, de todas as formas, desenhar dessa maneira. As que não desenvolveram essa linguagem ou que não se sentem tão habilidosas, geralmente perdem o interesse por não alcançarem o realismo que acreditam que um bom desenho deve ter.

DESENHO E CRIATIVIDADE

A prática artística como um todo é uma forma de desenvolver e ampliar a criatividade, em especial, para a criança. O criar — que está em todo o seu viver e agir — é uma tomada de contato com o mundo, em que a criança muda principalmente a si mesma. (Ostrower, 2009, p. 127). Portanto, a criatividade infantil se manifesta em todo o seu fazer.

Existem várias formas de se entender a criatividade. Contudo, a mais complexa delas é a que considera a criatividade infantil como algo que, assim como o desenho, surgiria de forma espontânea, naturalmente, mas que traz também uma ideia de fragilidade no que diz respeito às interferências do meio. Nessa concepção, caso alguém interferisse no desenho da criança de alguma forma, isso acarretaria a diminuição de sua expressividade, a perda da vontade de desenhar e, por conseguinte, a redução de sua criatividade.

Segundo Cox (2007, p. 7), acredita-se que a criatividade possa ser sufocada “se os adultos interferirem na produção natural e espontânea da criança”. O curioso é que isso não se aplica a outras disciplinas na escola, pois nunca se percebeu uma diminuição no conhecimento de matemática ou de história pela interferência de um professor. E se refletirmos, o contrário também não faz sentido: é tão difícil afirmar que se aprende a desenhar melhor com pouca ou sem nenhuma ajuda, quanto seria estranho dizer que o ensino de matemática ou de história seria algo dispensável porque naturalmente a criança aprende tais conteúdos sozinha.

Nessa discussão, algo que pode ser considerado unanimidade é o potencial cognitivo e imaginativo do cérebro na primeira fase da vida. Entretanto, talvez por uma extrapolação dessa ideia, “formulou-se o mito da criação juvenil, uma verdadeira aura que se projeta em torno do fazer adolescente. Criativo é o que é jovem, e vice-versa.” (Ostrower, 2009, p. 137). Atualmente essa ideia cabe perfeitamente no universo infantil, pois existe na sociedade contemporânea uma percepção generalizada dessa genialidade até para os bebês.

10.5281/ZENODO.15738738

O fato é que o desenho por si só já é um exercício que fomenta a criatividade. Contudo, cabe, sim, não apenas o seu estímulo, mas também a orientação adequada para que as crianças consigam evoluir tanto na sua expressividade quanto no seu potencial criador. Existem várias formas de se fazer isso, como, por exemplo, reduzindo o tempo de uso de atividades com equipamentos digitais e aumentando as atividades manuais analógicas, bem como existem vários locais onde isso pode ser feito, como dentro da própria casa, na escola, em museus, em galerias de artes ou até na rua, observando a paisagem, a dinâmica da cidade, a arquitetura, os cartazes, os grafites nas paredes etc., já que "o acesso a diferentes formas de expressão artística amplia as vivências ligadas à sensibilidade e criatividade e provocam a construção da poética pessoal". (Soares, 2017, p. 70).

DESENHO E REALIDADE

O grafismo infantil, além de toda a relevância que possui no processo de crescimento do indivíduo, é também uma importante ferramenta para aprimorar a sensibilidade, a ludicidade, a imaginação e a fantasia. Ademais, é uma atividade que ajuda a criança a entender e perceber a realidade ao seu redor. "Assim, o desenho vem satisfazer uma necessidade de expressão, da mesma forma que a linguagem; e quase toda a ideia pode buscar expressão por meio do desenho." (Read, 2013, p. 125). Em outras palavras, pode-se inferir que o desenho, assim como a fala, é uma maneira de expor uma interpretação do mundo, já que a relação física e sensorial que a criança estabelece com essa prática possibilita a experiência de novas realidades. (Derdyk, 2020, p. 46).

Essa linguagem gráfica infantil não depende de recursos elaborados para representar o modo como a criança compreende o mundo. Para Cox (2007, p. 14), mesmo os desenhos de elementos, coisas ou objetos do cotidiano — como uma fruta, um carro ou um personagem, por exemplo — feitos apenas com linhas não tendo a mesma riqueza de detalhes de uma foto, qualquer criança consegue entendê-lo desde que faça parte da sua gramática visual. Ela ainda complementa que essa representação também não necessita ser figurativa, já que a produção de formas figurativas é algo que exige muito da criança. Por isso os rabiscos podem ser algo que as crianças demoram a abandonar, porque sentem prazer em produzi-los, em fazer o que já dominam. Mas o rabisco também pode ser uma nova maneira de treinar e usar a linha que posteriormente ajudará a construir uma forma figurativa. (2007, p. 26).

Portanto, aqui a discussão não tem como intuito interpretar o grafismo infantil, seja ele abstrato ou figurativo, mas sim, deixar claro que ele é um recurso importante para a criança expressar a sua visão da realidade. Para Iavelberg, a

10.5281/ZENODO.15738738

> além do conhecimento de si mesma, que cada criança tem ao desenhar, ganha compreensão do mundo. Ela desenha porque existe desenho no mundo. Aprende a ver e a executar o que vê. Tende a assinalar níveis de conhecimento e produção artística e estética cada vez mais complexos. [...] Essa ação é física e intelectual. (2021, p. 32).

Portanto, ainda segundo a autora,

> "a importância do desenho é inegável pela integração que propicia entre cognição, ação, imaginação, percepção e sensibilidade. Por intermédio do desenho a criança pode expressar seus conhecimentos e suas experiências, colocando-se em sua poética de modo singular". (Iavelberg, 2021, p. 71).

O desenho é a realidade da criança e, também por isso, as aprendizagens que advém de sua prática servirão não apenas para retratar o seu meio, mas também para o aprendizado em outras áreas do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde as primeiras pesquisas sobre o desenho da criança no século XIX, vários autores categorizaram a arte infantil em linhas evolutivas, tentando entender o momento em que o grafismo surge, passando pelas diversas etapas das representações do desenho infantil até chegar à adolescência, tais como George-Henri Luquet, Marthe Berson, Viktor Lowenfeld, Jean Piaget, Rodha Kellogg, Rosa Iavelberg dentre outros. Entretanto, apesar de haver semelhanças em suas teorias, já que possuem o mesmo objeto de estudo, existem também diferenças significativas entre elas.

Essas teorias ainda são frequentemente citadas em livros, textos e artigos científicos que discutem o desenho da criança porque elucidam de forma didática os estágios de desenvolvimento do desenho infantil. Contudo, o que as pesquisas mais recentes de autores contemporâneos dizem é que as fases do desenho não são idênticas para todas as crianças, além de não acontecerem exatamente na mesma idade. Além disso, Cox (2007, p. 251) ressalta que não há uma evidência convincente de que as crianças precisem passar por todos os estágios para chegar no desenho figurativo, por exemplo. Na verdade, mesmo as crianças maiores que, por algum motivo, não tiveram oportunidade de experienciar as primeiras fases, não serão prejudicadas artisticamente. Portanto, as crianças maiores também não precisam ser obrigadas a passar por todos os estágios para se desenvolverem expressivamente.

Apesar das diferenças entre as teorias dos autores citados, o que se percebe como semelhança é a ideia de que, quanto menores forem as crianças, menores também serão

10.5281/ZENODO.15738738

os seus bloqueios para se expressarem livremente, sem a preocupação em seguir uma norma, um padrão, tampouco em agradar os olhares desdenhosos de alguns adultos.

Portanto, é possível afirmar que o desenho acompanha a criança desde os seus primeiros meses de vida, passando por diferentes etapas até se tornar uma linguagem expressiva que representa aquilo que ela observa do mundo. Assim, compreender o momento em que a criança se encontra para auxiliá-la no que for preciso é mais importante do que nomear a partir de uma terminologia específica a fase do desenho que condiz com a sua idade. Saber fazer essa leitura, bem como ter ferramentas que ajudem no processo de evolução infantil, é a melhor forma de poder ajudar a criança a se desenvolver em plenitude.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Cengage Learning, 2011.

COX, Maureen**. Desenho da Criança.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho:** desenvolvimento do grafismo infantil. 3. ed. São Paulo: Panda Educação, 2020.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro:** um curso para estimular a criatividade e a confiança artística. São Paulo: NVersos Editora, 2021.

IAVELBERG, **Rosa. Desenho cultivado das crianças:** prática e formação de educadores (O). 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2021.

LOWENFELD, Viktor. **A criança e sua arte: Um guia para os pais**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MÈREDIEU, Florence de. **O desenho Infantil.** 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O espaço do desenho:** a educação do educador. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

10.5281/ZENODO.15738738

READ, Herbert. **A educação pela arte.** 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SOARES, Suzana Macedo. **Vínculo, movimento e autonomia:** educação até 3 anos. 1. ed. São Paulo: Omnisciência, 2017.

TIBURI, Márcia; CHUÍ, Fernando. **Diálogo/Desenho.** São Paulo: Senac, 2010.

NETINHO MAIA

Professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF); mestrando pela Universidade de Brasília (UnB) no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV).

THÉRÈSE HOFMANN GATTI

Doutora em Desenvolvimento Sustentável; professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

10.5281/ZENODO.15738738

ALÉM DO DESIGN: MEDIAÇÕES E PROVOCAÇÕES PARA PROJETAR UM CAMPO FUTURO

BEYOND DESIGN: MEDIATIONS AND PROVOCATIONS TO DESIGN A FUTURE FIELD

Nicolas Andres Gualtieri
Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Nicoagualtieri@gmail.com

Resumo
Os conceitos que permeiam a modernidade e pós-modernidade em contextos criativos propõem mudanças a partir da inserção de novas linhas de pensamento, ferramentas tecnológicas e motivações dentro da concepção de projeto. Dentre esses vários conceitos, a sinestesia no campo da construção das imagens nos permite olhar de forma decolonial para nossas imagens com respeito e contato com o espetador que as assiste, permitindo um diálogo e uma comunicação mais fluida e eficiente. Nesse contexto, o curso de extensão “Além do design: mediações e provocações para projetar um campo futuro” organizado pelo curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás, propus um espaço de debate para essas e outras temáticas que não só abrangem os profissionais da área, mas também uma sociedade que demanda e consome visualidades. Assim, são apresentados resultados e expressões visuais que buscam dialogar com a busca de identidade em uma profissão em constante transformação.

Palavras-chave: Design gráfico, curso de extensão, visualidades, sinestesia, pós-modernidade

Abstract
Los conceptos que permean la modernidad y la posmodernidad en los contextos creativos proponen cambios basados en la inserción de nuevas líneas de pensamiento, herramientas tecnológicas y motivaciones dentro de la concepción de proyecto. Entre estos diversos conceptos, la sinestesia en el campo de la construcción de imágenes nos permite mirar nuestras representaciones pictóricas de manera descolonial desde el respeto y el contacto con el espectador que las mira, permitiendo un diálogo y una comunicación más fluidos y eficientes. En este contexto, el curso de extensión “Más allá del diseño: mediaciones y provocaciones para diseñar un futuro”, organizado por la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad Senac Goiás, propone un espacio de debate

sobre estos y otros temas que no sólo están abiertos a los profesionales del área, sino que también a una sociedad que exige y consume imágenes. De esta forma, se presentan resultados y expresiones visuales que buscan dialogar con la búsqueda de identidad en una profesión en constante transformación.

Keywords: Diseño gráfico, curso de extensión, visualidades, sinestesia, posmodernidad

INTRODUÇÃO

Pensando do ponto de vista do design, podemos iniciar um processo de compreensão do problema inicial e das diversas instâncias projetuais e metodológicas que nos levam a atingir um resultado. De acordo com a perspectiva da docência, o planejamento do processo de mediações que conduzem os estudantes a se aproximarem de um determinado conhecimento. No campo mercadológico, projetar está totalmente ligado a descobrir uma perspectiva futura de realização que esteja ligada a objetivos e metas que estejam relacionados a resultados econômicos ou a posicionamento logístico. Podemos concordar que o projetar nos leva a pensar e encontrar soluções futuras em diversos contextos em que podemos ter um resultado provável. Ao tentarmos relacionar a palavra projetar com o conceito de campo (BOURDIEU, 2004), especificamente o campo do design, perceberemos que pensar em como projetar este campo para o futuro é um desafio significativo em um contexto de tantas incertezas, debates e instigações que afetam o mundo atual.

Tendo estudado o mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás e pesquisado sobre as experiências imagéticas dentro do âmbito metodológico do design nas salas de aula, atualmente como professor, pesquisador e coordenador do Curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás, em Goiânia, percebo os desafios de coordenar e lidar com as necessidades de uma área do conhecimento como a comunicação visual, que está em constante mudança. Onde áreas de interesse (agentes de poder) como o aspecto mercadológico, experiencial, acadêmico, da inovação e atualização permanente, geram fricções que condicionam o aprendizado e a forma em que percebemos e exercemos dentro do campo.

Nesse contexto, o objetivo dessa pesquisa foi realizar um curso de extensão, no contexto do Curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás, e mediar uma série de processos metodológicos, instigações e dinâmicas que permitam aos participantes discutir a respeito do campo futuro do design regional desde uma perspectiva construtiva, isto, na procura de produzir socialmente, uma série de debates que

10.5281/ZENODO.15738798

levem para a comunidade uma retorno social a respeito das produções, das experiências imagéticas e do papel do designer de comunicação visual nesse contexto.

Para isso foi desenvolvida uma estrutura curricular do curso, as dinâmicas e processos metodológicos dos diversos encontros. Também os participantes foram instigados durante os debates e, nesse contexto, coletados resultados a partir de perceber repetições e ausências, além de realizar anotações dos processos didáticos e os feedbacks obtidos no final da experiência. Também foram analisados os resultados do curso e sua projeção social, destacando as ações que podem ser levadas como proposta curricular para a graduação em Design Gráfico como apontamentos para projetar esse campo futuro. Portanto, esse artigo, reúne resultados, considerações e apreciações a respeito do processo desenvolvido.

METODOLOGIA

Pesquisa qualitativa e etnográfica

Esse projeto foi de caráter qualitativo e, em decorrência dessa escolha, foi trabalhado com uma abordagem etnográfica descritiva e com o processo narrativo biográfico, utilizando também a observação participante. Sandin Esteban (2010) apresenta as metodologias da narrativa-biográfica, etnográfica, estudo de caso e pesquisa-ação como as mais significativas da pesquisa qualitativa. Escolhi trabalhar com essas metodologias porque, de acordo com a perspectiva de Lüdke e André (1986), esse tipo de pesquisa se caracteriza pela possibilidade de retratar a realidade de forma completa e profunda, utilizando uma variedade de fontes de informação, experiências e enfatizando a interpretação de um contexto, o que requer o exercício da prática reflexiva. De acordo com Atikison e Hammersley (1994), a etnografia é uma abordagem metodológica que nos ajuda a estudar e compreender atividades, relações e práticas cotidianas por meio da observação. Como procedimento metodológico, a etnografia nos ajuda a evitar algumas armadilhas que se tornaram conhecidas, como confiar nas explicações que alguns atores sociais colocam como comportamento ou generalidade e que são, em muitos casos, apenas uma simulação de experiências sobre as pessoas (ATKINSON, HAMMERSLEY, 1994).

Descrição etnográfica

Segundo Geertz (1989), a descrição etnográfica apresenta, em primeiro lugar, o que o autor entende por cultura, visto que existe uma diversidade de conceitos. Para ele, a cultura não simboliza um poder em relação ao qual possam ser atribuídos comportamentos e acontecimentos sociais nas instituições e seus processos. Ao contrário, o que

10.5281/ZENODO.15738798

de fato a cultura simboliza é um contexto no qual todos esses elementos estão inseridos. Como explica o próprio autor,

> O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.15).

Geertz (1989) entende a antropologia como uma ciência interpretativa e experimental, e a cultura como um texto onde são possíveis diversas interpretações e não uma mera descrição. Nesse sentido, a descrição densa seria o caminho adequado à análise interpretativa, posto que nela se poderia diferenciar uma piscadela de um tique nervoso, mesmo que as duas coisas utilizassem o ato de contrair a pálpebra direita (GEERTZ, 1989). As etnografias elaboradas a partir da descrição se caracterizam por uma percepção mais aguçada em que se percebem as “miudezas”. A descrição pode ser verificada através das seguintes características:

> ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis (...) ela é microscópica (GEERTZ, 1989, p. 31).

Geertz acrescenta que a etnografia deve ser mais interpretativa do que observadora, pois o etnógrafo observa, registra e analisa. Dessa maneira, esse projeto se demarcou na base de alcançar um nível de descrição etnográfico que não seja superficial, fazendo uma descrição que identifique as características particulares dos participantes, suas percepções, expressões, manifestações corporais e, sobretudo, as críticas.

Observação participante

Minha posição como observador e pesquisador durante a elaboração das metodologias e aplicação delas no curso pressupos uma discussão do conceito metodológico de observador participante, ou seja, estabelecer uma participação adequada do pesquisador em relação ao grupo observado visando reduzir a estranheza recíproca. Malinowski (1978) sistematizou as regras metodológicas para a pesquisa antropológica ao propor que somente através da imersão no cotidiano de outra cultura o antropólogo poderia compreendê-la. Por isto, o curso de extensão abrangeu vários encontros, assim será possível estabelecer debates e troca de ideias e vínculos quotidianos com os participantes, permitindo minha integração ao espaço de forma orgânica e recíproca por

10.5281/ZENODO.15738798

pertencermos ao mesmo campo e identificarmos situações cotidianas similares. Onde minha participação aconteceu ingressando nesse grupo, observando os participantes, interações e como suas posições, bagagens, percepções culturais e experiências determinam direcionamentos e particularidades dentro do campo.

DESENVOLVIMENTO

O curso de extensão gratuito contou com quatro encontros com diversos eixos temáticos, totalizando 20 horas. O público-alvo foram alunos de graduação em instância avançada e egressos de diversas instituições de ensino de design da cidade de Goiânia. Ainda, o curso foi direcionado para profissionais de comunicação visual e áreas afins. Foi realizada uma divulgação geral do projeto e inscrições previas, totalizando 30 inscritos.

Primeiro encontro | Eixo I: Pensar além, voltando às origens

O primeiro encontro trouxe provocações para pensar a situação atual do campo e a motivação dos participantes a estarem presentes. Por que fazemos design? O que nos preocupa do futuro? Que nos condiciona na atualidade? Qual outra área atrelamos ao design? Que entendemos por design e pós-modernidade, design contemporâneo e “pós-design”? Assim, os participantes escrevem palavras ou frases e montamos um rizoma de conexões. Dentre elas, surgiram palavras como “identidade”, “empatia”, “cultura”, “construção” e “experiência” que permeiam as áreas da visualidade. Mas também apareceram palavras e frases tais como: “cansaço”, “falta de perspectiva”, “falta de regulamentação” e “exploração” como apontamentos de caráter negativo que apresentam um desgaste para os agentes que exercem a profissão dentro do campo e que percebem fraturas e dificuldades ao exercê-la.

Foi apresentado o conceito de campo e design, propondo uma revisão nas origens dos conceitos. Ainda foi empregado um jogo de tabuleiro para exemplificar o estado atual do campo, onde foi apresentada a instabilidade do jogo e dos participantes, tendo regras confusas que beneficiam setores de poder determinados. Os participantes demarcaram as complexidades de lidar com o campo de atuação nos espaços laborais que recorrem habitualmente.

Nesse contexto, foi introduzida a modernidade e pós modernidade como estruturas e fatores que caracterizam a sociedade e que interferem na forma de percebermos e construirmos a profissão de designer. Nesse contexto, Lucia Santaella (2009) nos apresenta um quadro resumido das principais oposições entre modernidade e segunda modernidade que é de grande auxílio para uma visão sintética da questão. Lendo-se a

10.5281/ZENODO.15738798

coluna da esquerda como modernidade e a da direita como pós-modernidade, temos:

> - crítica da ambiguidade (purificação) vs aceitação da ambiguidade (pluralismo);
> - estrutura, regras e firmeza vs redes, pontos de fuga e fluxos;
> - segurança, certeza e risco, incerteza;
> - durabilidade vs fluidez;
> - previsão vs imprevisão;
> - estabilidade crescente vs liquidificação crescente;
> - continuidade e evolução vs descontinuidade e mudança;
> - orientação para um alvo vs orientação processual;
> - ordem nacional vs contingência cosmopolita;
> - conexões estáveis vs conectividade como programa e projeto;
> - estruturas nacionais de longo alcance vs estruturação transnacional para o tempo;
> - fronteiras sólidas e manutenção das fronteiras vs fronteiras flexíveis e administração das fronteiras.
>
> (SANTAELLA, 2009, p. 141)

Assim, iniciamos o processo de tentar compreender como esses aspectos interferem no campo do design. Cauduro (2009) vai determinar algumas características deste design da pós-modernidade, começando por demarcar que o designer da pós-modernidade produz imagens híbridas que incorporam diversas possibilidades expressivas visuais (fotos, desenhos, gravuras, modelos 3D, vídeos etc.) próprias do vínculo entre o mundo físico e o ciberespaço, que acionam vários sentidos de forma simultânea.

O designer da pós-modernidade é ciente de seu status de simulacro, pois entende que pelo pós-estruturalismo, nenhuma representação tem acesso direto à realidade, determinando sempre uma interpretação ou múltiplas invenções e possibilidades. A solução vanguardista não é recorrente, o principal elemento é a edificação a partir de artefatos que pertencem ao repertório visual do espectador, às vezes, é melhor conseguir uma identificação mais direta com as visualidades que o espectador consome do que a inovação imagética, isto se vinculou mais adiante nos encontros com o uso da sinestesia.

Ainda, o design com viés da pós-modernidade é encontrado em alguns museus ou galerias, mas se sente mais à vontade como representação veiculada em mídias, serviços de experimentação, do consumo e da crítica bem-humorada (CAUDURO, 2009). Finalmente o autor pondera que o design da pós-modernidade se opõe a todo

10.5281/ZENODO.15738798

tipo de geometrização, purificação e coordenação racionalista, pois quer ser fruto criativo do descontrole, da intuição, da improvisação, do inesperado, da ampla liberdade de misturar, do híbrido e inclusivo, muitas vezes colocando com maior ênfase esses valores do que o objetivo funcionalista.

O perfil dos designers da pós-modernidade acompanha mudanças sociais de pensamento em uma linha prática libertária, de inovação em processos tecnológicos e extremamente globalizada, que tenta por sua vez, abranger políticas de inclusão e visibilidade de minorias ao mesmo tempo em que procura se posicionar mercadologicamente de forma saudável e encontrar seu estilo e pertencimento no campo para acrescentar valor agregado ao seu produto. Isto em um contexto social de constantes mudanças de valorização imagética.

Para encerrar o primeiro encontro, novos questionamentos foram colocados no espaço: Como podemos projetar e nos vislumbrar em um campo de constantes transformações? De que forma as caraterísticas que atravessaram nossa educação de design na modernidade podem interagir com as caraterísticas da estrutura pós-moderna de uma profissão tão cambiante?

Segundo encontro | Eixo II: Pensando novos processos de valor agregado | 4h

No segundo encontro, começamos questionando a cultura do imediatismo, das artes prontas, do aplicativo de inteligência artificial que gera templates e de um mercado demandante de profissionais express tem tirado o valor agregado aos processos de projeção e cultura. Assim, analisamos a modernidade e suas demandas de mercado em contraposição com as pautas que permeiam a pós-modernidade e o projetar de uma forma mais saudável, trabalhando conceitos de identidade nacional, ativismo, representatividade e latinidade com novos valores agregados considerando o design como uma atitude política e cultural.

Assim, aparece a sinestesia como uma proposta que procura identidade e trabalha valores decoloniais. De acordo com Plaza (2003, p.46), “muito mais do que o real, o que os nossos sentidos captam é o choque das forças físicas com os receptores sensoriais”. Vale, portanto, lembrarmos as seguintes palavras de Plaza (2003, p.46):

> A palavra “sentidos” é tão enganosa quanto o conceito de “sensação”, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real.

10.5281/ZENODO.15738798

A sinestesia vinculada ao design instiga ao projetista, artista, pesquisador e produtor visual para procurar internamente processos emocionais que produzam imagens vinculadas aos sentidos e ligadas aos sentimentos, memorias individuais e coletivas, repertórios de consumo, sensações nostálgicas e relações quotidianas entre os sujeitos sociais. Nesse contexto, o professor pesquisador Mateus Francisco Feitosa, como convidado do curso, aplicou uma dinâmica que convocava aos participantes a vincular sentidos (tato, olfato, visão, gosto e audição) com lembranças e imagens mentais em relação a elementos físicos e linguísticos relacionados a identidade nacional, por exemplo: “Qual é o gosto da saudade?” “Qual é o som do Brasil?” “Quais são os cheiros das refeições feitas pelas nossas mães ou vô?”.



Figura 1 – Fotografias do primeiro e segundo encontro. Fonte: registro do autor.

A procura pela construção dessas ideias nos vinculam com nossas raízes de identidade latino-americanas, com nossa história sociocultural e nos permitem produzir comunicação mais direcionada para nossos receptores de forma empática e conceitualmente vinculada com o quotidiano e a história do nosso publico. Ao contrário do que nos propõe o design da modernidade e da comunicação superficial, instantânea e meramente ilustrativa que não nos permite múltiplas leituras ou que não se vincula emocionalmente com seu publico, pelo contrário, é descartável e procura instigar o consumo pelo mero consumo.

Os participantes foram totalmente instigados pela dinâmica, pois envolvia olhar para eles mesmos, sua história, espaços íntimos que podiam causar tristeza, alegria, lembranças felizes e dolorosas, mas principalmente que em contraposição com os processos criativos que desenvolviam na atualidade, iam trazer questionamentos para a forma de entender e compreender seus próprios processos, suas carências e frustrações. A partir desta premissa, os estudantes foram convidados a poder levar isto para seus espaços de atuação ao longo da semana e poder compartilhar suas experiências no terceiro encontro.

10.5281/ZENODO.15738798

Terceiro encontro | Eixo III: Projeção | 4h

O terceiro encontro começou com os participantes comentando as repercussões de levar os procedimentos sinestésicos da pós-modernidade para os processos metodológicos criativos quotidianos da profissão, onde foi indicado a resistência dos espaços laborais, mas que, após o primeiro impacto, a receptividade era positiva a partir dos resultados e do sentimento empático para com o receptor da comunicação. Foi também colocado em pauta que o processo tinha levado a replantar os objetivos da profissão e do "fazer do designer" na vida de alguns dos participantes, encontrando na sinestesia, identidade e ressignificação para produzir cultura visual de massas.

Desde o início do curso foi demarcado que um debate isolado, só tem repercussão no espaço determinado. Para evitar isso, foi proposto que os participantes do curso escrevessem colunas de opinião ou artigos de até 3 páginas para serem avaliadas e publicadas em uma Coletânea de Artigos do Curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás. Ainda os participantes desenvolveram posters em tamanho A3 com diversas temáticas a respeito dos debates acontecidos. Os posters, seriam utilizados para compor um painel de lambe lambe em um espaço público da cidade, procurando o interesse e curiosidade da cidadania na busca de pensar a respeito do papel do profissional de design e dos elementos de comunicação visual a partir da composição e intervenção espacial.

Os processos de criação dos lambe lambe teve como veículo principal a sinestesia, vinculando valores de identidade relacionados a histórias pessoais dos participantes. A procura pela identidade atravessa questões psicológicas, religiosas, físicas corporais (particularmente vinculadas a cor de pele), gostos musicais que refletem em histórias e membros familiares, vínculos humanos e novamente como os sentidos permitem aproximar todas essas relações e repertórios mentais para com os processos metodológicos.

Assim, após várias horas de projeto e olhar interno, os questionamentos, os resultados começaram a surgir:

> como designers nós estamos criando, provocando e trazendo a subjetividade brasileira para o nosso trabalho, ou estamos apenas reproduzindo algum tipo de discurso sob a falsa premissa de inovação e empatia nos artefatos que produzimos? (Relatório de Francisco, 2023).

comenta Francisco, provocando o trabalho de comunicação desenvolvido forma automática em agências e escritórios de design e que muitas das vezes carrega com a

10.5281/ZENODO.15738798

premissa de “comunicação empática e humana”. Barbara, outra participante, indica:

> No fim, o questionamento “o que tenho para mostrar?” permanece. É algo visualmente bonito a ponto de chamar atenção, mas que não carrega mensagem alguma? É um trabalho que gera sentimentos e pensamentos sobre alguma coisa? É uma arte que não transmite sinceridade e não condiz com os valores pessoais do contratante/empresa/público? Ou é algo que intriga e faz com que o público se sinta incluso?” (Relatório de Barbara, 2023) .

A egressa questiona o papel da visualidade e da comunicação, demarcando qual é o verdadeiro objetivo pelo qual projetamos e produzimos estética, se o objetivo não for uma comunicação mais empática e vinculada com nosso público:

Quarto encontro | Eixo IV: Um debate aberto | 4h

O quarto encontro foi fora da sala de aula, o ambiente escolhido foi o espaço Abrigô Coletivo da cidade de Goiânia, onde foi estendido um convite para toda a comunidade, na procura de gerar um debate aberto e interativo. O local foi um espaço de trocas, apresentação dos posters gerados, comentários e realização da intervenção espacial misturando os resultados e produzindo trocas entre os participantes e o público.



Figura 2: Fotografia da intervenção espacial. Fonte: registro do autor.

O *lambe lambe*, como técnica, possui um caráter rustico e texturas de intervenção pós-moderna que demarcam mais ainda a identidade de trabalho manual, personalizado e comunitário. Não tem técnica ou forma certa, a atividade de colar e juntar imagens para ressignificá-las é guiada pelo repertorio visual individual e uma construção

10.5281/ZENODO.15738798

coletiva. A colagem, como elemento que destaca tanto nos posters quanto na intervenção de forma geral, incorpora elementos de diversas origens, tempos e contextos para concluir em um espaço de ressignificações e múltiplas interpretações, onde o espectador constrói narrativas e se torna cocredor. Onde, por meio da sinestesia como processo criativo, a procura pela identidade e os valores individuais se transformam em um processo comunitário. Onde, a origem do nome de uma pessoa, questiona a respeito da origem do nome de cada espectador. E onde uma música ou artista que demarca emoções e significações individuais, é também instrumento de geração de imagens mentais, lembranças e sentimentos de todos os que visualizam o pôster.



Figura 3: Fotografia da intervenção espacial. Fonte: registro do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após meses da experiência os questionamentos continuam estando presentes, assim como os posters estão colados em aquele mural e continuam questionando e provocando aos espectadores.

A sinestesia como resposta aos questionamentos que a modernidade nos provoca, nos ajuda a trazer panos frios e algumas certezas aos processos criativos que nos deparam. Aos valores e pontos que precisamos fortalecer em um contexto em que o domínio da tecnologia e da inteligência artificial nos colocam em posição de inovar voltando para nossas raízes, para as histórias individuais e construções coletivas.

O design da pós-modernidade nos provoca e convida a involucrarmos de forma menos estruturada e rígida com os processos criativos, mas nos coloca na pressão de um compromisso maior com a construção de identidade nacional e dos processos decoloniais.

10.5281/ZENODO.15738798

Os *feedbacks* do curso, contemplaram observações construtivas que demarcam tendências de um pensamento do design desde a pós-modernidade que Cauduro (2009) e Santaella (2009) reforçam. Como por exemplo, a ressignificação das motivações de sermos designers e profissionais na área da arte e da cultura visual a partir de aceitação da ambiguidade e do pluralismo das estruturados em espaços acadêmicos.

Como docente e coordenador do curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás, vejo a necessidade de incentivar os docentes na inclusão de técnicas metodológicas sinestésicas e espaços de produção e busca de identidade e de projetos com caráter decolonial. Imagino como podemos trabalhar isso nos contextos de Iniciação Cientifica por meio da na escrita textual e a construção visual como formas de expor ideias, opiniões e percepções dos estudantes a respeito dos repertórios que levam e seus vínculos emocionais como forma de se vincular com os meios de comunicação que consomem e produzem.

Após as experiências vivenciadas ao longo do curso de extensão e o contato com os participantes não tenho dúvidas que ainda temos uma grande missão como profissionais. A de fazer que a sociedade compreenda que o design é um meio transformador e político, que provoca nossa forma de pensar, observar e que nos ajuda a construir sentido de comunidade e cidadania.

REFERÊNCIAS

ATKINSON, P., & HAMMERSLEY, M. (1994). Ethnography and participant observation. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), **Handbook of qualitative research** (pp. 248–261). Sage Publications, Inc.

ALVES, N. Cultura e cotidiano escolar. Revista **Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 23, p. 62-74, Ago. 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo. php?script=sci_arttext&pid=S1413247820030002 00005&lng=en&nrm=iso

AVILA, A. D. S.; MORAES, C. Z. ELOI, C. B. G. Transição Universidade-Mercado: Expectativas e realidade profissional de discentes de Administração da UMESP. Revista **Estudos,** v. 40, n. 1, p. 65- 78, 2013.

BOURDIEU, Pierre**. Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004. 86 p.

BRAIDA, F. e NOJIMA, V. L. (2008). Design para os sentidos e o insólito mundo da

10.5281/ZENODO.15738798

sinestesia. **INSÓLITO, MITOS, LENDAS, CRENÇAS**, pg. 220.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. **A sinestesia e a construção de significação musical / Guilherme Francisco Furtado Bragança**. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

CAUDURO, F. V.. Design gráfico e pós-modernidade. Revista **FAMECOS,** Porto Alegre. 113 – 116, 2009.

DAMATTA, Roberto O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues. In: NUNES, E. de O**. A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. (p 23-35)

DEWEY, J. **Democracia e Educação.** 3.ed. Trad. de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo. Nacional. V21. Col. Atualidades Pedagógicas, 1959

DEWEY, J. **Experiencia y Educación**. Buenos Aires: Losada, 2009

DUNCUM, Paul. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Org.) **Educação da Cultura Visual:** conceitos e contextos. Santa Maria: EDUFSM, 2011. p. 15-30.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo y postmodemismo**, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

FRASCARA, Jorge. **Diseño Gráfico para la gente**. Comunicaciones de masa y cambio social; Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2000.

FUSCO, R. 1988. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa, Editorial Presença Ltda.

GEERTZ, C. (1989). **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.

KNAUSS. P. **Aproximações disciplinares:** história, arte e imagem. Anos 90. Porto Alegre, v15, n 28, dez 2008, p. 151-169

LEDESMA, Maria. 2005. **Diseño y comunicación.** Buenos Aires: Paidós.

LYOTARD, J.–F., A **condição pós–moderna**, 5a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

10.5281/ZENODO.15738798

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

MARTINS, J .B. Observação participante: uma abordagem metodológica para a psicologia escolar. **Semina: Ci. Sociais/Humanas**, Londrina, v. 17, n. 3, p. 266-273, set. 1996.

MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen. Madrid**, España: Ediciones Akal, 2009

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M.E., M., M. E. D. **A. Pesquisa em educação:** abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

SANDÍN ESTEBAN, M. P. **Pesquisa qualitativa em educação:** fundamentos e tradições. Porto. Alegre: Artmed, 2010.

SANTAELLA, L. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS** (São Paulo) [online]. 2009, vol.7, n.14, p. 130-151. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000200010&script=sci_arttext. Acesso em 10/11/2013.

SANTAELLA, L. Novos desafios da comunicação. Lumina - **Facom/UFJF,** Juiz de Fora, v.4, n.1, p.1-10, jan/jun 2001.

SOBRAL, Gilberto Nazareno. **Linguagem, sociedade e discurso**. São Paulo, ed. Blucher, 2015.

TONKA3D, **O futuro do design e como se preparar para ele**. 2022, Disponivel em: https://www.tonka3d.com.br/blog/o-futuro-do-design-e-como-se-preparar-para-ele/

WELANCER, **Futuro do design:** como se preparar para as inovações na área, 2022. Disponivel em: https://blog.welancer.com/futuro-do-design/

10.5281/ZENODO.15738798

NICOLAS ANDRES GUALTIERI

Possui graduação em Diseño de la Comunicación Visual - UNL (Argentina). MBA em História e Narrativas Audiovisuais pela FH/UFG, Mestre e Doutor em Artes e Cultura Visual pela FAV/UFG. Atualmente realiza Pós-doutorado em Design na UAM/SP. Ainda, professor na FAV/UFG, coordenador do curso de Design Gráfico na Faculdade SENAC-GO e diretor do escritório de design Cônico (www.conicodesign.com). Latttes: http://lattes.cnpq.br/0149245863233099

10.5281/ZENODO.15738798

O PAPEL DO PROFESSOR NA ARTE-EDUCAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM CONTEXTOS INTERCULTURAIS

THE ROLE OF THE TEACHER IN ART EDUCATION: CULTURAL MEDIATION AND PEDAGOGICAL PRACTICES IN INTERCULTURAL CONTEXTS

Iram Leandro da Silva
UFG, Brasil
professor.iram@ufg.br

Thiago F. Sant'Anna
UFG, Brasil
thiagof.santanna@ufg.br

Resumo

A arte-educação é reconhecida como uma ferramenta essencial para promover o diálogo entre culturas, facilitando o desenvolvimento de uma compreensão crítica da sociedade. Nesse contexto, o professor atua como mediador cultural, contribuindo para a formação de alunos capazes de dialogar com a diversidade cultural e refletir sobre questões sociais emergentes. O objetivo do estudo é analisar como os professores de arte exercem seu papel mediador, implementando práticas pedagógicas que integrem elementos culturais e interculturais nas atividades educativas. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa exploratória baseada em revisão bibliográfica e análise de práticas educativas documentadas em literatura acadêmica. Os resultados indicam que professores de arte desempenham um papel central na criação de ambientes de aprendizagem que valorizam a diversidade e promovem o diálogo intercultural. Estratégias como a utilização de obras de arte de diferentes culturas, a incorporação de temas sociais contemporâneos e a promoção de atividades criativas que incentivam a expressão individual e coletiva são eficazes na mediação cultural. O estudo reforça a importância do professor como mediador cultural na arte-educação, destacando que práticas pedagógicas sensíveis à interculturalidade contribuem para uma educação mais inclusiva e plural. Ressalta-se a necessidade de formação continuada dos professores para lidar com a complexidade das questões culturais e sociais no ambiente educativo, promovendo um ensino de arte que seja crítico e transformador.

Palavras-chave: Arte-Educação. Mediação Cultural. Práticas Pedagógicas. Interculturalidade.

Abstract
Art education is recognized as an essential tool for promoting dialogue between cultures, facilitating the development of a critical understanding of society. In this context, the teacher acts as a cultural mediator, contributing to the formation of students capable of engaging with cultural diversity and reflecting on emerging social issues. The objective of this study is to analyze how art teachers exercise their mediating role by implementing pedagogical practices that integrate cultural and intercultural elements into educational activities. The research adopts a qualitative approach, based on a literature review and analysis of educational practices documented in academic literature. The results indicate that art teachers play a central role in creating learning environments that value diversity and promote intercultural dialogue. Strategies such as the use of artworks from different cultures, the incorporation of contemporary social themes, and the promotion of creative activities that encourage individual and collective expression are effective in cultural mediation. The study reinforces the importance of the teacher as a cultural mediator in art education, highlighting that pedagogical practices sensitive to interculturality contribute to a more inclusive and plural education. It emphasizes the need for continuous teacher training to deal with the complexity of cultural and social issues in the educational environment, promoting art education that is both critical and transformative.

Keywords: Art Education. Cultural Mediation. Pedagogical Practices. Interculturality.

INTRODUÇÃO

A arte-educação tem se destacado como um campo fundamental para promover o diálogo entre culturas, proporcionando aos alunos a oportunidade de desenvolver uma compreensão crítica da sociedade. Por meio da arte, é possível explorar diferentes perspectivas culturais, estimular a criatividade e incentivar a reflexão sobre questões sociais emergentes.

Nesse contexto, o papel do professor de arte transcende a mera transmissão de conhecimento técnico, assumindo uma função de mediador cultural, que busca integrar elementos culturais e interculturais nas práticas pedagógicas, a fim de promover uma educação mais inclusiva e plural.

Muitos professores enfrentam desafios ao tentar incorporar práticas pedagógicas interculturais em suas aulas, seja por falta de formação adequada, recursos ou por dificuldades em lidar com a complexidade das questões culturais no ambiente educativo. Dessa forma, surge a problemática: como os professores de arte podem atuar como mediadores culturais efetivos, integrando práticas pedagógicas que promovam o diálogo intercultural e a valorização da diversidade?

10.5281/ZENODO.15738862

O objetivo geral deste estudo é analisar o papel dos professores de arte como mediadores culturais, identificando práticas pedagógicas que integrem elementos culturais e interculturais nas atividades educativas. Os objetivos específicos são: 1) Identificar estratégias utilizadas pelos professores de arte para promover o diálogo intercultural em sala de aula; 2) Investigar os desafios enfrentados pelos professores na implementação de práticas pedagógicas interculturais; 3) Avaliar o impacto dessas práticas na formação dos alunos, em termos de compreensão e valorização da diversidade cultural.

Teoria e prática aqui são pensadas como articuladas, interdependentes, e não tomada como sendo a primeira, a sistematização da segunda; e a segunda, a aplicação da primeira. Preferimos pensar em termos de uma operação com uma caixa de ferramentas onde “é preciso que sirva, é preciso que funcione”, para que ser operável (Deleuze *apud* Foucault, 2001, p. 71).

Desdobra-se esta investigação, em apresentar incialmente os princípios que direcionam a Arte-educação no Brasil, partindo das diretrizes preconizadas no amparto legal, com o objetivo de direcionar os arte-educadores na formação de um indivíduo criativo e com senso crítico acerca da realidade que o cerca. Posteriormente, apresenta-se a formação do arte-educadores e discute-se a importância de sua formação no plano individual e institucional.

A justificativa para este estudo reside na necessidade de aprofundar a compreensão sobre o papel do professor na arte-educação, especialmente no que diz respeito à mediação cultural. Compreender como os professores podem ser agentes de transformação é fundamental para promover uma educação mais inclusiva, crítica e sensível às questões sociais e culturais contemporâneas.

O método utilizado é dialético, pois parte-se uma pesquisa qualitativa, em que o contexto sociocultural apresentam fatos que motivam críticas e exigem soluções para contradições que possam apresentar no decorrer da pesquisa. É uma pesquisa exploratória, com levantamento bibliográfico interdisciplinar (Gil, 2021). Dentre as principais referências, estão: Ana Mae Barbosa, Lígia Maria Bueno Pereira Bacarin, David Sad Filho e Jonh Dewey.

EXPLORANDO A IMPORTÂNCIA DA ARTE-EDUCAÇÃO

Os conhecimentos de Arte foram introduzidos nas escolas primárias e secundárias brasileiras desde as primeiras legislações curriculares. Segundo Barbosa (2008), essa inclusão não foi fruto de uma conquista dos educadores de arte brasileiros, mas resultado

10.5281/ZENODO.15738862

de uma ideologia norte-americana vinculada ao acordo MEC-USAID, que reestruturou a educação brasileira. Em 1971, a Lei Federal nº 5692 estabeleceu as “Diretrizes e Bases da Educação”, promovendo uma educação tecnicista. Essa lei direcionou a profissionalização dos alunos a partir da sétima série e fez do ensino médio um ciclo totalmente profissionalizante (BRASIL, 1971).

O movimento de Arte-educação, segundo Bacarin (2005), é orientado por um conjunto de princípios que influenciam teoria e prática. O primeiro princípio destaca a expressão artística infantil, apontando que a criança compreende e representa a si e o mundo por meio de uma linguagem simbólica desenvolvida através de suas vivências. Nesse processo, é fundamental proporcionar oportunidades de contato com a arte para a criação de símbolos e compreensão estética.

O segundo princípio envolve o ensino e aprendizagem das artes, guiados por três eixos: o fazer artístico, o conhecimento histórico e a apreciação estética. A produção, apreciação e reflexão sobre a arte são vistas como elementos inseparáveis, promovendo uma conexão entre teoria e prática e levando os alunos a reconhecerem a arte como expressão de sua realidade cultural.

O terceiro princípio aborda o desenvolvimento cognitivo da criança por meio da arte, ao estimular sua capacidade de criar, reconstruir e perceber o mundo de maneira crítica e expressiva. A exposição a diversas formas de expressão artística facilita a construção de modelos que auxiliam no desenvolvimento cognitivo.

Outro princípio trata do domínio de técnicas, materiais e recursos, incentivando a criatividade e a compreensão de significados. A convivência com objetos artísticos amplia a sensibilidade e evita a imposição de padrões subjetivos influenciados por contexto social e histórico.

Por fim, o movimento de Arte-educação valoriza a aproximação com a cultura popular. O arte-educador atua como mediador entre a realidade e sua representação cultural, promovendo uma leitura crítica do mundo e ampliando a capacidade do aluno de apreciar diferentes linguagens e estilos artísticos, além de compreender a cultura que gerou cada obra e seu contexto (Bacarin, 2005).

A ARTE-EDUCAÇÃO NO BRASIL

O movimento da Arte-Educação no Brasil teve início na Semana de Arte Moderna de 1922, influenciado por Dewey. Anita Malfatti adotou a ideia de livre expressão em suas

10.5281/ZENODO.15738862

aulas de arte em São Paulo, enquanto Mário de Andrade, professor na Universidade do Rio de Janeiro, defendia a arte infantil como expressão espontânea a ser estimulada. Andrade também publicou diversos artigos sobre o tema, consolidando essas ideias na educação artística (Bacarin, 2005).

A Arte-educação, seguindo seu desenvolvimento, passou por formulações que delimitavam seus objetivos a serem atingidos. Barrett (1979 p.25) os definiu, assim, partindo de resultados advindos do início do aperfeiçoamento cognitivo:

> 1.Desenvolver a capacidade de perceber o mundo em termos visuais, táctteis e espaciais. 2. Desenvolver a sensibilidade às mudanças perceptíveis. 3. Reconhecer a arte como uma forma de pensamento capaz de manter ideias criativas e servir de enquadramento aos juízos (Barrett, 1979 p.25).

Ao se considerar os objetivos propostos, a Arte-educação é entendida como uma abordagem pedagógica que não se limita apenas ao ensino da disciplina de Artes, mas a todo o núcleo de formação escolar do indivíduo, o que é pertinente à atual legislação escolar que prevê ensinos transdisciplinares, tópico que será retomado mais à frente.

Um dos grandes pensadores da arte-educação, John Dewey era defensor de uma escola que colocasse o aluno e sua capacidade de pensamento em foco, sendo um conhecido defensor do pragmatismo ou instrumentalismo. De acordo com seus ideais da democracia, Dewey (1966) encontrou no ambiente escolar o instrumento ideal para levar aos indivíduos tais benefícios, tendo a Arte-educação uma função democratizadora de igualar as oportunidades.

Para o autor, a vida social necessita ser encarada com vasta atuação popular e com o debate livre de opiniões, cuja fundamentação particular estaria no espaço de auxílio e solidariedade entre as pessoas. E para sua execução seria necessária uma transformação radical na economia, a qual deveria ser controlada pela sociedade.

A análise interdisciplinar como abordagem pedagógica foi essencial para a Arte- educação, pois ela foi o meio através do qual foram produzidos os currículos e a prática pedagógica da arte. O objetivo das Artes na instrução do alunato é potencializar o sujeito um processo de pensamento que o torne apto a enfrentar os novos objetivos de conhecimento, conquistando novas percepções e posicionamentos no mundo.

No contexto brasileiro, os primeiros estudos sobre Arte-educação foram feitos por Ana Mae Barbosa, quando de sua formação nos Estados Unidos. A partir da publicação inicial, são feitas várias abordagens sobre o tema, consolidando-a como a maior estu-

10.5281/ZENODO.15738862

diosa da temática do país. Barbosa (1989) definiu o caráter interdisciplinar da Arte-educação da seguinte forma:

> A Arte-educação, por sua natureza epistemológica, integra várias modalidades de experiência, recebendo contribuições de diversas ciências e áreas do conhecimento humano. Uma análise da colaboração das múltiplas ciências humanas para aclarar os objetivos e métodos da experiência artística na escola se faz necessária. A antropologia nos esclarece acerca das formas de investigação do universo cultural dos jovens e crianças que pretendemos ensinar, além de esclarecer as relações entre a cultura erudita, a popular e a de massa e os cânones de valor das artes úteis, por exemplo. (...) A consciência histórica que preside o entendimento da evolução conceitual do ensino de arte e explica a sua importância no contexto sócio-político brasileiro produzindo leis e coordenando propostas e expectativas, consistirá em uma área de estudos, história/legislação. Os diversos media estarão sendo explicados em sua especificidade e possibilidade de integração entre televisão, vídeo, cinema, desenho e plástica, bem como música e artes cênicas (Barbosa, 1989, p. 22).

Tais definições estabelecem a inter-relação entre as várias áreas do conhecimento de maneira colaborativa, buscando assertividade no estudo e prática do ensino de Artes e no uso da metodologia para Arte-educação. Os anseios presentes desde o fim da década de 1980 vêm sendo aos poucos discutidos.

A compreensão de que a escola deve despertar no aluno o “aprender a aprender”, faz parte do documento introdutório dos PCNs, sendo que tais ideias se encontram no Relatório elaborado para a UNESCO sobre a educação para o século XXI, conhecido como Relatório Jacques Delors. Isto demonstra que a documentação sobre educação no Brasil retoma princípios de democráticos e participativos, no entanto, a formação do professor não sofreu maiores especificações e a arte-educação ainda se mostra pouco fundamentada legalmente como metodologia.

Consta no documento dos PCN-Arte (3º e 4º do ensino fundamental) que o processo de aprendizagem deve ser feito por meio de ações balizadoras em três linhas norteadoras: produzir, apreciar e contextualizar”. Assim:

> Tendo em conta os três eixos como articuladores do processo de ensino e aprendizagem, acredita-se que para a seleção e a organização dos conteúdos gerais de Artes Visuais, Música, Teatro e Dança por ciclo é preciso considerar os seguintes critérios: • conteúdos que favoreçam a compreensão da arte como cultura, do artista como ser social e dos alunos como produtores e apreciadores; • conteúdos que valorizem as manifestações artísticas de povos e culturas de diferentes épocas e locais, incluindo a contemporanei-

10.5281/ZENODO.15738862

> dade e a arte brasileira;• conteúdos que possibilitem que os três eixos da aprendizagem possam ser realizados com grau crescente de elaboração e aprofundamento (BRASIL, 1998b, p. 49).

Desta forma, os conteúdos são direcionados para a valorização de culturas locais/regionais e para os alunos como sujeitos produtores, isto é, há uma valorização dos indivíduos agentes. Quanto ao professor e às instituições de ensino o posicionamento é diferente, pois os PCN-Arte organizam os conteúdos por modalidade artística - e não há uma divisão por ciclos (1º e 2º; 3º e 4º), como nos documentos das demais áreas -, atribuindo às escolas a seleção das linguagens artísticas e "da sua sequência no andamento curricular" (BRASIL, 1998a, p. 54). Neste sentido, sugerem que, "a critério das escolas e respectivos professores, (...) os projetos curriculares se preocupem em variar as formas artísticas propostas ao longo da escolaridade, quando serão trabalhadas Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro" (BRASIL, 1998a, p. 62-63). Isto é, não há determinações claras do que deve ser trabalhado, o que, por um lado, dá liberdade à escola e aos professores para a eleição de conteúdos adequados àquela comunidade, mas, ao mesmo tempo deixa a incumbência de variar as formas de arte sem que haja ao menos uma sequência curricular estabelecida.

FORMAÇÃO DE ARTE-EDUCADORES

Como vem sendo dito ao longo deste estudo, a formação regular de professores arte-educadores apresenta-se de forma deficiente, por isso a sua formação se dá através de uma perspectiva multidirecional que vai além da sua formação específica, na tentativa de compreendê-la como um percurso, um caminho que vai sendo trilhado, construído, reelaborado e constantemente revisitado e de forma autônoma.

Bacarin e Noma (2005) ponderam que, ao mesmo tempo, nos textos dos PCN-Arte é pedido aos professores do ensino fundamental que sejam planejadas oportunidades para que os alunos possam dirigir e coordenar suas ações criativas e, também, o comprometimento dos educadores com um projeto pedagógico que objetiva a formação de indivíduos cooperativos e solidários. Além disso é explicitamente recomendado o aprofundamento de estudos a respeito de aspectos do desenvolvimento biológico e cultural do sujeito na perspectiva do funcionamento psíquico, sem que sejam dados recursos para isso, como se lê:

- Antes da aula:
- o professor é um pesquisador de fontes de informação, materiais e técnicas;
- o professor é um apreciador de arte, escolhendo obras e artistas a serem estudados;
- o professor é um criador na preparação e na organização da aula e seu espaço;

10.5281/ZENODO.15738862

- o professor é um estudioso da arte, desenvolvendo seu conhecimento artístico;
- o professor é um profissional que trabalha junto à equipe da escola. Durante a aula:
- o professor é um incentivador da produção individual ou grupal; o professor propõe questões relativas à arte, interferindo tanto no processo criador dos alunos (com perguntas, sugestões, respostas de acordo com o conhecimento que tem de cada aluno etc.) como nas atividades de apreciação de obras e informações sobre artistas (buscando formas de manter vivo o interesse dos alunos, construindo junto com eles a surpresa, o mistério, o humor, o divertimento, a incerteza, a questão difícil, como ingredientes dessas atividades); (BRASIL, 1998b, p. 100).

Desta forma, fica estabelecido de forma plural que o arte-educador deve estar sempre em formação, articulando saberes mobilizados com as práticas de pesquisar, apreciar obras de arte, ser um estudioso de arte, e tornar-se um profissional que atua junto à equipe da escola no trabalho, além de, sobretudo, incentivar tanto a produção individual ou em grupo e, por fim, voltado para apresentar o mais potente em termos de ensino e aprendizagem para os alunos, incentivando e surpreendendo-os constantemente.

Tardif (2012) diz que o professor traz consigo “as marcas de sua própria identidade, e uma boa parte de sua existência é caracterizada por sua atuação profissional” (p. 56- 57). Desta forma, parte considerável da competência profissional dos professores está enraizada na sua história de vida e na sua trajetória.

O docente possui uma pluralidade de saberes articulados que vão sendo aglutinados e incorporados durante seus percursos pessoais, o que foi chamado por Tardif (2012) de pluralismo epistemológico dos saberes do professor, os quais vão sendo construídos não só a partir da formação acadêmica com os saberes disciplinares e curriculares, mas também da própria experiência no exercício da profissão.

> [...] os professores de profissão possuem saberes específicos que são mobilizados, utilizados e produzidos por eles no âmbito de suas tarefas cotidianas. Noutras palavras, o que se propõe é considerar os professores como sujeitos que possuem, utilizam e produzem saberes específicos ao seu ofício, ao seu trabalho (Tardif, 2007, p. 228).

Duarte Júnior (1988) afirma que a formação de arte-educadores é um processo complexo que abarca a formação individual, ou seja, a estruturação e o desenvolvimento do individual em seus fazeres profissionais e a formação institucional por meio da qual ele adquire conhecimentos para planejar e desenvolver as atividades pertinentes à sua formação.

Porém todos estes requisitos de formação estão longe da profissionalização pois des-

10.5281/ZENODO.15738862

de a implantação da Educação Artística como atividade educativa no currículo escolar até os dias de hoje, pouca coisa mudou quanto à situação e à formação dos professores em arte. Assim posto:

> A construção científica da profissão há de realizar-se [...] na abertura de uma racionalidade ampla, emancipatória, instrumental e expressiva, em que os processos de aprendizagem coletiva de capacidades comunicativas e habilidades cognitivas estejam relacionados com os processos de questionamento dos saberes feitos, de descobertas, de elaboração e de expressão autônoma do próprio saber construído no confronto e nos desafios das práticas sociais (Marques, 1992, p. 50).

É reforçada a ideia de profissionalização pelos desafios e práticas sociais e não por uma sistematização acadêmica e estruturas curriculares. Sad Filho (2013) aponta que os cursos de formação de professores não se encontram preparados para atender as demandas já que em sua maioria abordam questões relacionadas à criatividade e à expressão individual dos alunos, sem maiores preocupações com as mais recentes propostas de ensino e aprendizagem em arte.

MEDIAÇÃO CULTURAL NA ARTE-EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO DOCENTE

A mediação cultural no âmbito da arte-educação está intrinsicamente ligada ao papel do professor como agente facilitador do diálogo intercultural. Na contemporaneidade, a arte-educação tem sido cada vez mais reconhecida como um espaço privilegiado para a promoção do intercâmbio cultural e para a reflexão crítica sobre questões sociais, como racismo, xenofobia e outras formas de desigualdade. Contudo, a eficácia da mediação cultural promovida pelos professores de arte depende, em grande parte, de sua formação e da compreensão das complexidades envolvidas na interculturalidade.

A Figura 1 ilustra a mediação pedagógica no contexto da cultura digital, destacando o papel do docente como mediador social, os conteúdos/recursos didáticos como elementos de conexão, e o estudante como sujeito social ativo.

Nesta dinâmica, o docente atua como facilitador da construção de conhecimentos significativos, promovendo um diálogo constante entre os conteúdos e os estudantes. Os conteúdos, por sua vez, são trabalhados de maneira a estabelecer nexos com a sociedade, enquanto os estudantes assumem uma postura ativa na construção de seu aprendizado, engajando-se em processos colaborativos e críticos. Nesse sentido, a formação docente é fundamental na preparação dos professores para atuar como mediadores culturais.

10.5281/ZENODO.15738862



Figura 1 – Mediação pedagógica. Fonte: Castro Costa (2022 p.4).

O estudo de Turetta, Tavares e Lima (2024), sobre a mediação cultural no ciberespaço durante a pandemia de Covid-19 revela a relevância das plataformas digitais como ferramentas para a continuidade e reinvenção das práticas pedagógicas no campo da arte-educação e da educação museal. Ao utilizar redes sociais como o Instagram e blogs, o estudo demonstrou que a mediação cultural pode se adaptar aos desafios contemporâneos e assumir um caráter não formal e colaborativo, promovendo trocas horizontais entre educadores de diferentes regiões. A pesquisa destaca que a mediação cultural, nesse contexto, não se restringe à transmissão de conhecimento, mas assume uma dimensão biográfica e reflexiva, conectando educadores e participantes por meio de experiências partilhadas e narrativas pessoais.

Além disso, o uso do ciberespaço possibilitou a criação de uma cartografia coletiva, em que os mediadores exploraram novos formatos de expressão pedagógica e ressignificaram seu trabalho educativo. Esses achados mostram que a mediação cultural no ambiente digital é mais do que uma adaptação temporária – ela se configura como uma estratégia inovadora e transformadora para promover o engajamento crítico com a arte

10.5281/ZENODO.15738862

e a cultura, garantindo a continuidade de processos educativos inclusivos e acessíveis em diferentes contextos.

Além disso, Baptista e Nascimento (2017) destacam a necessidade de uma formação continuada que seja sensível ao contexto e à realidade das escolas onde os professores atuam. No estudo realizado com uma professora de Biologia, os autores identificaram que, mesmo após participar de um curso de formação voltado para o diálogo intercultural, a professora não se apropriou integralmente da proposta apresentada. A abordagem comunicativa adotada pela professora continuou a ser do tipo interativa de autoridade, o que indica uma lacuna entre a teoria aprendida no curso e a prática implementada em sala de aula. Essa constatação ressalta a importância de que os cursos de formação continuada ocorram de maneira integrada ao ambiente escolar, proporcionando aos professores experiências mais próximas e prolongadas com a interculturalidade, promovendo assim mudanças efetivas nas práticas pedagógicas.

Nesse sentido, a pesquisa de Bittencourt, Steil e Franklin (2021) demonstra como a mediação cultural por meio da dança pode transformar o ambiente escolar em um espaço de aprendizado significativo, indo além da transmissão de conteúdos e estimulando o desenvolvimento estético e sensível dos alunos. A dança, nesse contexto, não se resume a uma atividade física ou performática, mas se torna uma ferramenta de mediação, capaz de promover trocas culturais, expressões individuais e reflexões críticas sobre o mundo. O uso de objetos e espaços propositores surge como estratégia para facilitar essas experiências, demonstrando que mesmo ambientes escolares convencionais, como refeitórios e auditórios, podem se tornar lugares de encontro e aprendizado cultural quando mediados de forma sensível.

A pesquisa destaca ainda o papel essencial do professor como mediador ativo, cuja sensibilidade e comprometimento são determinantes para que os alunos se sintam acolhidos e seguros para explorar suas potencialidades por meio da dança. Em um cenário educacional muitas vezes dominado pela racionalidade, a proposta de educação estética e sensível apresentada pelos autores é essencial para a formação de cidadãos empáticos e culturalmente conscientes. Assim, a obra contribui significativamente para o campo da arte-educação, ao evidenciar que a mediação cultural amplia o repertório crítico dos alunos, bem como promove uma compreensão mais profunda de si mesmos e da diversidade que os cerca.

Adicionalmente, Macedo, Balbé e Cabecinhas (2023) reforçam a importância de métodos educativos que dialoguem diretamente com a cultura visual e a comunicação intercultural, especialmente no contexto atual em que os jovens estão expostos a

10.5281/ZENODO.15738862

uma vasta gama de imagens e narrativas. Em seu estudo com estudantes do ensino secundário em Portugal, os autores demonstram como o cinema pode ser utilizado como um instrumento eficaz para fomentar discussões críticas sobre temas complexos, como racismo e colonialismo. A utilização de excertos de filmes como estímulo à discussão permitiu aos estudantes visualizarem e interpretarem imagens do passado, proporcionando um espaço para a desconstrução crítica de conceitos e para a promoção do diálogo intercultural. Esse exemplo evidencia que a mediação cultural realizada pelos professores pode se beneficiar de estratégias que utilizem a cultura visual como meio de fomentar reflexões críticas entre os alunos.

Da mesma forma, pesquisa de Marques (2021), realizada no contexto do Museu Cafua das Mercês, destaca o potencial da mediação cultural como uma ferramenta transformadora em espaços educativos não formais. Através da exposição de objetos históricos e culturais, os alunos são conduzidos a uma compreensão mais concreta e crítica da escravidão e da cultura afro-brasileira, fomentando reflexões sobre identidade e desigualdade. A ressignificação da história, substituindo termos como “escravos africanos” por “africanos escravizados”, é apontada como essencial para ara destacar que a condição de escravidão foi imposta e que esses indivíduos possuíam culturas e histórias ricas antes de serem escravizados.

Esse tipo de mudança pode alterar percepções sobre o passado e enfrentar questões contemporâneas de racismo. No entanto, o estudo revela uma lacuna entre a teoria e a prática na formação docente, evidenciando a necessidade de capacitações continuadas e contextualizadas para que os professores possam atuar de forma mais eficaz como mediadores culturais. A pesquisa também ressalta o uso de recursos visuais, como filmes, como estratégias pedagógicas eficientes para engajar os alunos em discussões críticas. Entretanto, a falta de apoio institucional e resistências culturais são barreiras significativas para a implementação plena dessas práticas

Portanto, compreende-se que a mediação cultural eficaz na arte-educação requer uma formação docente que vá além da transmissão de conhecimentos teóricos, envolvendo práticas pedagógicas contextualizadas e uma abordagem crítica à cultura visual. Os professores, como mediadores culturais, necessitam de um repertório pedagógico que lhes permita integrar elementos interculturais de maneira crítica e reflexiva, contribuindo para a formação de alunos conscientes e capazes de dialogar com a diversidade cultural.

CONCLUSÃO

A análise do papel do professor na arte-educação destaca a relevância da mediação

10.5281/ZENODO.15738862

cultural como prática pedagógica para fomentar o diálogo intercultural e a valorização da diversidade nas escolas. A formação continuada dos professores e a integração de elementos da cultura visual nas práticas educativas são fundamentais para que os docentes atuem como mediadores culturais de forma efetiva. Este estudo demonstra que, apesar dos desafios enfrentados, os professores de arte têm o potencial de criar ambientes de aprendizagem que promovem a reflexão crítica e a desconstrução de preconceitos. Para alcançar esse objetivo, é necessário um investimento em formações que estejam alinhadas ao contexto escolar e que ofereçam estratégias práticas para a implementação de uma pedagogia intercultural.

REFERÊNCIAS

BACARIN, L. **O movimento de arte-educação e o ensino de arte no Brasil:** história e política [recurso eletrônico] / Lígia Maria Bueno Pereira Bacarin. – Maringá, PR:[s.n.], 2005.

BACARIN, L; NOMA, A. História do movimento de arte-educação no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História**

BAPTISTA, Geilsa Costa Santos; NASCIMENTO, Janaina Gelma Alves do. Formação deprofessores de ciências para o diálogo intercultural: análise de um caso. **Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 19, p. 420-441, 2017.

BARBOSA, A.; PIMENTEL, L. História do Ensino da Arte no Brasil CEAD EBA UFMG. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=GXJejmE4ns; Acesso em: 12 set. 2022. BARBOSA, A. (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARBOSA, Ana Mae. Arte na escola ontem e hoje. Entrevista. **Revista Presença Pedagógica.** Belo Horizonte: Editora Dimensão, v. 14, n. 80, ISSN 1413-1862, mar/abr, 2008, p 05-10.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. **Estudos avançados**, v. 3, p. 170-182, 1989.

BARRETT, M. **Educação em Arte.** Lisboa: Editorial Presença da.,1979.

BITTENCOURT, Eliane de Oliveira; STEIL, Isleide; FRANKLIN, Kátia. Dança: uma po-

10.5281/ZENODO.15738862

tência da mediação cultural na escola. **Research, Society and Development**, v. 10, n. 2, p. e27310212477-e27310212477, 2021.

BRASIL. **Lei n. º 5.692/71.** Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional Brasília, 1971.

BRASIL. **Lei nº 9.394,** de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 dez. 1996.

BRASIL. **Lei nº 9.394/96.** Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, 1996.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (1º e 2º ciclo)**. Brasília: MEC/SEF, 1998a.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (área de Arte)**. Brasília: MEC/SEF, 1998b.

CASTRO, Sara Ferreira Alves; MILL, Daniel; COSTA, Rosilene Aparecida Oliviera. (2022). **Apontamentos sobre a mediação pedagógica na cultura digital**: uma breve revisão de literatura. In: CIET EnPET - Congresso Internacional de Educação e Tecnologias / Congresso Internacional de Ensino Superior a Distância (ESUD CIESUD), 2022. UfsCar..

DEWEY, **John. Lectures in the philosophy of education**, 1899. 1966.

DUARTE JR, **João-Francisco. Por que arte-educação?** Papirus Editora, 1983.

DUARTE JUNIOR, Durval. **Modelagem matemática e simulação em mancais hidrodinâmicos**. 1988. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FOUCAULT, Michel Os intelectuais e o poder (conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze). In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 16.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GIL, Pe Paulo Cesar. **Metodologia catequética: caminhos para iluminar e comunicar a fé**. Editora Vozes, 2021.

MACEDO, Isabel Moreira; BALBÉ, Alice Dutra; CABECINHAS, Rosa. Cultura visual,

10.5281/ZENODO.15738862

educação e comunicação intercultural: grupos de discussão com estudantes no ensino secundário português. 2023. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/84444. Acesso em 11 set. 2024

MARQUES, Mário. Os paradigmas da educação. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 73, n. 175, 1992.

MARQUES, Walter Rodrigues.mediação cultural e arte/educação não-formal na cafua das mercês = cultural mediation and non-formal art / education in cafua das mercês. **Revista Bibliomar**, v. 20, n. 2, p. 113–139, 30 Dez 2021

SAD FILHO, D. **A formação do arte-educador: diálogos e contrapontos entre arte e educação e suas ressonâncias no trabalho docente. 2013, 140 f.** 2013. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Processos Socioeducativos e Práticas Escolares)–Departamento de Ciências da Educação, Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional.** Editora Vozes Limitada, 2012.

TURETTA, Gabriela Maete; TAVARES, Mauricio Antunes; LIMA, Joana D.'Arc Sousa. Da utilização do ciberespaço digital para construção de metodologia de pesquisa em arte-educação, mediação cultural e educação museal. Revista Inter-Ação, v. 49, n. 1, p. 364-379, 2024.

IRAM LEANDRO DA SILVA

Bacharel em Administração, Ciências Contábeis e Direito pelo Centro Universitário Brasília de Goiás, Especialista em Gestão Empresarial e Gestão Pública pela Faculdade Montes Belos e Faculdade de Iporá, Mestre em Desenvolvimento Regional pela Faculdade ALFA. Professor da Universidade Federal de Goiás (Campus Cidade de Goiás) e doutorando em Arte e Cultura Visual - PPGACV/UFG.

10.5281/ZENODO.15738862

THIAGO FERNANDO SANT'ANNA E SILVA

Doutor em História pela Universidade de Brasília (2010) e Pós-doutorado em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (2012). Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo/UFG, no Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais/UFG e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio/UEG/Campus Cora Coralina.

10.5281/ZENODO.15738862

O TESTEMUNHO DO OUTRO E A ARTE DE DIZER DE SI

THE WITNESS OF THE OTHER AND THE ART OF TALKING ABOUT YOURSELF

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília/CNPq, Brasil
dionisio@unb.br

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira
Universidade de Brasília, Brasil
luizcpferreira@gmail.com

Resumo
O presente texto busca compreender como distintas formas de testemunho podem ser agenciadas por artistas contemporâneos na construção de seus projetos poéticos. Partimos de uma bibliografia consolidada sobre os regimes testemunhais e seus impactos na construção das narrativas contemporâneas, bem como na utilização de elementos nocionais para compor um quadro pontual sobre obras imersas na representação do outro e, por conseguinte, dentro dos debates das representações identitárias atuais. Para tanto, selecionamos um pequeno conjunto de obras produzidas na última década, que propõe o regime testemunhal como motivador, tema ou método.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Testemunho. Virada Testemunhal

Abstract
This text seeks to understand how different forms of testimony can be used by contemporary artists in the construction of their poetic projects. We start from a consolidated bibliography on testimonial regimes and their impact on the construction of contemporary narratives, as well as on the use of notional elements to compose a punctual picture of works immersed in the representation of the other and, therefore, within the debates on current identity representations. To this end, we have selected a small group of works produced in the last decade, which propose the testimonial regime as a motivator, theme or method.

Keywords: Contemporary Art. Testimony. Testimonial Turn

INTRODUÇÃO

Em 1998, a historiadora francesa Annette Wieviorka publicava seu estudo sobre o testemunho dos sobreviventes da *Shoah*, um contundente trabalho sobre o tempo do testemunho, seu valor social e histórico e sua capacidade de ação sobre as políticas da memória. Alguns anos depois, foi a vez da escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo publicar sua posição sobre tema. Em "Tempo Passado" (2005), Sarlo refletiu sobre a predominância do testemunho para a memória coletiva sobre a ditadura argentina (1976-1983), alertando para os "abusos"[1] decorrentes dos relatos em primeira pessoa. Tanto o livro de Sarlo, quanto "A era do testemunho" de Wieviorka, indiretamente, antecipam o que Márcio Seligmann-Silva (2022) tipificou como a "virada testemunhal", um debate sobre o poder imperativo do testemunho como construção social, especialmente daqueles testemunhos que emergem dos sobreviventes dos massacres e extermínios propostos pela organização industrial da morte, bem como de vítimas das violências cotidianas ou dos aparelhos de tortura dos regimes totalitários repressores. [2]

A virada testemunhal debatida por Seligmann-Silva busca apresentar as narrativas de si como des-outrização do outro, nunca campo de "novas sensibilidades desenvolvidas nesse contexto pós-colonial em que o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias" (Seligmann-Silva, 2022, p.19). Há riscos pelo caminho, o primeiro é desconsiderar a potência agentiva do mercado de relatos e seu uso em prol da verdade jurídica dos saberes. Nesse caso, o testemunho não ocuparia um lugar tático para desviar-se das grandes narrativas, como nos avisa Pollak (1989). Neste caso, ele estaria apenas a serviço dos dispositivos de passividade, incapazes de dizer do outro a partir de si

Halbwachs (1990) lembra-nos que o papel do testemunho individual sempre é a posição de um sujeito enquanto membro de um grupo. Há sempre um "outro" em nossos relatos, mesmo os mais íntimos e confessionais. Não há uma narrativa de si sem alteridade. Desta forma, todo testemunho é o deslocamento transacional entre sujeitos que dizem, se deixam dizer e ouvem a si (um campo fértil desenvolvido pela Psicanálise) e aos outros. Uma distribuição de lugares e partilhas que define a testemunha em relação a seu grupo. Sem esse ato primeiro, de dizer de si/outro, não seria possível uma partilha, a que Paul Ricoeur chamou de "memória declarativa" (2007, p.176) e Jacques Rancière confere um estatuto poético "do que sucedeu", que nos remete "pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria neces-

1 Expressão que tomamos emprestada de Todorov (2000)

2 Sobre a produção visual das violências em diferentes regimes ditatoriais, cf. Albarrán Diego, 2023.

10.5281/ZENODO.15724171

sidade" (Rancière, 2005, p.56-67). Assim, mostrar-contar o que se viveu articula-se a partir das negociações subjetivas e coletivas.

O presente texto é a articulação de um diálogo entre dois projetos de pesquisas mantidos pelos autores. O primeiro dedicado a narrativa e a autobiográfica como espaço de problematizações para refletir acerca dos processos de formação e autoformação vivenciados pelos sujeitos, considerando os possíveis diálogos com o âmbito das artes e das visualidades cotidianas, intitulado "Experiência de vida, formação e autoformação: dialogicidade entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais". E, o segundo, intitulado "Primitivas presenças: exposições e a circulação crítica da produção dita popular brasileira", buscamos compreender a recepção crítica e as mudanças classificatórias operadas pelas narrativas primitivas na intersecção da história da crítica de arte e da história das exposições de arte.

ESTRANGEIROS POR TODA PARTE

Todo testemunho é um jogo das tensões organizadas. Uma prática forjada na negociação de diferentes esferas da temporalidade. Sua aliança (ou dependência) com a memória lhe confere um atributo fortemente ético, influenciado pelos interesses dos indivíduos e dos grupos sociais: "Não que interfira diretamente e voluntariamente sobre as ações e seus objetivos, fixando-os e calculando-os previamente, mas atuando no sentido essencialmente ético de *induzir condutas*, de interferir na (im) possibilidade mesma das ações." (Seixas, 2001, p.53-54). Operar nele e para ele é um exercício que muitos artistas se propuseram com mais ou menos desenvoltura. Na história dessa relação intima entre criação artística, regimes de verdade e posições negociadas, o caso de Eduardo Coutinho com seu cinema-testemunho é incontornável. Ainda, Seligmann-Silva, nos lembra que:

> Nossos escritores, cineastas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de 'progresso', mas que é, na verdade, a continuidade da exploração dos viventes pelos homens e dos homens sobre a natureza (Seligmann-Silva, 2022, p.19).

Na esteira dessa posição, tomemos quatro exemplos do campo das artes visuais apresentados recentemente na 60ª Bienal de Veneza (2024), com a curadoria geral de Adriano Pedrosa. Selecionamos obras conectadas ao tema geral da mostra: "Estrangeiros por toda parte" ("*Stranieri Ovunque*"); e que atravessam outros conjuntos de produções dedicadas a expressar e debater uma série de demandas da contemporaneidade: destruição e preservação ambiental, saberes ancestrais, ativismo político, imigração, políticas para

10.5281/ZENODO.15724171

refugiados, xenofobia, formas de resistência, colonialidades, conflitos bélicos, descarbonização, entre tantas questões que demandam políticas de alteridade e a expressão de uma memória vicária.

O primeiro exemplo alimenta-se tanto do relato quanto da dimensão frágil da identidade nacional – assunto evidentemente caro à métrica da *biennale* – e sua aliança com a memória pessoal. É o caso da artista russa Anna Jermolaewa, que vive na Áustria desde 1989. Sendo a primeira estrangeira a ocupar o pavilhão austríaco, a artista conceitual optou por investigar suas experiências pessoais por meio das políticas de resistência não violentas, especialmente aquelas direcionadas contra regimes autoritários que atravessam nosso mundo contemporâneo. Dentre as cinco obras apresentadas, a videoinstalação *Ensaio para o Lago dos Cisnes* revelou-se um bom exemplo de seu processo. O conhecido balé com música de Tchaikovsky era apresentado no lugar de notícias censuradas pelo regime soviético ou para tranquilizar a população: “Eu vi isso acontecer três vezes quando era adolescente. Nos dias em que Brezhnev, Andropov e Chernenko morreram [em 1982], o balé ficou na tela da TV o dia todo, em vez da programação habitual. Enquanto isso, a mudança de poder estava sendo finalizada nos andares superiores” (Jermolaewa, 2024).

Em *Ensaio para o Lago dos Cisnes,* durante uma hora e meia, assistimos à bailarina e coreografa ucraniana Oksana Serheieva executar algumas cenas do balé em colaboração com outros bailarinos. A colaboração entre duas artistas “exiladas”, uma russa e outra ucraniana, compondo uma obra performática juntas, no segundo ano de invasão da Ucrânia por Putin, não é casual, especialmente porque essa guerra, como tantas outras, ativam migrações forçadas e xenofobias de toda ordem. A obra tem um objetivo igualmente político, como nos tempos soviéticos: apresentar o balé como comemoração à abdicação de Putin (Grissemann, 2024). Conforme Jermolaewa (2024 *apud Scheyerer*, 2024) afirma, “meu *Lago dos Cisnes* é um chamado para uma mudança de poder. Qualquer pessoa que tenha vivido num país soviético entende este código”.

A artista utiliza suas próprias memórias como ativadoras da obra, mas também conta com a memória da população soviética que partilhou da mesma experiencia. *Ensaio para...* parte da autobiografia da artista e se realiza na partilha da memória em outros corpos, nesse tocante temos um deslocamento do relato confessional para uma espécie de autoficção conceitual vivido pelos corpos das bailarinas. A partir de sua experiência, Jermolaewa negocia a dor e os silêncios de sua experiência.

Nesse sentido, o trabalho da artista se relaciona com o do coletivo ucraniano *Open Group*, justamente porque ambos são implicados na mesma dinâmica geopolítica operada a

10.5281/ZENODO.15724171

partir da guerra e pelo deslocamento intersubjetivo do testemunho. No pavilhão polonês, o coletivo apresentou *Repeat after me II* (2024), uma videoinstalação que expõe relatos de pessoas deslocadas pelo conflito armado no leste europeu. Os relatos não são óbvios à primeira vista, os depoimentos reproduzem os ruídos de ataques aéreos, de bombardeios, enfim, os sons da guerra. Em certos aspectos, os relatos sonoros poderiam vir de qualquer parte do planeta vítima de violência sistemática, de "balas perdidas". Especialmente porque, na galeria, o vídeo é reproduzido como um karaokê, com microfones disponíveis ao público. Contudo, ao invés de repetir canções, se solicita a repetição de tiros e outros ruídos da guerra. Uma estratégia que produz uma interpretação sarcástica do conflito: uma guerra-espetáculo, um divertimento, assistido em todo mundo.

Repeat after me II está menos preocupado com a individualidade dos relatos. Como nos projetos e estudos dedicados aos grupos e a tecitura que constitui uma memória coletiva negociada, a obra é um retrato coletivo de testemunhas. Assim, não veremos narrativas completas ou os epílogos das cenas apresentadas pelos refugiados civis, apenas o apelo "repita depois de mim". Numa perspectiva política, o imperativo utilizado parece dedicado a constranger o público que pode na "segurança" do espaço expositivo ou na "fantasia" de um bar karaokê repetir os sons emitidos. A repetição oferece um jogo, banal para quem o aceita, o que delineia a banalidade de como a guerra é "assistida". Nesse sentido, há um componente de "humilhação" partilhado entre as testemunhas e os espectadores. Por outro lado, os testemunhos onomatopeicos são montados para mimetizar e reinterpretar, dentro das categoriais da resistência, a compulsão da repetição tão necessárias para constituir a "difícil trabalho de rememoração." (Ricoeur, 2007, p.92).

O recurso paralinguístico de *Repeat after me II* também é um elemento explorado por Gabrielle Goliath. Há dez anos, a artista sul-africana vem investindo em sua instalação *Personal Accounts* [Figura 1], que exibe depoimentos de grupos marginalizados, "sobreviventes" de violências e de perseguições em suas sociedades. A série contínua de ciclos de vídeo enfatiza o feminismo queer negro, ocupado com políticas decoloniais de reparação. Ao contrário do modelo documental, cujo objetivo é produzir a inteligibilidade das histórias contadas, Goliath distorce deliberadamente as gravações, retendo a voz dos entrevistados, que, por sua vez, são sincronizadas para produzirem um fluxo sonoro com repetições, pausas, zumbidos, gritos e risos. Assim, a obra nos faz verificar nossa capacidade não apenas de ouvir o testemunho alheio, mas de fixar-se nele.

Em 1933, Benjamin publicou o texto "Experiência e pobreza", mais um dos ensaios sobre a perda da *Erfahrung*, o que significava a perda da capacidade de narrar e de transmitir uma experiência comum, compartilhada. De fato, para o autor que assistia as duras lições da Primeira Guerra Mundial, em todas as suas atrocidades, sendo lenta e mate-

10.5281/ZENODO.15724171

maticamente esquecidas ou negadas, o texto evoca, sobremaneira, as dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade de transmissão e do lembrar. *Personal Accounts* nos serve para compreender a nossa própria perda de experiência no comum, hoje e agora, alertando-nos, como antes, para a transformação das formas de narrativa, de narração, que constroem outras formas de comunidade e transmissibilidade.



Figura 1. Gabrielle Goliath, *Personal Accounts*, videoinstalação, 2024 (detalhe). Fotografia: autores.

Goliath apela para um novo sentido de testemunho, diante da pós-verdade, da incapacidade de instaurar o lugar de negociação no presente comum. A artista parece explicitar a crise do testemunho, mas seu objetivo é outro. Busca-se a constituição de um espectador-ouvinte. Nesse tocante, vale lembrar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

10.5281/ZENODO.15724171

> a testemunha não seria somente aquela que viu com os próprios olhos (...), a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por paixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetir infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2004, p.91).

Menos que a credibilidade de quem "quase" fala, parece que a instalação busca questionar a credibilidade de quem ouve e, sobretudo, seu interesse no "outro". Segundo a artista, "*Personal Accounts* afirma um espaço 'intermediário' para encontros humanos — para um relacionamento que excede a comunalidade ou 'legibilidade' e pede, em vez disso, reconhecimento mútuo e cuidado nas e através das diferenças" (Goliath*, 2024).*

A videoinstalação *The Mapping Journey* (2008-2011) da franco-marroquina Bouchra Khalili é o mais antigo projeto que exploramos neste texto. Khalili investe no testemunho de migrantes, refugiados, pessoas em trânsito, especialmente entre a África e a Europa. São oito vídeos projetados em grandes ecrãs que apresentam as vozes e as mãos dessas pessoas, em todos temos o desenho em tempo real das jornadas dramáticas e violentas sobre mapas digitais. Geralmente homens que levam anos para chegar aos seus destinos, atravessando fronteiras, quase sempre como imigrantes indocumentados. A obra apresenta trajetórias distintas do cálculo lógico dos percursos comerciais ou turísticos. A maioria destes "indesejados" não pode percorrer os caminhos rotineiros, então, inventam novas lógicas de percorrer territórios e países. Silva (2020, p.21) nos lembra que estes "por necessidade, coragem e resistência, estas pessoas estão produzindo as novas cartografias do mundo contemporâneo" e, abertamente, testando o próprio sentido de globalização, como salienta a artista:

> O que vejo é uma crise do estado-nação ocidental que está se tornando cada vez menos democrático, a ponto de desrespeitar suas próprias leis sobre asilo e residência. Portanto, não devemos nos surpreender se líderes abertamente racistas estiverem sendo eleitos aqui, ali e em todos os lugares da Europa, e se sua retórica estiver sendo silenciosamente adotada por outros líderes, que, no entanto, ousam se apresentar como um baluarte contra a extrema direita. A caça às bruxas contra cidadãos sem os documentos "certos" e a criminalização daqueles que os ajudam é, neste aspecto, sintomática.

Se as obras de Khalili, Jermolaewa, Goliath ou do *Open Group* exprimem dimensões transacionais da experiência testemunhal, seja ela intersubjetiva ou intrassubjetiva, num tempo presente, cujos litígios pelas narrativas estão em plena ação, o trabalho de Archie Moore investe num projeto autorreferente que negocia com as memórias entre viventes e não-viventes, em um tempo histórico particular: o colonialismo europeu na Oceania. A

10.5281/ZENODO.15724171

instalação *Kith and Kin*, de Moore [Figura 2], que ocupou o pavilhão da Austrália. O artista apresentou uma árvore genealógica das primeiras comunidades humanas que habitaram o território australiano. Os relatórios forenses que indicam como indígenas morreram sob a custódia do Estado tomaram boa parte do pavilhão e, nas paredes, foi exibido um impressionante registro "genealógico", disperso e incompleto, que apresentava, em muitos momentos, termos e categorizações racistas no lugar dos nomes.

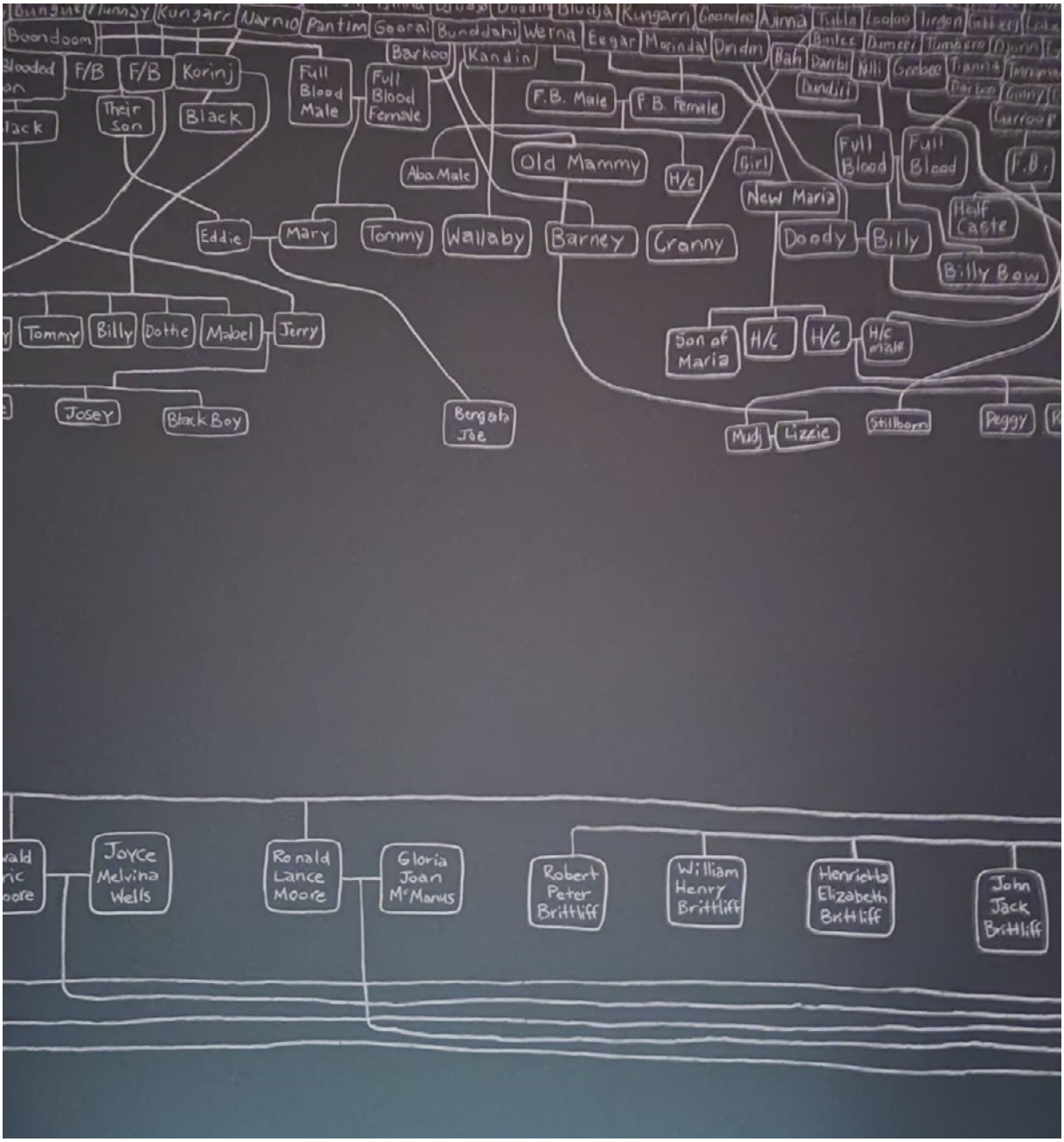


Figura 2. Archie Moore, *Kith and Kin*, instalação, 2024 (detalhe). Fotografia: autores.

Moore é descendente das comunidades tradicionais aborígenes Kamilaroi e Bigambul, e sua pesquisa buscou apontar perdas culturais e linguísticas, além de mostrar a história do encarceramento de nativos na Austrália desde o século XVIII. O proje-

10.5281/ZENODO.15724171

to gráfico impressionou porque não se pautou no modelo ocidental de parentesco. Segundo Moore (2024), ele buscou apresentar uma compreensão mais próxima da tradição aborígene, “onde você poderia ter várias pessoas que você chama de ‘mãe’ ou ‘pai’, e primos poderiam ser chamados de ‘irmãos’”. Este é o caso do povo Kamilaroi. Tradicionalmente habitantes da costa oeste australiana, os Kamilaroi são um dos grupos étnicos que utilizam normas de parentesco para regular as posições sociais dos indivíduos dentro das comunidades. As relações de parentesco, portanto, são relacionais e obedecem à dinâmica totêmica que diferencia e reúne os indivíduos em agrupamentos singulares: uma pessoa com os mesmos totens é considerada parente, independentemente da família biológica[3].

Ao expor milhares de nomes inscritos à mão, o artista apresentou uma poderosa metáfora da vulnerabilidade da memória humana, bem como a esperança em sempre recuperá-la. Aqui o testemunho aparece como uma inscrição solitária de uma história da consciência, logo, com a história dos sujeitos conectados à sua história pessoal, que é evidentemente grupal, transgeracional:

> Para ‘kith and kin’, eu queria mostrar que as culturas australianas das Primeiras Nações existem há mais de 65.000 anos e continuam existindo até hoje. Isso apesar da invasão, massacres e encarceramento excessivo sistêmico. Muitas nações aborígenes foram quase totalmente exterminadas — meu povo Bigambul, por exemplo, foi reduzido a apenas 100 pessoas, é um milagre que ainda estejamos aqui. ‘kith and kin’ mostrará como a história da invasão e colonização britânica ainda se impõe às vidas dos australianos das Primeiras Nações hoje, mas também como os povos indígenas resistem a ela. Os documentos de arquivo da minha família são evidências da minha ligação com os sobreviventes Bigambul e Kamilaroi de massacres, remoções e encarceramento. Esses arquivos e artigos coloniais marcam o início da descrição, registro e classificação do meu povo. *Os arquivos trazem membros da família do passado para o presente e o futuro, onde podem ser vistos com olhos mais humanos*. A presença desses ancestrais nessas três zonas temporais evoca a noção de tempo das Primeiras Nações, onde o passado, o presente e o futuro existem simultaneamente. (Moore, 2024, grifo nosso)

O projeto de Moore nos apresenta outra possibilidade de transitividade, entre viventes e os ancestrais, na constituição de um testemunho que, como demostra a etimologia, nos lega um testamento. A bienal de Veneza acolheu, neste ano, outros artistas que praticam essa forma de “testemunho”, especialmente entre humanos e não-humanos, como os trabalhos de Abel Rodríguez, Naminapu Maymuru-White; Duhigó; Rember Yahurcani; Santiago Yahuarcani, André Taniki Yanomami e Joseca Yanomami; entre tantos

3 Informações copiladas do curta-metragem *The Kamilaroi*. Disponível em: https://www.thekamilaroi.com// acesso em agosto de 2024.

10.5281/ZENODO.15724171

outros artistas que exploram outras formas dialógicas para visibilizar as vozes dos mundos transcendentes.

Além dos exemplos apresentados que indiciam a complexidade do depoimento que se expressa como testemunho no mundo, produzindo novas subjetividades resistentes às diferentes formas de colonialidade, não poderíamos deixar de citar uma forma particular de dar testemunho sem apelar para formas idealizadas ou estabelecer ontologias identitárias. Neste megaevento que é a bienal, a presença do corpo trans em obras de distintes artistes pontua uma outra forma de estrangeiridade. Este é caso, novamente, da artista taíno-latina-estadunidense Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo) com a obra *Uma Escultura para Mulheres Trans... Exile-me e continuarei lutando* (2023). O título completo da obra expressa uma forma testemunhal contundente, próxima à tradição conceitual dos anos 1960:

> *Uma escultura para mulheres trans. Uma escultura para mulheres não binárias. Uma escultura para pessoas com dois espíritos. Eu sou uma mulher. Eu não me importo com o que você pensa. (A transfobia está em toda parte e todos são suscetíveis de aplicá-la a qualquer momento). (Desaprenda a transfobia que está crescendo dentro de você). Eu sou uma Mulher Trans. Eu sou uma pessoa de dois espíritos. Eu sou uma mulher. Isto é para minhas irmãs e irmãos em todos os lugares. A história apagou muitos de nós, mas ainda estamos aqui. Lutarei pelos nossos direitos até o dia de minha morte. Exile-me e continuarei lutando.*

A contundente declaração de si está na base de uma escultura de jardim, harmonicamente convencional e com a palavra "*WOMAN*" escrita em sua base (Figura 3). A obra é um bronze realizado a partir da digitalização 3D do corpo da artista, uma forma de visibilidade orgulhosa de seu corpo e sua experiência emocional. O tema da transexualidade é amplo e supera as ambições deste trabalho. De toda forma, o trabalho de Puppies Puppies é uma forma de testemunho que instaura uma ruptura com os mecanismos de apagamento e a indústria do esquecimento operada há décadas sobre os corpos indesejados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um ponto comum ao testemunho que atravessa os trabalhos de Puppies Puppies, Moore, Khalili, Jermolaewa, Goliath e *Open Group* é a lógica da sobrevivência. Seja a memória ancestral, seja o corpo enquanto sobrevivente, seja a sobrevivência do relato, os artistas oferecem ao observador, aquele que testemunha a obra, a possibilidade de significar a dor e a presença do Outro. Como nos alerta Seligmann-Silva, 2022, p.299), "tudo pode ser dito, mas isso não implica que tudo possa ser significado", é justamente este o processo de inteligibilidade da produção contemporânea.

10.5281/ZENODO.15724171



Figura 3. Puppies Puppies, *Uma Escultura para Mulheres Trans...*, escultura, 2023. Fotografia: autores.

Os diferentes processos de inscrição do testemunhal aqui apresentados são apenas exemplos pontuais que não expressam a complexidade do fenômeno na atualidade da pós-verdade e das estratégias fakes. O que nos é importante é o novo cálculo que os testemunhos predicam a partir das obras: também testemunho aqueles que ouvem. Dentro dos limites conhecidos, das fragilidades e das impossibilidades (Seligmann-Silva, 2022, p.198-202), o testemunho permanece como dispositivo precioso para reumanizar os sujeitos objetificados. O que nos apresentam as obras é um ponto mais, o testemunho como construção relacional, avesso a qualquer humanismo inocente ou alheio aos contextos históricos que produzem nossas subjetividades.

REFERÊNCIAS

ALBARRÁN DIEGO, J. **Ojos vendados. Tortura y representación em la cultura visual**

10.5281/ZENODO.15724171

contemporánea. Madrid: Dado Ediciones, 2023.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

GOLIATH, Gabrielle. Personal accounts of survival and repair. A conversation with Gabrielle Goliath. [Entrevista concedida a] Laura Cocciolillo. ***Art-frame****, Venice, 7 jun. 2024. Disponível em:* https://art-frame.org/index.php/2024/06/07/personal-accounts-of-survival-and-repair-a--conversation-with-gabrielle-goliath/*. Acesso em: 15 jun. 2024.*

GRISSEMANN, Stefan. Tanzen gegen Putin: Anna Jermolaewa bespielt Österreichs Biennale-Pavillon, **Profil**, Viena, 19 abr. 2024. Disponível em: https://www.profil.at/kultur/tanzen-gegen-putin-anna-jermolaewa-bespielt-oesterreichs-biennale-pavillon/402863960. Acesso em: 10 jun. 2024.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

JERMOLAEWA, Anna. In the Studio: Anna Jermolaewa, Vienna. [Entrevista concedida a] Alexandra Markl. **Collectors Agenda**, Vienna, 2024. Disponível em: https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/anna-jermolaewa-2. Acesso em: 15 jun. 2024.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio, **Revista Estudos Históricos**, v.2, n.3, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, B. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHEYERER, Nicole. Hoping for Swan Lake: Anna Jermolaewa. Spike, Viena, n. 79, spring 2024. Disponível em: https://spikeartmagazine.com/articles/portrait-hoping-for-swan-lake-an-

10.5281/ZENODO.15724171

na-jermolaewa. *Acesso em: 01 jun. 2024.*

SILVA, Valdir Pierote. The Mapping Journey Project de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem, **Arte & Ensaios,** vol.26, nº39, 2020.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, S. & NEXARA, M.. **Memória e (res) sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

WIEVIORKA, A**. L’ère Du témoin**. Pluriel: Paris, 2013.

10.5281/ZENODO.15724171

PERSONAS CON DISCAPACIDAD: IDENTIFICANDO DISCURSOS NORMATIVOS Y OBLIGATORIOS

DISABILITIES: IDENTIFYING NORMATIVE AND COMPULSORY DISCOURSES

Santiago Lemos
Programa de Postgrado en Artes Visuales – Universidad de Brasilia, Brasil
santiago.ufg@gmail.com

Resumen

Los conceptos sobre las diferencias físicas de las Personas con Discapacidad (PCD) están moldeados por los valores culturales de cada sociedad y influenciados por factores sociales, históricos, políticos y económicos. Con la evolución de las tecnologías y los medios de comunicación, el tratamiento de las personas con discapacidad ha cambiado, creando una perspectiva centrada en las patologías y las capacidades físicas, induciéndolas a buscar tratamientos para adaptarse al entorno y a la sociedad. Sin embargo, los movimientos de lucha y activismo han comenzado a desenmascarar comportamientos sociales e institucionales que perpetúan y refuerzan ideologías de capacidad corporal. Esta investigación tiene como objetivo identificar tales comportamientos, a partir de extractos del programa de Tatá Mendonça que, con su humor ácido, expone cómo ella y la comunidad *de* personas con discapacidad son tratadas. Como herramienta analítica se utilizará la teoría *crip* (McRuer, 2024), argumentando que la capacidad corporal obligatoria es producida por sistemas institucionales dominantes y moldeada por el capitalismo, lo que contribuye a la construcción del concepto de discapacidad. En conclusión, la relación entre cuerpo y sociedad permite explorar nuevos procesos de inclusión para las PCD, enfatizando que la inclusión debe ser integral, abarcando no sólo el acceso físico, sino también aspectos sociales y culturales.

Palabras clave: Personas con Discapacidad; Tatá Mendonça; Teoría *crip*.

Abstract

The concepts surrounding the physical differences of people with disabilities are shaped by the cultural values of each society and influenced by social, historical, political, and economic factors. With the evolution of technology and communication, the tre-

atment of people with disabilities has shifted, creating a perspective focused on pathologies and physical capabilities, leading individuals to seek treatments to adapt to their environment and society. However, activist movements have begun to expose social and institutional behaviors that perpetuate and reinforce ideologies of compulsory able-bodiedness. This research aims to identify such behaviors, drawing on excerpts from Tatá Mendonça's show, where she uses sharp humor to highlight how she and the people with disabilities community are treated. The crip theory (McRuer, 2024) will be used as an analytical tool, arguing that compulsory able-bodiedness is produced by dominant institutional systems and shaped by capitalism, which contributes to the construction of the concept of disability. In conclusion, the relationship between body and society allows for the exploration of new processes of inclusion for people with disabilities, emphasizing that inclusion must be comprehensive, encompassing not only physical access but also social and cultural aspects.

Keywords: Disabilities; Tatá Mendonça; Crip theory.

INTRODUCCIÓN

Los conceptos sobre las diferencias físicas de las Personas con Discapacidad (PCD) se producen de acuerdo con los valores culturales de cada sociedad y están moldeados por diversos factores, incluidas cuestiones históricas, religiosas, políticas, económicas y sociales. Según Kleege (2020), en las culturas de la Edad Moderna las personas con discapacidad estaban integradas a la sociedad y sus condiciones físicas no eran vistas como discapacidad. En la antigua Grecia, la sociedad adoptaba un enfoque práctico y adaptativo hacia las personas con limitaciones físicas: cuando no podían realizar determinadas actividades debido a una discapacidad física, a menudo eran redirigidas a otras funciones que no requerían un uso específico del miembro afectado. Este enfoque refleja una comprensión pragmática de la utilidad y el valor de cada persona en la sociedad, independientemente de sus limitaciones.

En el siglo XX, con el avance de la medicina, el tratamiento social de las personas con discapacidad comenzó a verse influenciado por una perspectiva centrada en las patologías y las capacidades físicas, llevándolas a buscar tratamientos para adaptarse al entorno y a la sociedad. En este artículo, identificaremos/discutiremos comportamientos sociales e institucionales que perpetúan y refuerzan ideologías de capacidad corporal obligatoria, así como cuestiones relacionadas con la raza y la religión dominantes. Para ello, se utilizarán extractos del *espectáculo* de comedia (*stand-up)* de la artista Tatá Mendonça*,* utilizando la teoría *crip* como herramienta analítica.

10.5281/ZENODO.15724185

Tatá Mendonça, mujer, negra y Persona con Discapacidad Visual (PDV), identifica y expone comportamientos sociales y espacios institucionales que refuerzan ideologías normativas del cuerpo y la raza dominante. A través del humor ácido expresa su descontento por el trato que reciben ella y la comunidad de PDV. Esto no es una forma de agresión, sino más bien un manifiesto.

Los discursos de Tatá Mendonça, presentados en su red social en la plataforma Instagram (@ceganacomedia), serán analizados utilizando la teoría *crip* como herramienta analítica. Robert McRuer (2024) define esta teoría como un campo de estudio que investiga la relación entre discapacidad y sexualidad. La teoría ofrece una crítica a la capacidad corporal obligatoria, factor que contribuye a la construcción del concepto de discapacidad, y examina cómo esta obligatoriedad se vincula con el sistema de heterosexualidad obligatoria.

Los comportamientos e instituciones sociales crean identidades dominantes y marginadas, moldeadas por el capitalismo, que exigen sujetos “capaces” y, además, heterosexuales. La teoría *crip* analiza los cambios sociales contemporáneos, teniendo como aliados a grupos activistas e investigadores, exponiendo cómo la subordinación de la homosexualidad/discapacidad se entrelaza con la heterosexualidad obligatoria/capacidad corporal obligatoria. Desde la perspectiva de la discusión sobre cuerpo y sociedad, es posible reflexionar sobre formas de inclusión que van más allá de las dimensiones físicas de las rutas (recursos de movilidad, como infraestructuras urbanas, medios de transporte e instalaciones de espacios institucionales) y de mediación (comunicación). recursos desarrollados para facilitar la interacción entre personas/personas y personas/objetos). También es necesario considerar cómo las relaciones de poder refuerzan los discursos de identidades obligatorias, promoviendo la normalización de ciertos cuerpos y capacidades en detrimento de otros.

La imposición de estándares de cuerpo normativo para las personas con discapacidad está vinculada a la dinámica del sistema capitalista que, al favorecer la productividad, margina a quienes no encajan en el perfil requerido por el formato neoliberal. En este sentido, es necesario reflexionar sobre las prácticas tanto sociales como económicas, a favor de una sociedad inclusiva y equitativa.

EL DESEO CAPITALISTA DE CUERPOS DÓCILES

El capitalismo es un sistema que apunta a obtener ganancias constantemente por parte del sector privado, generando así una acumulación de capital. Divide a la sociedad en clases sociales: por un lado, la burguesía, que posee los medios de producción; y

10.5281/ZENODO.15724185

por el otro, el proletariado, que vende su fuerza de trabajo. Para ello necesita personas con un cuerpo “normal”, es decir, capaces de realizar las funciones establecidas por el sector privado. Y para que el organismo sea capaz de afrontar estas demandas, las personas con discapacidad recurren a recursos ligados a la medicina, volviendo aquí al modelo capacitista y al modelo médico.

Según Foucault (1987), el cuerpo no es sólo un organismo biológico, sino también una inversión política, siendo utilizado por las relaciones de poder de las instituciones como un instrumento de dominación y control social. La influencia del capitalismo se manifiesta a través de la vigilancia, el castigo, la disciplina y la regulación/estandarización de los cuerpos. El cuerpo como herramienta económica se modifica en fuerza de trabajo, que necesariamente debe ser productiva, formando parte del sistema económico.

Por tanto, los cuerpos necesitan ser capaces de producir bienes y servicios, lo que exige disciplinarlos mediante sistemas de sumisión y adaptación, garantizando su contribución al trabajo y la producción. Foucault (1987) hace referencia al concepto de “sujeción”, que es la forma en que se controla y regula el cuerpo para adaptarse a las exigencias del trabajo. Esto significa que el cuerpo es considerado una herramienta productiva cuando es sometido a las exigencias del poder. Sin embargo, cuando no se ajusta a las funciones requeridas, queda excluido del sistema económico-productivo.

A continuación, se identificarán comportamientos sociales y espacios institucionales que naturalizan y refuerzan las ideologías de la capacidad corporal obligatoria, a través de los discursos de la comediante Tatá Mendonça.

EXPERIENCIAS DE PERSONAS SIN DISCAPACIDAD – CAPACIDAD CORPORAL OBLIGATORIA

Durante su *espectáculo*[1], Tatá Mendonça, con su característico buen humor, pregunta al público si alguna vez alguien ha intentado ayudar a un ciego en la calle y ha acabado siendo maldecido por él. Una participante responde que sí y comenta que había invitado a un ciego a salir a caminar. Tatá responde que, a veces, el ciego puede estar apurado para ir a trabajar “súper tarde”, y bromea diciendo que el público trataba al ciego como si fuera un labrador, poniéndole el collar y diciéndole “ven, ven”. La participante, por su parte, comenta que lo veía todos los días camino al trabajo y quería ayudar al ciego en su camino hasta allí. Tatá, de buen humor, responde: “¡sabes que sólo tú lo viste, él no te vio! Fuiste íntimo, dijo: nunca te he visto, cabrón, ¿qué quieres de mí? La participante

1 Disponible en: https://www.instagram.com/p/C9LRAx4pscr/

10.5281/ZENODO.15724185

responde que intentó ser educada y Tatá replica: “los que ven se lastiman muy fácilmente. ¿Quieres hablar? ¡Cálmate, lo siento! ¿Quieres salir a caminar?

Lo mismo ocurrió con el periodista e *influencer digital* Marcos Lima (@historiasdecego), quien publica en sus redes sociales temas relacionados con su vida cotidiana, con el objetivo de romper paradigmas sobre las formas de vida de los PDV. En entrevista [2], el presentador Pedro Bial le pregunta cómo se siente cuando la gente le ofrece ayuda. Marcos Lima responde: “Me siento ofendido cuando la gente piensa que necesito ayuda y no me la piden”, y que ya lo han obligado a cruzar la calle sin que él quiera; que lo miran y perciben sólo, o al menos primero, ceguera. Marcos Lima comenta: “la discapacidad no me define como persona, la discapacidad sólo me explica, en algunos aspectos, que vivimos en un mundo con poca accesibilidad y muchos prejuicios. Pero soy muchas más cosas, para bien o para mal”.

De los discursos de Tatá Mendonça y Marcos Lima se desprende que la sociedad trata mal a PDV: por un lado, crea situaciones de inclusión, principalmente en las dimensiones físicas de las rutas; y por otro, levanta barreras de exclusión, con actitudes que refuerzan la dependencia y crean estereotipos de incapacidad. Existe una falta de sensibilidad por parte de las personas sin discapacidad para crear situaciones y oportunidades que promuevan una convivencia justa y equitativa. Como destaca Sassaki (2006, p. 40), “para incluir a todas las personas, la sociedad debe modificarse entendiendo que es la sociedad la que necesita poder satisfacer las necesidades de sus miembros”.

CORPONORMATIVO – “SER NORMAL”

La sociedad establece y perpetúa estándares de normalidad que a menudo se desean y se consideran algo que se debe lograr. Este “estado normal” está asociado a conductas incorporadas que hoy realiza la mayoría de la población, por ejemplo: tener hijos, estudiar y trabajar; creando así el “estado obligatorio”. Los organismos considerados incapaces o necesitados de asistencia para llevar a cabo tales actividades suelen considerarse “anormales”. No se trata sólo de una cuestión individual, sino que está relacionada con el contexto normativo social.

Las representaciones del cuerpo en la historia del arte han contribuido significativamente al desarrollo de estándares normativos para el cuerpo y la estética. Según Eco (2010), en el contexto de las esculturas griegas producidas en el siglo VI a.C., el arte estuvo influenciado por los estudios del filósofo y matemático Pitágoras, quien introdu-

2 Disponible en: https://www.instagram.com/p/C9aEOv-pbdW/

10.5281/ZENODO.15724185

jo la técnica de la simetría. Los artistas comenzaron a representar cuerpos utilizando esta herramienta, que se convirtió en uno de los ideales de belleza del arte griego. Estas representaciones iban desde deidades y héroes hasta atletas y cuerpos ordinarios idealizados. Como resultado, los cuerpos de las personas con discapacidad han perdido su espacio de representación, ya que sus formas y variaciones únicas desafían las convenciones tradicionales de simetría. Estatuas como la Venus de Milo de Alejandro de Antioquía, a la que le faltan las extremidades superiores, a menudo se consideran inacabadas o deterioradas, en lugar de valorarse por su singularidad.

Según McRuer (2024), el estado normal asociado al cuerpo desarrolla la identidad del físicamente capaz, que comprende diversas características, organizadas según un patrón funcional. Por ejemplo, los pies no son para comer y las manos no son para caminar. Además, ese estado debe seguir un estándar estético, tratando de mantener proporciones adecuadas de altura, peso y un cuerpo sano y eficiente.

El estándar de "normalidad" refuerza los discursos sobre las personas con discapacidad y están influenciados por estereotipos que respaldan la noción de capacidad. En muchas narrativas sociales, como las presentadas por Tatá Mendonça, la ceguera es vista como una limitación que impide la participación plena en la vida cotidiana, desconsiderando las propias formas de vida de estas personas. Esto genera la expectativa de que las personas con discapacidad alcancen un estado de "normalidad", como lo analiza Judith Butler:

> La realidad de las identidades heterosexuales se constituye performativamente a través de una imitación que se configura como origen y fundamento de todas las imitaciones. En otras palabras, la heterosexualidad siempre está en proceso de imitar y acercarse a la idealización fantasmal de sí misma y fracasar (Butler *apud* McRuer, 2024, p. 39).

En cierto modo, este fracaso también ocurre en la teoría *crip* con cuerpos considerados "normales", sin embargo, este estado está condenado al fracaso, ya que ningún cuerpo puede alcanzar el ideal.

Este intento de adaptarse a los estándares normativos también es evidente en la comunidad de personas con discapacidad visual. En uno de sus *shows*[3], Tatá Mendonça conversa con una participante ciega, quien le menciona que ella también firma documentos con tinta, probablemente usando un bolígrafo. Tatá luego cuestiona por qué mantiene este hábito típico de las personas sin discapacidad visual, en lugar de utilizar Braille, ya que, cuando escribe, no puede leer lo que escribe, y sugiere que esta actitud puede

3 Vídeo disponible en: https://www.instagram.com/p/C82Bb-oh5Do/

10.5281/ZENODO.15724185

considerarse como una forma de “no aceptación de la propia discapacidad”.

La habilidad obligatoria obliga al espectador ciego a encajar en el universo cultural dominante de la escritura con tinta, típica de personas sin discapacidad visual, en lugar de utilizar el Braille como principal medio de escritura. Este comportamiento puede verse como un refuerzo de normas culturales o como una falta de aceptación de su identidad como persona con discapacidad.

Asumir la identidad como persona con discapacidad sigue siendo un tabú en la sociedad contemporánea. Según McRuer (2024), el movimiento de la “identidad corporalmente empoderada” se reforzó en el siglo XX con la reinvención del hogar. El capitalismo obligó a la transformación del sistema de producción nacional en un sistema de trabajo libre, obligando a la gente a abandonar sus hogares en busca de trabajos asalariados. En este contexto, el hogar se convirtió en un entorno para supuestamente lograr “satisfacción y felicidad emocional” y procreación, inalcanzable para las identidades homosexuales y PCD, correspondiente a la búsqueda de empleos asalariados. Esto contribuyó a que las personas con discapacidad “salieran del armario” y comenzaran a abrazar su identidad corporal.

Según McRuer (2024), este movimiento no representó el surgimiento de una identidad discapacitada, sino más bien de una identidad corporalmente capaz. En este contexto, diferentes grupos comenzaron a sumar aliados, como movimientos feministas y antirracistas, para combatir la opresión y promover una mayor justicia social. Estas prácticas de salir del armario y declararse *lisiado ocurren* en “respuesta a la subordinación sistémica y la opresión de la capacidad corporal. Estigmatizados en y por una cultura que no puede o no quiere asumir su presencia” (McRuer, 2024, p. 78).

Sin embargo, el sistema económico refuerza la capacidad corporal. La tendencia del capacitismo es hacer que las PCD busquen soluciones de rehabilitación para alcanzar un supuesto “estado normal” previo (McRuer, 2024), encontrando generalmente esta solución en la medicina, a través de tratamientos médicos. Esto es lo que Foucault llama un cuerpo dócil: “un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1987, p. 118) es dócil. Para lograr ese cuerpo capaz surge el modelo médico, que actúa sobre las limitaciones físicas, tratando la discapacidad como un problema individual.

De la misma manera que el capacitismo hace que las personas con discapacidad busquen rehabilitación, también ocurre con la comunidad LGBTQIA+. En 2011, en Brasil, el diputado João Campos presentó ante la Cámara de Diputados un Proyecto de

10.5281/ZENODO.15724185

Decreto Legislativo que consistía en “un conjunto de técnicas que tienen como objetivo extinguir la homosexualidad de un individuo. Este conjunto de técnicas incluye métodos psicoanalíticos, cognitivos y conductuales. Además, se utilizan tratamientos clínicos y religiosos” (JusBrasil, 2016). Este proyecto se conoció como el “Proyecto de Cura *Gay*”.

La perspectiva del modelo médico ignora aspectos importantes de la experiencia humana, como la sexualidad, especialmente en el caso de las personas con discapacidad, lo que refuerza la noción de un cuerpo incapaz e incompleto, destacando la urgencia de un enfoque que reconozca la sexualidad como parte fundamental de la vida. sus vidas.

SEXUALMENTE CAPAZ

En su *espectáculo*[4], Tatá Mendonça aborda con humor temas como las relaciones y el sexo. Ella relata una situación en el hospital donde, mientras seguía el tratamiento de su hijo, la enfermera le preguntó si estaba sola.

Tatá, en tono de broma, respondió: “¡Yo debería hacer esa pregunta! Miré hacia atrás y no vi a nadie”. La enfermera preguntó entonces si Tatá cuidaría sola de su hijo, insinuando que no podía. Tatá explicó que el padre del niño estaba en camino y la enfermera comentó: “¡Pero su padre es ciego!”. Tatá, sin perder su tono cómico, respondió: “¡Sí! Él no lo vio, fue y entró. ¡El ciego folla, niña, loca!

La actitud de la enfermera revela concepciones limitadas sobre las capacidades de las personas con discapacidad visual, asumiendo que Tatá Mendonça y el padre del niño no serían capaces de cumplir con ciertas responsabilidades, lo que termina reforzando su marginación en la sociedad.

En una entrevista[5] concedida en 2016, Robert McRuer comenta que existe una tendencia a no considerar bellos o deseables los cuerpos de las personas con discapacidad, lo que resalta la importancia de discutir la idea de que la belleza puede estar presente en todos los cuerpos.

Además, es fundamental debatir el tema del sexo asistido, práctica que implica asistencia sexual a personas con discapacidad, con el objetivo de romper este tabú y promover la plena inclusión de la sexualidad en la vida de estas personas.

4 Enlace del vídeo: https://www.instagram.com/p/CwiILZrqlPW/

5 Enlace de la entrevista: https://oglobo.globo.com/brasil/conte-algo-que-nao-sei/robert-mcruer--professor-déticos-nao-sao-vistos-como-pessoas-que-fazem-sexo- 19497467

10.5281/ZENODO.15724185

El documental “Assexybilidade” (2023), dirigido por Daniel Gonçalves, aborda historias sobre la sexualidad de personas con discapacidad; un tema a menudo invisible en la sociedad. En el tráiler del documental[6], el director muestra que el sexo y la sexualidad son vistos como tabúes tanto para las personas sin discapacidad como, más aún, para las personas con discapacidad. Existe la creencia común de que estas personas no tienen vida ni deseos sexuales, o que no pueden ser deseados. McRuer (2024), a través de la teoría *crip*, explora cómo la heterosexualidad opera como una norma social, entrelazada con la valorización de la capacidad física y la salud, perpetuando la idealización del cuerpo normativo heterosexual. Las identidades *crip* desafían estos estándares dominantes, amenazando constantemente la estabilidad del cuerpo normativo y subvirtiendo sus normas y expectativas.

En el video anterior, la enfermera comentó: “Tú y el papá de tu hijo hacen una pareja muy linda”. Tatá Mendonça respondió: “¿Solo porque somos ciegos? Incluso terminamos”. Sorprendida, la enfermera preguntó y Tatá respondió con humor: “¡Sí, niña, casi no nos vemos, es muy difícil!”, sugiriendo que, como tienen la misma condición física, ambas deben permanecer juntas. Esta idea se remonta al apogeo del racismo. Barros (2003), al hablar de los matrimonios interraciales en el siglo XIX, afirma que, durante el apogeo de las interpretaciones poligenistas, “se observaba una condena despiadada de lo que sería la relación indeseable entre seres de diferentes “especies” (Barros, 2003, pág.21). Es decir, el mestizaje era considerado por muchos, en este período, como sinónimo de degeneración. A continuación, se analizarán discursos relacionados con cuestiones raciales.

RACIALMENTE CAPAZ

Durante uno de sus espectáculos, el público preguntó a Tatá Mendonça cómo descubrió que era negra. Ella respondió: “No lo sé… creo que fue por prejuicio”. Luego, la artista compartió una experiencia que vivió en un teatro universitario, donde se realizaba un *espectáculo* con famosos comediantes. Al comentarle a una mujer que también era comediante, recibió la siguiente respuesta: “sí… a todos les gusta hacer bromas”. Tatá respondió: “te ves blanca”, la niña respondió “pero yo soy blanca”. Tatá responde: “así se explica”, afirmando además que así descubrió que era negra.

El racismo también es institucional. No es sólo la ausencia de negros en la comedia, sino la falta de representación en los medios. A esta situación contribuyen los medios de comunicación, donde prevalece la hegemonía de los artistas blancos. Con el

6 Enlace *del tráiler* : https://globofilmes.globo.com/video/confira-o-trailer-do-documentario-as-sexybilidade-dirigido-por-daniel-goncalves-12810959.ghtml

10.5281/ZENODO.15724185

surgimiento de medios independientes, como las redes sociales, artistas como Tatá Mendonça se han convertido en herramientas en la lucha por la consecución de sus derechos. Del mismo modo que observa Marcos Lima, parece que, en primer lugar, se analizan características físicas y no habilidades. Respecto a estas prácticas, Lélia Gonzales (2020) afirma:

> Es importante caracterizar el racismo como una construcción ideológica cuyas prácticas se implementan en diferentes procesos de discriminación racial. Como discurso de exclusión que es, ha sido perpetuado y reinterpretado según los intereses de quienes se benefician de él (Gonzales, 2020, p. 55).

Por tanto, el racismo es un concepto creado por ideas y creencias reforzadas institucional y socialmente. Desarrolla una falsa idea de jerarquía, creando y desarrollando opiniones que justifican un trato desigual. Según McRuer (2024), en el siglo XX las personas "no blancas" no eran los sujetos ideales para los procesos hegemónicos, ni de rehabilitación ni de ingeniería social. "Los soldados negros que regresaban de la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, se enfrentaron a una segregación continua en lugar de la integración impuesta con entusiasmo a otras personas mutiladas por la guerra" (McRuer, 2024, p. 193). Según el autor, era necesario integrar rápidamente la fuerza del hombre blanco, utilizando prótesis para incluirlo en el sistema económico en favor de los servicios corporativos.

Según Gonzales (2020), el colonialismo europeo creó ideologías con el rol de internalizar la superioridad del colonizador por parte del colonizado, utilizando métodos de explotación y opresión. De la misma manera que ocurre con las relaciones raciales, también se desarrolló con la religión, cuando, durante la colonización de Brasil, el eurocristianismo se implementó por la fuerza en las comunidades negras. Sin embargo, surgieron formas de resistencia, como las religiones de base africana.

RELIGIOSAMENTE CAPAZ

En otro de sus videos[7], Tatá Mendonça comenta sobre el espiritismo, posiblemente kardecista, que considera que las personas con discapacidad visual han perdido la visión como forma de castigo. Relata que su madre asiste a la Asamblea de Dios, y durante el espectáculo pregunta al público quién pertenece a esa religión. Una niña responde que sí. Tatá entonces pregunta: "¿por qué crees que me quedé ciega?", y la niña rápidamente responde: "extrañando a Jesús". De la misma manera que la sociedad y las instituciones producen el estado normal en la construcción de la capacidad corporal, la heterosexualidad y la raza, también está presente en la religión, con el

7 Enlace del vídeo: https://www.instagram.com/reel/C-_M5s7O2Dj/?utm_source=ig_web_copy_link

10.5281/ZENODO.15724185

cristianismo como su estándar normativo. En Brasil, estas prácticas surgieron en el proceso de colonización, que utilizó criterios culturales y religiosos como justificación para la práctica de la violencia:

> La colonización creó diferentes formas de clasificar y colonizar a los pueblos que barbarizó, y tales atrocidades pueden analizarse en una especie de escala cultural de Salvación, donde el cristianismo es uno de los parámetros más importantes para decidir qué vidas deben o no ser domesticadas mediante la catequización. antes de ser asesinado (Brasileiro, 2021, p. 16).

Esta brutal práctica colonial mencionada por Brasileiro (2021) no solo impuso prácticas inhumanas a los pueblos colonizados, sino que también utilizó el cristianismo como criterio para decidir qué vidas merecían ser "salvadas" mediante la catequización. En otro video[8], Tatá Mendonça comenta que, cuando iba a la iglesia, los pastores querían que volviera a ver. Intentó explicarle que ya había aceptado su condición. Así como la iglesia cree que puede ofrecer curas para alcanzar un estado físico y mental "normal", esta misma creencia afecta también a la comunidad homosexual. Según McRuer (2024), en los años 90 surgieron en Estados Unidos movimientos *ex-gays* que comenzaron a ser aceptados dentro de la derecha cristiana, y periódicos como *el New York Times* y *el Washington Post* mostraban a hombres y mujeres "curados" de sus homosexualidad.

La lucha por la igualdad y la inclusión de las personas con discapacidad debe considerar las formas múltiples e interconectadas de discriminación que enfrentan. Utilizando un enfoque interseccional, es posible tener en cuenta no sólo la discapacidad, sino también otras características como el género, la raza, la religión y otras. Según Collins y Bilge (2020), en términos generales, la interseccionalidad:

> Investiga cómo las relaciones de poder interseccionales influyen en las relaciones sociales en sociedades marcadas por la diversidad, así como en las experiencias individuales en la vida cotidiana. Como herramienta analítica, la interseccionalidad considera que las categorías de raza, clase, género, orientación sexual, nacionalidad, capacidad, etnia y grupo etario –entre otras– están interrelacionadas y se moldean entre sí. La interseccionalidad es una forma de comprender y explicar la complejidad del mundo, las personas y las experiencias humanas (Collins y Bilge, 2020, p. 16).

Esta definición reconoce que las relaciones entre las categorías mencionadas en esta investigación, como género, raza y religión, no son características aisladas de una persona. Están interconectados y no en una jerarquía; actúan de manera integrada y pueden influir en formas de interacción social.

8 Enlace del vídeo: https://www.instagram.com/p/C2iaTsgO092/

10.5281/ZENODO.15724185

Otro factor que interfiere directamente en la vida de las personas con discapacidad son las políticas de inclusión, fundamentales para promover una sociedad justa y equitativa, garantizar la igualdad de oportunidades y eliminar posibles barreras que refuercen la exclusión.

CONCLUSIÓN

A partir de extractos de espectáculos de Tatá Mendonça y otros autores como Robert McRuer, Georgina Kleege, Michael Foucault, Lélia Gonzales, Castiel Vitorino Brasileiro y Romeu Sazaki, es posible reconocer algunas acciones e instituciones sociales que refuerzan el estándar de normalidad, y que necesitamos discutirlos con el objetivo de promover una sociedad para todos. Siguiendo las ideas de Preciato (2023), es necesario crear resistencia para los cuerpos vivos del planeta, pasando de la subalternización a un régimen de conocimiento y poder, es decir, luchar contra la opresión de las desigualdades impuestas por las estructuras dominantes. Este trabajo puede ser posible a través del arte, el activismo y la filosofía, como formas de pensar el mundo.

La resistencia implica adoptar una perspectiva *crip*, en la que no es necesario dividir el mundo entre diferentes grupos de personas. Para lograrlo, es fundamental invertir en el área académica y fortalecer la coalición entre los movimientos antirracistas, feministas y de personas con discapacidad, para que juntos puedan desenmascarar las falsas ideologías normativas obligatorias que prevalecen en la sociedad.

REFERENCIAS

Barros, Zelinda dos Santos. **Casais inter-raciais e suas representações acerca de raça**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade**. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2021.

ECO, Humberto. **História da Beleza.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano.** Rio Janeiro: Zahar. 2020.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. tradução de Raquel Ramalhete.

10.5281/ZENODO.15724185

Petrópolis: Vozes, 1987.

JUSBRASIL. Entenda o projeto da Cura *Gay*. **JusBrasil**. Brasília, 23 jun. 2016. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/noticias/entenda-o-projeto-da-cura-gay/376191509. Acesso em 09 set. 2024.

KLEEGE, Georgina. *Look into My Eyes*. **Phi Kappa Phi Forum summer 2020**, Baton Rouge, Louisiana, v. 100, n. 2, p. 22-23, 2020.

MCRUER, Robert. **Teoria *crip***: signos culturais entre o *queer* e a deficiência. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens Edições, 2024.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi:** O som do mundo desmoronando. São Paulo: Editora Zahar, 2023.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão**: construindo uma sociedade para todos. 7ed. Rio de Janeiro: WVA, 2006.

SANTIAGO LEMOS

Licenciado en Artes Visuales, por la Universidad Federal de Goiás (2008); Maestría en Docencia del Programa de Postgrado en Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica, do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação, de la Universidad Federal de Goiás. Actualmente cursa el Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad de Brasilia, nivel doctorado. Ha trabajado en educación básica desde 2008.

10.5281/ZENODO.15724185

P DE PUBLICACIÓN. INDAGACIONES CONCEPTUALES EN TORNO A LAS PRÁCTICAS DE (AUTO)PUBLICACIÓN COMUNITARIA

P FOR PUBLISHING. CONCEPTUAL approachES INTO COMMUNITY BASED (SELF)PUBLISHING PRACTICES

Darío Marroche Croza
Facultad de Artes (Udelar), Uruguay
dario.marroche@gmail.com

Resumen
Este artículo ofrece algunas indagaciones conceptuales sobre la práctica de publicación comunitaria y sus implicancias relacionales, a partir de una experiencia de creación colectiva situada (Montevideo, 2020), con el fin de promover nuevos contextos interpretativos en relación a la producción artística como ejercicio disidente y generador de contranarrativas. Asimismo, pretende dar cuenta de las potencialidades de la autopublicación en el fomento de posicionamientos micropolíticos tendientes a recuperar otras enunciaciones —como ser microrrelatos, poéticas cotidianas, visualidades/textualidades disidentes, etc—, fragmentando y disputando los discursos más jerárquicos y consensuados sobre la identidad barrial y la forma de habitar la ciudad.

Palabras clave: autopublicación, participación, comunitario, contranarrativas

Abstract
This article contributes to approaches in community-based publishing practices and their relational implications, based on a situated experience of collective creation (Montevideo, 2020), in order to promote new interpretative contexts regarding artistic production as a dissident exercise of counternarratives. It also seeks to recognize the potential of self-publishing in fostering micropolitical positions aimed at reclaiming other forms of enunciation—such as micro-stories, everyday poetics, dissident visualities/textualities, etc—fragmenting and challenging the most hierarchical and consensual discourses on neighborhood identity and ways of inhabiting the city.

Keywords: self-publishing, participation, community, counternarratives

INTRODUCCIÓN

El presente artículo ofrece algunas indagaciones conceptuales sobre la práctica de publicación comunitaria, las potencialidades de la autopublicación y sus implicancias

relacionales, a partir de una experiencia de creación colectiva: la producción de un alfabeto comunitario A-Z del barrio de Ciudad Vieja en Montevideo, en 2020. A partir de esta experiencia, y en relación con el marco teórico de mi investigación *Publicar (con) comunidades*[1]— se plantean algunas reflexiones consideradas relevantes en el contexto de este seminario, en torno a la producción artística como ejercicio disidente y generador de contranarrativas. A modo de breve descripción, se trató de una iniciativa participativa articulada por *microutopías* —proyecto de publicación y producción gráfica integrado al 2020 por Victoria Apud, Florencia Lastreto y Darío Marroche—, en el marco de una residencia organizada por Proyecto Casamario[2]. Esta residencia de producción gráfica estuvo orientada a una serie de jornadas en las que se propuso generar una conversación colectiva sobre las distintas problemáticas y deseos de las personas participantes e interlocutoras del barrio: vecinxs, estudiantes, colectivos barriales y organizaciones sociales de la zona. Finalmente se dedicó a la creación de visualidades, a partir de las reflexiones compartidas, implicando del trabajo colectivo para su producción y reproducción en distintos soportes impresos; teniendo como resultado una autopublicación colectiva a partir de la colaboración de la comunidad específica participante[3]. Bajo este marco contextual se analizan las implicancias de la publicación impresa como consigna de cocreación.

La actividad se desarrolló a lo largo de dos semanas, en las que las participantes reflexionaron e intercambiaron sus vivencias, para luego cocrear colectivamente una publicación. Esta devino en un alfabeto comunitario A-Z para colorear (figura 1), que reunió y cruzó distintas dimensiones e intereses que interpelaban al grupo en relación a sus experiencias barriales, individuales y colectivas.

El proceso de trabajo se organizó esquemáticamente en 4 estapas:

(1) *Conversación:* implicó la presentación de las participantes —sus procedencias, expectativas y motivaciones generales—, la profundización en las agendas de cada colectivo/organización, y la discusión de las áreas de interés, cruces y múltiples temáti-

1 El título completo es *Publicar (con) comunidades: prácticas de publicación comunitaria y modos de accionar colectivo*; proyecto de investigación desarrollado en la Maestría en Arte y Cultura Visual (Udelar) bajo la co-tutoría de Florencia Dansilio (Udelar) y Guillermina Mongan (UNLP)

2 Este proyecto se autodefine como una iniciativa de gestión autónoma y colectiva de producción artístico-cultural-social, que tuvo sede en el barrio de Ciudad Vieja en Montevideo, en el período 2014-2024.

3 Esta comunidad se conformó por 14 personas procedentes de organizaciones sociales actuantes en el barrio (Comisión Plaza 1, Comisión Derecho a la Ciudad, Merendero las Bóvedas, Red de Ollas al sur y Mercado Popular de Subsistencia), colectivos autogestivos (Multimostrx, Idas y Vueltas y DENG), cooperativas de vivienda (La Kolonia y Mario Benedetti 2) y estudiantes de Facultad de Artes (Udelar) involucradxs de alguna forma con el barrio.

10.5281/ZENODO.15724208

cas en las que profundizar.

(2) *Cocreación*: una vez acordados los contenidos se indagaron las posibilidades de formalización (formato, lenguaje gráfico, redacción, etc), para definir colectivamente una organización y síntesis temática A-Z. Se trabajó en la traducción gráfica y representación de las ideas acordadas a partir de las posibilidades técnicas disponibles —fotografía, ilustración, tipografía, etc—.

(3) *Producción colectiva*: consistió en la aproximación al modo de impresión elegido (Risografía) y en las jornadas de reproducción de los distintos elementos que componen la publicación. Entre todas se imprimieron, compaginaron y finalizaron 150 ejemplares del alfabeto, compuesto por 3 desplegables c/u.

(4) *Socialización*: una vez terminada la producción, se organizó una actividad de presentación y activación de la publicación a modo de cierre de la residencia. Se compartió públicamente parte del proceso y reflexiones alcanzadas. Se distribuyó el alfabeto entre las personas participantes y presentes, complementado con salidas posteriores a distintos puntos del barrio donde se dejaron ejemplares para su libre acceso y circulación.



Figura 1: Detalle de la publicación “Alfabeto comunitario”, creación colectiva (2020).

10.5281/ZENODO.15724208

SOBRE LA IDEA DE COMUNIDAD Y TERRITORIALIDADES BARRIALES

A grandes rasgos, una comunidad, desde la perspectiva de las ciencias sociales, puede ser entendida como el lugar de identificación socio-espacial donde se establecen ciertas interacciones entre individuos. Estas se pueden dar a partir de la proximidad física o contacto directo entre sus miembros, u obedecer a una construcción social; es decir, al consolidar una identidad basada en una imagen común de grupo, una narrativa compartida. Estas son conceptualizadas por Anderson (2006) como comunidades imaginadas, ya que los miembros no se conocen necesariamente en su totalidad de manera personal, pero comparten una imagen mental de su comunidad que les une y da un sentido de pertenencia.

Por otro lado, la utilización del término *comunidad* dentro del campo artístico supone problematizar algunas distinciones. En este sentido, es de interés la clasificación aportada por Miwon Kwon (2004), que reconoce cuatro categorías en función de las posibilidades relacionales establecidas: “unidad mítica”, usualmente asociada a grupos vulnerables o minoritarios; “comunidades situadas”, que se asocian prexistentes a las necesidades específicas de un proyecto artístico; “comunidades inventadas temporalmente”, que se desarrollan específicamente a partir de/para llevar a cabo un proyecto artístico puntual; y por último “comunidades inventadas continuas”, las cuales son iniciadas por un proyecto artístico o artista pero son mantenidas en el tiempo por la misma comunidad partícipe luego de finalizado tal proyecto.

En este caso se trata de una comunidad inventada temporalmente, compuesta por personas que se reúnen a partir de una convocatoria externa, ya teniendo intereses comunes previos —orientados al lugar de pertenencia: el barrio de Ciudad Vieja— generados en relación a distintas territorialidades barriales. Este concepto considera al territorio de forma multidimensional, pudiendo ser entendidas como las relaciones procesuales que permiten la apropiación del espacio geográfico, concreta y simbólicamente, a partir de las diversas experiencias individuales.

SOBRE LA IDEA DE PARTICIPACIÓN Y RELACIONES DE PODER

La experiencia se puede enmarcar como una iniciativa artística participativa, es decir, que plantea un abordaje del obrar artístico que explora y experimenta el lazo social, los modelos de sociabilidad, el estar juntes y el ser en común —teorizados por, Foster (1996), Bourriaud (1998), Kravagna (1998), Kester (2004), Bishop (2006), Laddaga (2006) y Schlieben (2007), entre otres— para cocrear y producir sentido colectivamente. Esta participación, entendida bajo la conceptualización de Maria Lind (2007),

10.5281/ZENODO.15724208

acontece bajo la creación de un contexto del que las personas participantes formen parte e interactuen en función a ello, implicando un marco de acción dado. En nuestro caso, a partir de la convocatoria se establecieron algunas definiciones logísticas que predispusieron las condiciones materiales de realización de la experiencia (tiempos, funcionamiento, recursos disponibles, etc), para luego agenciar colectivamente la toma decisiones en relación a la creación en sí y a la división de responsabilidades para la realización del trabajo. Estas implicancias permiten reconocer un grado de participación determinado, en relación a los niveles de referencia de la *escalera de la participación,* presentada originalmente por Sherry R. Arnstein en 1969.

Bajo esta figura retórica la autora plantea una clasificación que permite evaluar los distintos grados de participación y así determinar hasta qué punto se promueven verdaderos procesos de participación —o si en cambio son sólo de carácter simbólico, "pseudo" o falsa participación—. Si bien fue concebida en torno a procesos entre ciudadanía e instituciones públicas gubernamentales, se puede aplicar a participaciones de comunidades específicas, organizaciones y otros contextos particulares.

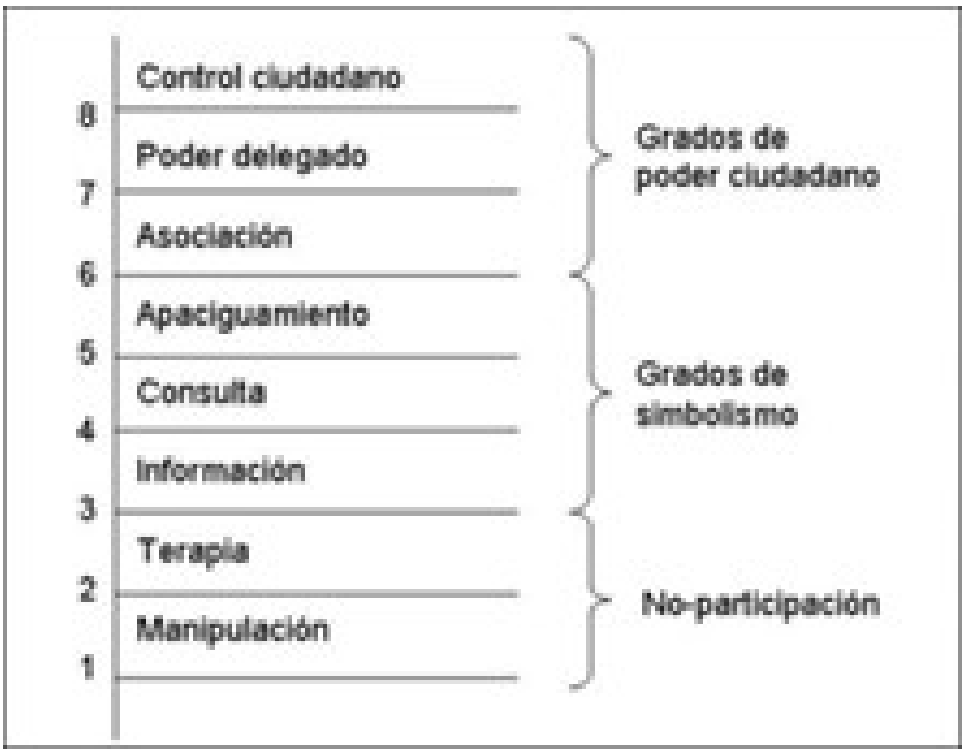


Figura 2: Cuadro *Escalera de la participación*, Arnstein (1969).

Conforme al cuadro (figura 2) la experiencia analizada puede reconocerse en un nivel de asociación colaborativa (6), ya que fue iniciada por agentes externos y compartida posteriormente con una comunidad para su planificación y ejecución. El nivel 6

10.5281/ZENODO.15724208

supone la incorporación de las participantes en pensar y aportar respecto a la acción a realizar. Este involucramiento de la comunidad en la toma de decisiones tiende a configurar procesos participativos donde la relación de poder se invierte; y en este sentido, se los puede entender como *participación invertida* ya que la autoridad se subcontrata a quienes normalmente no la tienen, a partir de un contexto dado.

Esta inversión de las relaciones de poder está en sintonía con nuevas políticas de representación donde se habilita la voz propia de las participantes para autoidentificarse en relación a temas de su interés y posicionarse desde sus distintos contextos. Dar lugar y atender estos contextos es de gran importancia para comprender cuáles son los lugares de enunciación desde donde se desarrollan los distintos procesos colectivos. Es decir, se trata de reconocer cómo el lugar que ocupan socialmente las integrantes de una comunidad, con sus bagajes personales y subjetivos, las hace tener diferentes experiencias, miradas del mundo y modos de hacer. Asimismo, la distribución general de los modos de hacer interviene en las maneras de ser y en las formas de visibilidad (Rancière, 2005), así como en las formas de decir, ya que el punto de vista del hablante parte de la experiencia individual e influye inseparablemente en su discurso (Ribeiro, 2017).

Las iniciativas que reconocen el punto de vista de las participantes resuenan con la idea de *micropolítica del deseo* desarrollada por Félix Guattari, quien aborda los agenciamientos colectivos de deseo. Según el autor, frente a una política que estratifica y sostiene formaciones de poder, existe otra —entendida como potencia molecular—, que presenta una alternativa de desestratificación social basada en micro-agenciamientos de enunciación (Guattari, 2013). Para Guattari, es en la invención de *posibles*, que adquiere un cuerpo vivo cualquier obra y donde radica el poder de transformación de la acción artística.

Iniciativas como esta, al rechazar las formas tradicionales de organización y representación, se alinean con otras formas artísticas de actuación que reivindican la puesta en valor del orden concreto de las cosas y la función social del arte, donde les artistas se convierten en agentes sociales y el arte, se torna contextual (Ardenne, 2006).

SOBRE LA IDEA DE (AUTO)PUBLICACIÓN Y MODOS DE HACER

La iniciativa se enmarca en la consideración de la publicación como una práctica artística socialmente comprometida, en la medida en que permite ser soporte material de distintos discursos poéticos y políticos; y como herramienta de socialización al servicio de distintas comunidades disidentes, atendiendo sus necesidades comunicativas y de enunciación. En este sentido, se considera la publicación, en tanto acción

10.5281/ZENODO.15724208

de publicar —del latín *publicare*: "hacer público"—, mediante distintos procedimientos y técnicas de creación, producción y reproducción; en tanto proceso de circulación y distribución de materiales impresos (publicaciones, afiches, múltiplos); y en tanto campo expandido de acciones públicas, mediadoras entre una comunidad y determinados mensajes impresos.

Puntualmente durante la residencia se trabajó en torno a una propuesta de *autopublicación*, entendida como el proceso de publicación de un libro o cualquier otro material por parte directa de les autores sin la intervención o mediación de técnicos terceros. Por el contrario, implica tomar el control de todo el proceso de creación, producción y distribución de los materiales impresos. Los conceptos de autoría, cadena de producción y recepción —profundamente asentados en el medio impreso tradicional y comercial—, han cambiando sus competencias y significados en función de nuevas prácticas que anteponen una dimensión sociopolítica y colaborativa, que se sostiene y potencia a partir del fomento de una serie de valores: autonomía, independencia, curiosidad, experimentación, transparencia, regeneración y libre circulación, entre otros.

En términos prácticos, esto implicó compartir las herramientas de producción y socializar ciertos conocimientos técnicos al grupo de trabajo, para sostener las posibilidades de una participación efectiva, y propiciar así, un involucramiento real en todas las etapas de realización. Este abordaje resuena con la idea *DIY* ("Hágalo usted misme"), como ética de la autosuficiencia, a través de la realización de tareas sin necesidad de asistencia de especialistas externos. Ligada a la ideología punk anticonsumista, promueve el conocimiento y la experiencia adquirida a través del ejercicio de las destrezas y de un *aprender haciendo* espontáneo. Asimismo, su dimensión epistemológica y metodológica, aporta la idea central del empoderamiento de los individuos y sus comunidades, fomentando la aplicación de enfoques alternativos para la consecución de los objetivos que se hayan fijado. Esta idea de empoderamiento puede ser entendida como un estímulo al "desarrollo conjunto de capacidades y recursos para controlar sus situaciones de vida, actuando de manera comprometida, conciente y crítica, para lograr la transformación de sus entornos según sus necesidades y aspiraciones, transformándose al mismo tiempo a sí mismos" (Montero, 2003).

Estos modos de hacer participativos también suponen desplazar la atención de las publicaciones y producciones gráficas como objetos aislados, para atender a los procesos y desbordes que estas propician, considerando el obrar artístico como una práctica de publicación contextual más amplia y expandida, sensible y crítica. Están en sintonía con la idea de Silvio Lang (2022) de que cualquier obra es secundaria a la actividad artística que la posibilita, ya que el hecho artístico consistiría principalmente

10.5281/ZENODO.15724208

en la invención de prácticas sensibles —entendidas como modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, del movimiento, de la percepción, etc—, en respuesta y contraposición a los “siglos de explotación que fetichizaron y mercantilizaron nuestra actividad y alienaron nuestras subjetividades en los dispositivos de poder de la cultura y el mercado” (Lang, 2022).

En este sentido, la propuesta llevada a cabo en CV, no prefiguró un resultado objetual concreto sino que intentó generar agencia en torno a las acciones y aportes de las participantes, en beneficio de un proceso colectivo enriquecedor y despretencioso, en términos de resultados específicos. A este respecto, interesa la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962), recuperada posteriormente por las prácticas contemporáneas enmarcadas como “arte procesual”, dándole vital importancia al proceso creativo-investigativo que poseen los objetos artísticos y a las nuevas posibilidades de relación entre artistas y no artistas.

SOBRE LA IDEA DE PUBLICACIÓN COMO EJERCICIO DISIDENTE

La producción y puesta en circulación de narrativas comunitarias —cocreadas participativamente desde la autopublicación—, opera sobre las maneras de hacer y ser disidentes cuando da lugar y aporta diversidad de expresiones; y así, desafia el statu quo de la producción cultural predominante y legitimada. Entendiendo lo cultural como “el conjunto de procesos mediante los cuales se elabora la significación de las estructuras sociales, se las representa y se las transforma a través de operaciones simbólicas” (García Canclini, 1987), se pueden considerar estas iniciativas de publicación/acción participativa entonces, como procesos y producciones contraculturales. Estas implican un espacio de ensayo, investigación y experimentación desde donde cruzar conocimientos, experiencias y herramientas, para ponerlas a disposición de lo que se está creando, de un bien común.

Estos aspectos se reflejan en el *Alfabeto comunitario*, al considerarlo un ejercicio propositivo para el fomento de posicionamientos micropolíticos tendientes a recuperar otras enunciaciones —como ser microrrelatos, poéticas cotidianas y contranarrativas—, fragmentando y disputando los discursos más jerárquicos y consensuados sobre la identidad barrial y la forma de habitar la ciudad. Como fue mencionado en la descripción de la experiencia, esto implicó pensar instancias de intercambio donde las participantes pudiesen manifestar los desacuerdos a las condiciones capitalistas y hegemónicas de la producción de conocimiento y sentido, en torno al pertenecer y habitar la Ciudad Vieja desde sus propias experiencias y territorialidades. En relación a esto último, se orientaron las reflexiones en torno a la idea de “dar lugar a un ha-

10.5281/ZENODO.15724208

bitar disidente" (Vanoli, 2019), desde los recorridos personales de las participantes y sus ámbitos de acción colectiva, a fin de dar cuenta de las tácticas y resistencias que pugnan por recuperar el sentido comunitario del barrio y "la producción de subjetividad como proceso inherente al habitar en la dimensión de la vida cotidiana" (Pichon-Rivière y Pampliega de Quiroga, 2012).

SOBRE LA IDEA DE ACTIVISMO ARTÍSTICO Y SU DIMENSIÓN SOCIAL



Figura 3: Residencia de producción gráfica, Proy Casamario (2020).

Estas prácticas de publicación y acción gráfica, también están en sintonía con ciertos campos conceptuales, definidos en las últimas décadas, bajo las denominaciones de activismo artístico o *artivismo*; término definido por Gombrich como "movimiento artístico-político capaz de restablecer la función social del arte", entendido como un campo híbrido entre el arte, el activismo político y la organización comunitaria, desarrollando discursos y acciones estratégicas que impulsan ciertos cambios sociales. Hace referencia a modos de hacer y producir expresiones estéticas que anteponen la acción social y política a la autonomía del arte. Estas iniciativas se enmarcan en las llamadas *prácticas socialmente comprometidas*[4], entendidas como una corriente de prácticas artísticas que desde los años 60, junto a los movimientos sociales como el feminismo, el ecologismo y las políticas de identidad, desarrollan sus procesos culturales en re-

4 De mayor auge en EEUU, allí llamadas *social practices*, con referentes teóricas como Claire Bishop y su libro "Infiernos artificiales" (2012).

10.5281/ZENODO.15724208

lación a una comunidad específica, para generar algún tipo de transformación social frente a distintos escenarios, como ser situaciones de desigualdad social y violaciones a los Derechos Humanos, entre otras. Generalmente estas prácticas tienen en cuenta una perspectiva de interseccionalidad, entendida como herramienta para examinar las opresiones con base multidimensional, causadas por las interacciones entre varios factores sociales simultáneamente, como el género, la raza, la sexualidad y la cultura, de un grupo social determinado. En este sentido, se entiende necesario la revisión crítica de estas nociones, en torno al binomio arte-política y de las narraciones históricas involucradas en repensar la politicidad del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo expuesto se pretende señalar el valor y potencial de la publicación como soporte material y relacional para posibilitar procesos participativos, y como marco interpretativo para abordar procesos del obrar artístico contemporáneo en comunidad.

A su vez, se propone reconocer que las imágenes que son colocadas en la esfera pública a través de las distintas representaciones visuales, conllevan aspectos ideológicos vinculados a determinados valores e ideas concretas que derivan en dimensiones políticas, presentes en la cultura misma y en los diferentes contextos geoestéticos (Lucero, 2022). En este sentido se destaca la importancia de estas prácticas en la medida en que llevan a cabo acciones críticas, que pueden ser significativas y transformadoras de los imaginarios sociales, cuando en su despliegue y performancia proponen generar otras relaciones de poder, otros sentidos y otras subjetividades; en la producción de contranarrativas y experiencias sensibles de carácter colectivo.

A modo de síntesis, la experiencia de autopublicación presentada resuena con otras iniciativas de publicación participativa en relación a: las dinámicas de creación y autoría colectiva; sus modos de hacer al plantear otras formas y posibilidades de colaboración; la autogestión y economía de medios; la creatividad y espíritu crítico al servicio de un mensaje; el carácter procesual; el sentido de urgencia por posicionarse colectivamente en sus contextos próximos; entre otras. Este tipo de iniciativa permite alianzas temporales entre los sujetos, poniendo en relación y articulación las distintas afinidades contextuales, ideológicas y afectivas, compartidas al interior de una comunidad determinada. Asimismo, posibilita la construcción colectiva de dispositivos de representación y acción —entendidos como elementos productores de sociabilidad (Bourriaud, 2006)—, que sirven de soporte de enunciación, comunicación y difusión de sus ideas, a través de procesos reflexivos, de autoconocimiento e intercambio, para identificar y organizar colectivamente sus necesidades y demandas.

10.5281/ZENODO.15724208

En la concreción del Alfabeto se reconoce una síntesis de gran densidad conceptual, discursiva y de carácter activista. Esto se debe, en mayor medida, al alto grado de politización y compromiso social del grupo participante —que en muchos casos compartían ámbitos de actuación en distintas organizaciones barriales—. Esto permitió una reverberación de los resultados a la interna de las mismas, y conocer en algunos casos sus críticas y valoraciones. Como principales desafíos del proceso de participación se reconocen las siguientes cuestiones: la explicitación de los tiempos y pautas base de relacionamiento para fomentar la escucha y horizontalidad; la cogestión de las expectativas en relación a las consignas propuestas, tendiente a relativizar la (auto)exigencia de resultados preponderando los procesos personales y colectivos; la necesidad de atención al factor motivacional del grupo durante todo el proceso y la organización del trabajo en función de las posibilidades efectivas de las integrantes, evitando requerimientos de conocimiento complejo o específico y así prevenir frustraciones; la distribución proporcional del trabajo para evitar sobrecargas, desmotivaciones y deserciones, y así sostener el grado de interacción, involucramiento y compromiso a lo largo del tiempo; la gestión del disenso a partir de dinámicas cohesionadoras e integradoras y la atención a las instancias de negociación para resolver las divergencias y afrontar los problemas de forma democrática; y por último, el fomento y puesta en práctica de valores personales que enriquezcan el trabajo en grupo y la buena convivencia, como ser la co-responsabilidad, los cuidados mutuos, la empatía, el sentido del humor, la asertividad, la observación y escucha activa, entre otras.

A modo de cierre, el ejercicio de una práctica participativa como proceso abierto, implicó atender a las formas de relacionalidad, multiplicidad y transdisciplinaridad, para el reconocimiento de los distintos saberes y experiencias de grupo, a efectos de producir colectivamente nuevas imágenes del mundo y explorar modos de agencia inventiva que posibiliten formas comunes de trabajo colectivo. Este abordaje concibe la práctica como un campo de acción, desde donde construir relaciones sociales que cuestionen los privilegios y las dinámicas de poder, ensayando nuevas relaciones entre la dimensión comunitaria-poética-política y la producción de imaginarios sociales, y en este sentido se valoran las aproximaciones obtenidas a partir del análisis de esta experiencia de arte/acción comunitaria.

REFERENCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ARDENNE, P. **Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.** Murcia: CENDEAC, 2006.

10.5281/ZENODO.15724208

BISHOP, C. **Participation.** London, 2006

The Social Turn: Collaboration and inst discontents, en: ArtForum February, pp. 178-183.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

GARCÍA CANCLINI, N; CRUCES, F; URTEAGA, M. **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales.** 2012

GUATTARI, F. **Líneas de fuga: por otro mundo de posibles.** Buenos Aires: Cactus, 2013.

HOLMES, B. **Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones**, en: VV. AA. Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

KWON, M. **One place after another. Site Specific and locational indentity.** The MIT press, 2004.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LANG, S. **Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas**. Montevideo: microutopías, 2022.

LIND, M. **The Collaborative Turn**, en Billing, J.; Lind, M.; Nilsson; L. (eds.) Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices. Londres, 2007.

LUCERO, M. **Estudios sobre la imagen: historia y cultura visual**, Octante (N.°7), e064, ISSN 25250914, 2022

MONTERO, M **El fortalecimiento de la comunidad**, en Teoría y Práctica de la Psicología Comunitaria. Buenos Aires: Paidós, 2003.

PICHON-RIVIERE, E ; PAMPLIEGA, A. **Psicología de la vida cotidiana.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión saic, 2012.

RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas***,* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

10.5281/ZENODO.15724208

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala? Feminismos plurais**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

VANOLI, F. **Habitar disidente, espacio y subjetividad**, en Territorialidades barriales en la ciudad contemporánea, Montevideo: TEBAC, 2019.

DARÍO MARROCHE CROZA

Arquitecto, editor e investigador. Egresado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo por la Universidad de la República (Uruguay). Maestrando en Arte y Cultura Visual por la Facultad de Artes (Udelar), línea de investigación: Estudios de Arte y Cultura Visual. Interesado en publicaciones impresas, artes gráficas y prácticas de arte-archivo.

10.5281/ZENODO.15724208

DESDE LA IMAGEN: VISUALIZAR PARA PENSAR EL PROYECTO

FROM THE IMAGE: VISUALIZING TO THINK THE PROJECT

Beatriz Fernández Cordano
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay
bfernandez@fadu.edu.uy

Resumen
En este trabajo me propongo relatar una serie de experiencias —personales y compartidas— que me permitan dar cuenta del proceso de construcción de una forma de investigar propia, que integre la perspectiva de mi formación y práctica en diseño gráfico. Este camino comienza con mi tesis de maestría y se nutre de los aportes de la Investigación Basada en las Artes (IBA) (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008; AUGUSTOWSKY, 2017) y los mapeos colectivos de los Iconoclasistas (RISLER Y ARES, 2013). El recorrido continúa en mi práctica docente, se profundiza en el intercambio con colegas y en las provocaciones generadas por las propuestas didácticas que llevamos al taller de diseño. También toma forma a partir de las producciones, experiencias y reflexiones de los estudiantiles. Me refiero al intento de dejar un registro de las posibilidades que emergen cuando damos lugar a la producción de imágenes para visualizar los nudos críticos de un proceso complejo, como el de definir y llevar adelante un proyecto. Incluso si eso significa representar el caos o trabajar sin certezas sobre el resultado, sin saber si funcionará o será útil. Producir sin planificación inicial, para mostrar, ver, compartir y, sobre todo, pensar con otros.

Palabras clave: Investigación Basada en las Artes, diseño gráfico, proyecto, visualizar

Abstract
In this work, I aim to recount a series of experiences—both personal and shared—that allow me to reflect on the process of building a personal approach to research, integrating the perspective of my education and practice in graphic design. This ongoing journey begins with my master's thesis and draws on the contributions of Arts-Based Research (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008; AUGUSTOWSKY, 2017) and the collective mappings of the Iconoclasistas (RISLER Y ARES, 2013). The journey continues in my teaching practice, deepens through exchanges with colleagues, and is further enriched by the provocations generated by the didactic proposals we bring to the de-

sign workshop. It also takes shape through the productions, experiences, and reflections of the students. I refer to the attempt to document the possibilities that arise when we create space for the production of images to visualize the critical knots of a complex process, such as defining and carrying out a project. Even if this means representing chaos or working without certainties about the outcome, not knowing whether it will work or be useful. Producing without an initial plan to show, to see, to share, and, above all, to think with others.

Keywords: Arts-Based Research, graphic design, project, visualize

Construir una forma de investigar que integrara mi perspectiva como diseñadora gráfica[1] fue un interés presente desde los inicios de mi formación como magíster en Enseñanza Universitaria en la Universidad de la República (Udelar) en Uruguay. Esta idea, en ese entonces intuitiva, fue creciendo hasta convertirse en una necesidad: afrontar la complejidad de una investigación, como la de la tesis, desde una lógica de pensamiento y producción que sintiera propia (FERNÁNDEZ CORDANO, 2023). La manera de llevarlo a cabo se fue definiendo en el hacer, con los aportes de la Investigación Basada en las Artes (IBA) (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008; AUGUSTOWSKY, 2017) y de los mapeos colectivos de los Iconoclasistas (RISLER Y ARES, 2013). Con el tiempo, este enfoque se incorporó orgánicamente al proceso, participó de la preparación de los encuentros de tutoría con Fernando[2] y nos permitió definir el objeto de estudio. Luego, estuvo presente en el trabajo de campo, en la recolección de datos y en la generación de nuevas preguntas, además de intervenir en la construcción de categorías de análisis emergentes (AUGUSTOWSKY, 2017).

En definitiva, transité un camino que me habilitó a producir e incorporar imágenes al proceso de investigación para hacer visible aquello que el discurso no menciona (AUGUSTOWSKY, 2017). El registro y la representación-interpretación visual de situaciones hicieron posible “develar aquello de lo que no se habla [...] que se suele dar por hecho y que se naturaliza” (BARONE Y EISNER, 2006 apud HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008, p.94) y “acceder a lo que las personas hacen y no sólo a lo que dicen” (SILVERMAN apud HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008, p.93), al trasladar ‘el hacer’ propio de las artes al campo de la investigación (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008).

Además, las imágenes formaron parte del proceso de gestión del proyecto a través

1 Considero el “diseño gráfico” como sinónimo de “diseño de comunicación visual”. La utilización de una denominación u otra cambia según las perspectivas teóricas, los países y los ámbitos académicos, ya que se trata de una discusión aún no saldada, propia del proceso de definición en el cual se encuentra la disciplina (FERNÁNDEZ CORDANO, 2023).

2 Fernando Miranda Somma, director/tutor de mi tesis de maestría.

10.5281/ZENODO.15724267

de la representación, recreación y reconstrucción visual de su estado en un momento dado. Visualizar para compartir con otros e interpretar en conjunto; para analizar y tomar decisiones que permitan avanzar hacia algún lugar.

Esta primera experiencia trascendió la tesis e ingresó en los talleres de diseño donde trabajo como docente, integrándose a sus didácticas y ejercicios. Se enriqueció con nuevas capas de profundidad a través del intercambio con colegas, con quienes comparto la enseñanza, y con estudiantes, cuyas producciones y reflexiones interpelan mis prácticas y pensamientos.

Lo que me propongo relatar es una serie de experiencias —estudiantiles, personales y compartidas— en un orden no necesariamente cronológico, que buscan dar cuenta de algunas de las posibilidades que emergen cuando damos lugar a la producción de imágenes para la visualización de un proceso complejo como el de definir y llevar adelante un proyecto. Así sea para representar el caos. Así sea sin saber con certeza si funcionará o servirá para algo. Producir sin una planificación inicial, para mostrar y ver.

MAPEAR LA TESIS

El tiempo pasa y me persigue la responsabilidad de ser productiva. Mi formación en la maestría convive con mi ser docente, diseñadora, trabajadora, pareja, madre, persona. No es tarea fácil cumplir con los plazos y con los deseos de hacer algo que [me] aporte y trascienda. Una beca y una licencia de estudio, sin duda, facilitan el proceso de escritura, pero no hacen una tesis por generación espontánea.

Estoy a fines de 2020, a mitad de camino del trabajo de campo y sin saber a ciencia cierta si voy bien. Agendo un encuentro con mi tutor para fijarme un *deadline*. Mientras preparo la reunión, la voz en mi cabeza insiste en que no avancé lo suficiente. Antes de entrar en pánico, hago lo que haría en cualquier proyecto de diseño: en un lienzo en blanco —en este caso digital— registro visualmente lo que tengo, lo que sí logré producir-hacer.

Al principio sin un orden establecido, muestro todo lo que hay, sin descartar nada —este último detalle es clave—. Luego ensayo una posible organización: dispongo en una línea temporal los momentos desde que comencé la maestría hasta el día de la reunión. Sumo datos del contexto que me atravesaron y transformaron; la pandemia de la COVID-19 y mi embarazo de Pina son, sin duda, los más trascendentales. También fotografío e incorporo los esquemas que dibujé en cuadernos como registro del trabajo de campo, durante la observación de mis prácticas docentes. Integro ilustra-

10.5281/ZENODO.15724267

ciones e imágenes para aportar la mayor cantidad de referencias visuales de momentos significativos del proceso. Flechas y anotaciones conectan los distintos elementos.

Lo que en un principio fue un órden cronológico de hechos y acciones, se expande y amplia su territorio, permite visualizar un todo ecléctico. Con un color destaco lo importante: los hallazgos, pero sobre todo los indicios, las contradicciones, las preguntas, lo no resuelto, lo que queda por descubrir. Ahora que está todo a la vista, ya no parece ser poco.

Tiempo después escuché a Mabel López (FADU, 2024) contar que suele pedir a estudiantes a quienes tutorea que hagan el ejercicio de “dibujar la tesis”, y pensé que eso se asemejaba a lo que había hecho. Un posible título para definir y explicar este proceso. En mi caso, se trató de “dibujar” un mapa de la tesis en un momento dado, que muestra el recorrido, lo producido, lo inconcluso. Un mapa de contenidos y sentidos que se construyen al crearlo y visualizarlo con otros. Un mapa que marca “usted está aquí” y permite descubrir posibles caminos a seguir, hacia donde continuar explorando y hacia donde no, al menos por ahora.

UN TALLER VACÍO



Figura 1: El taller durante la pandemia de la COVID-19. **Fuente:** Registro y elaboración propia.

Hasta ese preciso momento, en el cual tomé la fotografía que aparece arriba (Figura 1), el foco de interés de mi investigación de maestría estaba puesto en las caracterís-

10.5281/ZENODO.15724267

ticas del espacio físico donde se desarrolla el Taller de Diseño[3] en el que soy docente —salón al que también denominamos taller— y, en especial, en el trabajo colaborativo característico de su didáctica. Una idea aún muy incipiente y poco definida.

La segunda semana de marzo de 2020 me propuse realizar un trabajo de campo exploratorio a través de fotografías que registraran la dinámica de las clases que comparto con colegas docentes y un grupo numeroso de estudiantes. En particular, el jueves 12 de marzo, al finalizar la clase, tomé fotografías del taller vacío, sin personas, tal como había quedado luego de terminar el encuentro entre estudiantes y docentes (Figura 1). Aún no sabía para qué ni cómo las utilizaría, y mucho menos que, poco después, cobrarían otro sentido, cuando los talleres quedaran vacíos definitivamente al día siguiente y por varios meses.

Un día después, el viernes 13 de marzo de 2020, se tomaron las primeras medidas sanitarias a raíz del diagnóstico de los primeros casos de la COVID-19 en Uruguay. Entre ellas, la suspensión de las clases presenciales en todos los niveles educativos, incluida la universidad. No volvimos al Taller de Diseño presencial por el resto del año. Con la perspectiva que da el tiempo, es fácil reconocer la relevancia que tuvo en mi proceso aquel registro fotográfico, pero en ese momento aún no tenía definido el objeto de estudio, las clases se habían cancelado y no teníamos la menor idea de cómo seguir adelante.

Semanas después, le mostré las fotografías a Fernando, mi tutor. No solo las del taller vacío, sino también algunas anteriores, en las que estudiantes y docentes compartían el espacio físico del aula. A esto sumé los primeros registros de la experiencia de trabajo en el taller a través de *Zoom*: una captura de pantalla del "taller" en modalidad virtual y también un registro ilustrado espontáneo que realizó mi hija Lara mientras me observaba dar clase desde una habitación de mi casa.

"¿Por qué elegiste esos insumos como salida de campo exploratoria?", preguntó Fernando. El registro en imágenes nos permitió dialogar sobre el proyecto, hacernos preguntas, analizar la situación y visualizar el contrapunto entre el taller vacío y los nuevos espacios —virtuales y físicos, públicos y personales— desde donde ahora nos conectábamos para dar continuidad al curso. ¿Dónde están los estudiantes y docentes en esta nueva realidad? A partir de esos intercambios, elaboramos la figura metafórica de la explosión del salón, que se vacía de su contenido para dispersarlo por el territorio:

3 De la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual en la cual trabajo como docente. Una carrera conjunta entre la Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo y la Facultad de Artes, Universidad de la República, Uruguay.

10.5281/ZENODO.15724267

> La suspensión inesperada de las clases presenciales en la Universidad, a raíz de la pandemia de la COVID-19, provocó que el Taller de Diseño perdiera su forma tradicional de un instante para el otro. Lo que hasta ese entonces tenía lugar dentro de un aula con mesas amplias y varios asientos alrededor, se esparció como esquirlas por el territorio. Estudiantes y docentes dejaron de compartir un mismo espacio común y, por el contrario, comenzaron a interconectarse en línea desde diversos puntos geográficos, cada cual dentro del ámbito personal y privado de sus casas.
>
> (FERNÁNDEZ CORDANO, 2023)

Este proceso fue fundamental para definir el objeto de estudio, que hasta ese momento no contemplaba la implementación del Taller en la virtualidad. Además, la situación aceleró el proceso de definición del proyecto y el inicio del trabajo de campo —que realicé durante el segundo semestre de 2020—, adelantándolo respecto a lo planificado, con el fin de aprovechar las circunstancias emergentes de interés para mi tesis. Asimismo, me permitió desarrollar el concepto *territorio virtual del Taller de Diseño* —¿dónde existe ahora? ¿Cuáles son sus características? ¿Cómo funciona?—. Un concepto que me permitió interpretar y caracterizar la enseñanza virtual que tuvo lugar en el Taller de Diseño de la universidad donde trabajo, durante la pandemia de la COVID-19.

OTRO ESPACIO VACÍO, OTRA METÁFORA VISUAL

Años más tarde Gonzalo, estudiante de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FADU-FARTES, Udelar), presenta su Proyecto Final de Carrera (SILVA, 2023) utilizando otro espacio y otro contrapunto como recurso.

La imagen que muestra es la de un dormitorio infantil vacío, con muebles y paredes blancas, sin juguetes (Figura 2). A través de esta representación, sintetiza tanto el problema que aborda desde su perspectiva, como la resolución que propone: fomentar la creación de “ambientes ricos en lenguajes” (p.12) en los hogares de niños y niñas sordas, con el objetivo de promover su desarrollo integral mediante acciones de diseño.

Gonzalo construye una metáfora visual para explicar la situación de niños y niñas que nacen en familias de personas oyentes quienes no saben —y posiblemente nunca aprenderán— la lengua de señas.

La habitación vacía refleja las carencias que experimentan esas infancias en un hogar que no logra comunicarse con ellas. Pero lo interesante de esta imagen es que también encierra, de manera potencial, una posible respuesta: enriquecer ese entorno con lenguaje a través de piezas y acciones de diseño que fomenten

10.5281/ZENODO.15724267



Figura 2: Habitación vacía como metáfora de hogar sin lengua de señas.
Fuente: (SILVA, 2023)

Si bien Gonzalo creó esta imagen cuando el proyecto ya estaba avanzado en cuanto a la definición del problema y la propuesta de abordaje, esta visualización le facilitó la comunicación de su propuesta. Además, en ese proceso también pudo consolidar y fortalecer sus argumentos al compartirla con otras personas.

Este ejemplo, junto a otras indagaciones, enriqueció el debate interno del equipo docente de Proyecto Final de Carrera sobre el uso y la producción de imágenes que aporten sentido para la definición, desarrollo y comunicación de los proyectos de diseño de comunicación visual. Intercambios que nos permitieron profundizar en didácticas que promuevan el pensamiento del proyecto desde lógicas disciplinares.

En línea con esto, al comienzo del curso del primer semestre de 2024, les propusimos a los estudiantes trabajar en la producción de un insumo visual que les permitiera presentar en una imagen la elección del tema elegido para su Proyecto Final de Carrera. La tipología de imagen, recursos y formatos fueron libres.

Aunque se trataba de estudiantes de diseño, habituados a sintetizar ideas en imágenes, el desafío no resultó nada fácil y nos exigió, como docentes, que explicáramos los objetivos e ilustráramos con ejemplos. Para esto, en repetidas oportunidades utilicé la imagen de la habitación vacía de Gonzalo (SILVA, 2023).

10.5281/ZENODO.15724267

En este sentido, también me interesa compartir el proceso de Elisa (SCHROEDER, 2024) a quien el desafío de realizar un insumo visual le permitió la creación de una imagen “que fue un disparador para nutrir la estrategia abordada a lo largo del proyecto” (p.10). Elisa desarrolló una metáfora visual a partir de unir un suéter de lana con una caravana de identificación de ganado en lugar de su etiqueta convencional de marca de ropa (Figura 3): “el suéter tiene una caravana que normalmente se usa para identificar al ganado, sugiere una conexión entre el suéter y su origen; el animal en el campo” (p.10).

Es así que, de forma subyacente, la imagen refiere a la “procedencia de la materia prima de la prenda proponiendo que tiene un origen comprobable y trazable” (p.10). Este insumo visual dio lugar a la “construcción de un marco conceptual y gráfico” y desencadenó “el inicio del proceso para desarrollar una estrategia en la cual se busca construir un relato que identifica un origen y crea una historia detrás del proceso de las marcas” de determinados productos de lana nacional.

El ejercicio entonces les proponía utilizar un recurso propio del método que utilizamos en diseño para la resolución de las estrategias y piezas de abordaje, para ponerlo al servicio de pensar los inicios del proyecto.

Deconstruir la metodología del diseño que en sus tradiciones más conservadoras nos dice que primero es necesario definir teóricamente, y en base a textos, los cimientos del proyecto, para luego, a partir de certezas, producir estrategias de diseño de comunicación visual.

Seguir visualizando y pensando

> Hoy en arte se habla poco de “hacer cosas” y mucho de “generar significados”. [...] Reubica la habilidad de hacer cosas en términos del conocimiento al que esas cosas contribuyen, en lugar de limitarse a la manufactura de las propias cosas.
>
> (CAMNITZER, 2024, p.35)

> El científico necesita mantenerse dentro de protocolos determinados por la cuantificación y la replicabilidad que definen lo posible. En cambio en el pensamiento artístico podemos utilizar todo lo que usa la ciencia, pero además podemos imaginar no solo el quiebre de los protocolos, sino también el uso de lo imposible y lo impredisciblе.
>
> (CAMNITZER, 2024, p.37)

10.5281/ZENODO.15724267



Figura 3: Suéter de lana con una caravana de identificación de ganado. Fuente: (SCHROEDER, 2024)

Las vivencias y experiencias que comparto, desde las accidentales hasta las intencionadas, tienen en común la producción de visualidades como clave metodológica para promover el pensamiento proyectual, desde la idea inicial hasta su desarrollo y comunicación. Si bien los proyectos que elijo como ejemplo pertenecen a diversas naturalezas y contextos, entiendo que el principal aporte se encuentra en el marco de los espacios formativos, de enseñanza y de tutoría, mediados por la docencia, en particular del ámbito del diseño.

Si bien no existe un único método del diseño, como disciplina académica se ha esforzado por vincularse con la ciencia (HERRERA BATISTA, 2010). En este sentido, el racionalismo dominó su desarrollo a través de su acercamiento a los métodos científicos, como forma de quitarse de encima la carga de subjetividad que arrastra por sus orígenes técnicos y artísticos (HERRERA BATISTA, 2010). El método científico del diseño funcionó solo en la teoría, ya que la realidad no puede reducirse a fórmulas y

10.5281/ZENODO.15724267

dejar afuera el lugar para la creatividad, el papel de la intuición, la resolución de las necesidades simbólico-culturales y de los valores estéticos (PELTA, 2004).

En este contexto, cobra relevancia incorporar a nuestras propuestas didácticas el desafío de producir interpretaciones visuales de fenómenos a través de procesos que involucren a las artes visuales, como forma de provocar conversaciones al respecto que propicien la construcción de sentidos y conocimientos. Dejar ver “aquello de lo que no se habla” (BARONE Y ESINER, 2006 apud HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2008, p.94) como forma de abrir el diálogo y la multiplicidad de subjetividades y perspectivas que nutran los aprendizajes.

Poner en común el proceso y la producción de una imagen o conjunto de imágenes como forma de compartir el proyecto, da lugar a diversas interpretaciones. Una invitación a pensar desde el hacer y en conjunto con otros, como forma de desatar nudos críticos o a profundizar en lo hecho. Trabajar en la producción y exposición de insumos visuales que nos permitan hacerle preguntas al proyecto. ¿Cómo se relaciona la imagen con el problema? ¿Y con la singularidad de la situación? ¿Qué nos dice sobre nuestro posicionamiento? ¿Y el de las otras personas? ¿Qué subjetividades provoca? La visualización entendida como parte de un proceso en construcción y no como un cierre, conclusión o fin en sí misma.

REFERENCIAS

AUGUSTOWSKY, G. El registro fotográfico para el estudio de las prácticas de enseñanza en la universidad. De la ilustración al descubrimiento. **AREA 23. Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo.** Buenos Aires: FADU-UBA, Nº 23, p. 147-155, octubre, 2017. Recuperado de https://area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA23 /AREA23_Augustowsky.pdf

CAMNITZER, L. **In_utilidad: el arte como educación**. Buenos Aires - Montevideo: Cruce Casa Editora, 2024.

FERNÁNDEZ CORDANO, B. **Territorio virtual del Taller de Diseño: la construcción de experiencias de aprendizaje colaborativo en la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (Udelar) durante la pandemia de la COVID-19.** 2023. Tesis de maestría. Universidad de la República, Montevideo, 2023.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. **Educatio Siglo XXI.** Barcelona: Universidad de Barcelona,

10.5281/ZENODO.15724267

Nº 26, p. 85-118, 2008.

HERRERA BATISTA, M. Investigación y diseño: reflexiones y consideraciones con respecto al estado de la investigación actual en diseño. **No Solo Usabilidad.** Ciudad de México, 11 de noviembre de 2010.Disponible en: http://www.nosolousabilidad.com/articulos/investigacion_diseno.htm. Acceso el: 10 de agosto de 2024.

LOPEZ, M. Enseñar proyecto. En: SEMINARIO ENSEÑAR PROYECTO, 1. **Ponencia como invitada**. Montevideo: FADU-Udelar, 2024.

PELTA, R. **Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico.** Barcelona: Paidós, 2004.

RISLER, J. y ARES, P. **Manual de mapeo colectivo:** recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SILVA, G. **Espejo.** 2023. Trabajo final de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. FADU-FARTES, Universidad de la República, Montevideo, 2023.

SCHROEDER, E. **Del campo a la prenda y de Uruguay al mundo: Tejiendo la identidad del diseño de moda con lana uruguaya.** 2024. Trabajo final de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. FADU-FARTES, Universidad de la República, Montevideo, 2024.

BEATRIZ FERNÁNDEZ CORDANO

Magíster en Enseñanza Universitaria por la Universidad de la República (Udelar) y Licenciada en Diseño Gráfico por la Ort. Profesora Agregada del Departamento de Proyecto de Comunicación Visual (DPCV) de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual, FADU-FARTES, Udelar. Participa de la línea en Enseñanza del Diseño (DPCV) y del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad (FARTES).

10.5281/ZENODO.15724267

SERIGRAFEIA: DISPOSITIVO PARA UNA CARTOGRAFEIA DE POÉTICAS V.

SERIGRAFEIA: A DEVICE FOR A CARTOGRAFEIA OF POETIC VISUALS

Mariana dos Santos Velázquez
Facultad de Artes – Udelar. Uruguay
velazquezmds@gmail.com

Alice Fátima Martins
Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG. Brasil
profalice2fm@ufg.br

Resumen
Este es un proyecto artístico que explora la combinación entre serigrafía y la creación de cartografías poéticas. El nombre “SerigraFeia” juega con el término portugués “feia” (que significa “fea”), sugiriendo una estética que acepta el error, lo imperfecto y lo experimental como elementos clave en el proceso creativo. Este dispositivo busca cuestionar las normas estéticas tradicionales y abrir nuevas posibilidades de creación visual a través de la superposición de capas gráficas.El proyecto propone un enfoque participativo, en el que se invita a la comunidad y a los espectadores a intervenir directamente en la obra, añadiendo sus propias experiencias y visiones. El proceso se desarrolla a través de talleres y sesiones colaborativas en las que los participantes son introducidos en le técnica de SerigraFeia y experimentan con la técnica, el error y la experimentación imprimiendo sobre diversas superficies. Cada intervención individual forma parte de una cartografía visual en constante evolución: la CartograFeia, que no tiene un resultado final definido, sino que se transforma continuamente con cada aporte.El objetivo principal es generar una obra abierta e inacabada, que refleje la diversidad de las experiencias visuales y los múltiples significados que emergen de la interacción entre el arte, el público y el contexto en el que se presenta. SerigraFeia no solo funciona como una técnica artística, sino como un proceso metodológico que busca desafiar los límites de lo estético, lo cultural y lo visual, en el que la diferencia y la imperfección se celebran como parte esencial del arte.

Palabras clave: Serigrafía, Poéticas Visuales, Arte Participativo**.**

Abstract
This is an artistic project that explores the combination of silkscreen printing and the

creation of poetic cartographies. The name “SerigraFeia” plays with the Portuguese word “feia” (which means “ugly”), suggesting an aesthetic that embraces error, imperfection, and experimentation as key elements in the creative process. This device aims to question traditional aesthetic norms and open up new possibilities for visual creation through the superposition of graphic layers. The project proposes a participatory approach, inviting the community and viewers to directly intervene in the work, adding their own experiences and visions. The process unfolds through workshops and collaborative sessions where participants are introduced to the SerigraFeia technique and experiment with technique, error, and experimentation by printing on various surfaces. Each individual intervention forms part of an ever-evolving visual cartography: the CartograFeia, which has no defined final result but is continuously transformed with each contribution. The main objective is to generate an open and unfinished work that reflects the diversity of visual experiences and the multiple meanings that emerge from the interaction between art, the public, and the context in which it is presented. SerigraFeia not only functions as an artistic technique but also as a methodological process that seeks to challenge the limits of the aesthetic, the cultural, and the visual, in which difference and imperfection are celebrated as an essential part of art.

Keywords: Silkscreen Printing, Visual Poetics, Participatory Art.

Este proyecto anhela explorar las poéticas liminales, entendiendo la liminalidad como un punto de cruce, de fricciones y tensiones que nos atraviesan en lo individual y colectivo. La noción de liminalidad se apoya en los estudios de Turner (1969), quien la describe como un estado transitorio donde las estructuras y las identidades son desafiadas y reconfiguradas. En este contexto, la SerigraFeia, una combinación de serigrafía, error e ironía, se presenta como un dispositivo artístico y la CartograFeia como una herramienta metodológica adaptable a diversos entornos y en movimiento que recoge estas vivencias. Su capacidad móvil y versátil permite flexibilizar las estrategias de intervención y la interpretación de los resultados, conectando lo efímero y lo cultural.

El proyecto se fundamenta en una cartograFeia dinámica y en constante evolución, aceptando el error y la diferencia como vías creativas, una perspectiva que también es abordada por Los Iconoclasistas en el libro “Manual de Mapeo Colectivo” (2013), donde se destaca el valor del proceso colaborativo y el reconocimiento de las particularidades de cada participante en la creación de cartografías colectivas.

Utilizo el neologismo “-Feia” para subrayar la importancia de la singularidad y la autenticidad en el proceso creativo, vinculándolo con la práctica del portuñol y jugando con las visualidades y el concepto de belleza. Un abordaje que dialoga con las críticas que Susan Sontag enuncia en “Contra la interpretación” (1966) donde propone que sobre

10.5281/ZENODO.15724285

interpreta al arte (contemporáneo le agregaría yo) una sobre dimensión de la experiencia estética en sí misma y aún más si lo vemos desde una perspectiva contextual en relación al territorio, o en este caso a los territorios plurales donde pueden desarrollarse las experiencias estéticas propuestas por la SerigraFeia. Porque además, se incluye la participación activa de la comunidad a través de talleres, donde la interacción y las contribuciones del público juegan un papel esencial en la construcción de la cartograFeia.

A la SerigraFeia no le interesa -en primera instancia- un resultado final único, sino que invita a cada lector a intervenir y reconstruir el registro cartograFeio, ampliando así las posibilidades de comprensión y expresión. SerigraFeia busca una exploración de los límites del lenguaje y la estética, desafiando las nociones tradicionales de fronteras y celebrando la riqueza de las experiencias liminales.

LA VISCOSIDAD

Freire (1970) defendió un enfoque pedagógico en el que el contexto y la realidad de las personas son esenciales para los procesos de aprendizaje y reflexión crítica. Desde esta perspectiva, pienso este proyecto desde el lugar donde tengo los pies, no solo con la intención de entender el contexto, sino de observar, incluir y formar parte de él. Como dice la frase atribuida a Freire por Frei Betto en diversos escritos y entrevistas: “La cabeza piensa allí donde los pies pisan” (Betto, 2022). Este territorio me construye más allá de la simple espacialidad y me invita, de muchas maneras, a tensionar, apropiar, intervenir y cuestionar tanto lo individual como lo colectivo. Como investigadora, no puedo ignorar estas características, que, a mis ojos, se convierten en oportunidades para el desarrollo del proyecto.

En este contexto, donde hoy pisan mis pies - Rivera Livramento -, un espacio caracterizado por su condición liminal, surge el proyecto SerigraFeia. Este proyecto quiere explorar las posibilidades que emergen de las poéticas liminales, reconociendo su condición como origen y motivo de numerosas fronteras. La liminalidad geográfica se presenta como un punto de partida para comprender los múltiples bordes y límites que atraviesan a quienes habitamos estos espacios; así como para examinar cómo las intervenciones artísticas pueden funcionar como fronteras literales y metafóricas, desafiando al espectador y explorando los límites del lenguaje. El contexto geopolítico donde surge este proyecto es importante en un primer momento, pero no limita el entorno y la aplicación de la SerigraFeia. Este dispositivo artístico y que también es una herramienta metodológica, no solo es adaptable a diversos contextos, sino que desea el movimiento y el intercambio; es por naturaleza fluido, escurridizo, movedizo, viscoso porque no llega a ser líquido del todo.

10.5281/ZENODO.15724285

La relación entre la SerigraFeia y la CartograFeia, con las poéticas y las liminalidades proporcionan un contexto más específico para esta propuesta. El uso de esta herramienta-dispositivo resulta de suma importancia debido a sus características particulares. Éstas se destacan por su capacidad móvil y adaptable, lo que las convierte en excelentes recursos para flexibilizar tanto las estrategias de intervención como la interpretación de los resultados obtenidos. Su versatilidad es un aspecto fundamental que facilita tanto la implementación de las técnicas como la comprensión de sus efectos.

En un segundo momento, queda procesar lo recogido a partir del uso del dispositivo, y esto se vuelca en la CartograFeia, utilizada como herramienta metodológica para sistematizar las experiencias levantadas con la SerigraFeia. El uso en sí mismo de la cartografía como estrategia ya le imprime características permeables y flexibles; sin embargo, cuando propongo la variable de cartograFeia, le sumo los aportes propios que esta dinámica aporta, y que aquí se desarrollarán. El proyecto busca experimentar con la SerigraFeia como un dispositivo artístico, utilizando la CartograFeia como herramienta metodológica para explorar nuevas formas de expresión y conocimiento visual.

La propuesta se enfoca en facilitar un intercambio dinámico entre la SerigraFeia y la comunidad, involucrando a personas diversas en un proceso de co-creación. A través de talleres diseñados para promover el diálogo y la colaboración, se busca que los participantes aporten sus experiencias y perspectivas sobre identidades en distintos contextos liminales, contribuyendo así a la creación de obras que reflejen esas visiones particulares. Estos talleres no solo permiten la producción colectiva de conocimiento y experiencias estéticas, sino que también refuerzan la importancia del arte como espacio de expresión e intercambio. En paralelo, el proyecto se compromete a compilar, documentar y analizar los procesos creativos y los resultados obtenidos durante la experiencia. La CartograFeia será esencial para identificar los desafíos enfrentados y para extraer aprendizajes significativos que puedan enriquecer el desarrollo futuro de la propuesta.

De esta manera, se espera que el proyecto contribuya al campo de la cultura visual, no solo como una práctica creativa, sino también como una metodología que fomenta la reflexión sobre el proceso artístico y la colaboración entre el arte y la comunidad.

ANTECEDENTES

Para establecer una base teórica de este proyecto, he recurrido al trabajo de Vilém Flusser, particularmente su obra “Lengua y Realidad” (1986). En este texto, Flusser explora las relaciones entre el lenguaje y la percepción de la realidad, aportando pers-

10.5281/ZENODO.15724285

pectivas valiosas para comprender cómo las fronteras lingüísticas y culturales influyen en nuestra comprensión del mundo y en la creación de significados en contextos liminales como el propuesto en este proyecto.
Además, se considera relevante la teoría expuesta por Gloria Anzaldúa en su libro "Fronteras/La Frontera: El Nuevo Mestizaje." (1999), donde se analizan las fronteras físicas y mentales, así como la formación de identidades transfronterizas, ofreciendo una base conceptual importante para abordar las dinámicas culturales y sociales en los diversos contextos en donde podría ser aplicado el dispositivo.

La obra de Robert Filliou, "Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho" (1970), se presenta como una referencia relevante para este proyecto, ya que ambos comparten una visión crítica sobre la noción de autoría y la seriedad del arte, utilizando el humor y la ironía como herramientas para desmitificar el proceso creativo. En la obra de Filliou, el autorretrato "mal hecho" se convierte en un acto de subversión y desafío a las convenciones establecidas en el mundo del arte. Filliou propone que el arte no tiene que ser perfecto ni serio, sino que puede surgir incluso de acciones consideradas como errores o fracasos.

Este concepto se relaciona estrechamente con esta propuesta. La aceptación del error como una parte integral del proceso creativo se refleja en la práctica de la SerigraFeia, donde los accidentes y las imperfecciones son incorporados como elementos estéticos y conceptuales. En lugar de buscar la perfección, se valora la experimentación y la exploración de nuevos territorios creativos. Asimismo, la idea de lo "feia" que puede ser entendida como una extensión de la idea de lo "mal hecho" en el autorretrato de Filliou, en ambos conceptos desafían las normas establecidas de belleza y excelencia, proponiendo una estética basada en la imperfección y la diferencia. Esto abre la puerta a nuevas formas de expresión que valoran la singularidad y la autenticidad sobre los estándares convencionales.

En su ensayo "Contra la interpretación" (1966), Susan Sontag critica la tendencia a privilegiar el análisis y la interpretación intelectual por encima de la experiencia sensorial del arte. Argumenta que la interpretación se ha convertido en una forma de reducción, en la que el arte se despoja de su valor estético para ser reducido a significados ocultos o alegorías. Para Sontag, esta práctica apaga el poder del arte y su capacidad para conmovernos en un nivel visceral y emocional.

Sontag manifiesta una "erótica del arte", donde se prioriza la experiencia directa y sensorial sobre la decodificación de supuestos mensajes. Según ella, la interpretación no solo limita la percepción del arte, sino que también impone un marco rígido a la creativi-

10.5281/ZENODO.15724285

dad y la belleza inherente a las obras. En este sentido, critica el intelectualismo excesivo que ha permeado la crítica artística, especialmente en la era moderna, cuando las obras de arte son vistas más como objetos a descifrar que como experiencias a sentir.

La crítica de Sontag surge como una respuesta a la estética modernista, en la cual las obras de arte son frecuentemente analizadas en función de los símbolos y referencias subyacentes, desviando la atención de lo que el arte es en sí mismo: un objeto sensorial que debe ser experimentado. La interpretación, para Sontag, es una forma de control que limita la libertad del arte y el impacto emocional que debería tener sobre el espectador.

Sontag cierra su ensayo afirmando que, en lugar de buscar constantemente significados ocultos, deberíamos “recuperar nuestros sentidos”, es decir, experimentar el arte a través de los ojos, los oídos y las emociones, en lugar de tratar de interpretarlo únicamente a través de la mente. Este enfoque de “recuperar los sentidos” sugiere que el arte debe ser sentido antes que explicado. Este ensayo es una defensa de la autonomía del arte y una crítica a las estructuras críticas que imponen significados a las obras, y ha tenido un gran impacto en el pensamiento contemporáneo sobre el arte, la estética y la crítica cultural.

Podría sostener que este dispositivo artístico pretende articular conceptualmente los referentes teóricos antes citados: - La mutabilidad y capacidad de adaptación de existir en espacio geopolíticos que se acentúan en la diferencia, que formula Anzaldúa.

- La revolución del lenguaje, de Flusser, quien sostiene que el lenguaje no es solamente herramienta, sino que creamos activamente según cómo nos percibimos y a su vez cómo nos relacionamos con el entorno.

- Filliou y Sontag proponen reversionar las viejas propuestas del arte y de la estética, asumiendo azares, errores y ausencias como elementos fundamentales de las obras. Aceptando la experiencia como elemento fundante y dejando de lado los resultadismo estético del arte moderno. Más adelante me dedicaré a desarrollar más estos puntos y su vinculación con el dispositivo artístico.

FUNDAMENTACIÓN

El proyecto SerigraFeia surge en el contexto de Rivera Livramento, una región conocida por su condición desprolija, despareja, errante. Este territorio, situado entre Uruguay y Brasil, es un espacio de convergencia cultural y social, donde las influencias de ambos países se entrelazan creando una identidad compleja, indefinida.

10.5281/ZENODO.15724285

Históricamente, Rivera Livramento ha sido un punto de encuentro y conflicto, reflejando las dinámicas de poder y resistencia que caracterizan a las fronteras del mundo. En este entorno, entiendo que las intervenciones artísticas tienen un potencial significativo para cuestionar y redefinir las percepciones y experiencias liminales.

La relevancia de este proyecto radica en su capacidad para abordar y visibilizar las poéticas liminales en un momento en que las fronteras, tanto físicas como simbólicas, son temas de debate global. En un mundo cada vez más interconectado, pero también más dividido, explorar las dinámicas de frontera a través del arte resulta una oportunidad única para fomentar el diálogo, la reflexión y la transformación social.

Entiendo que este proyecto no solo tiene importancia local, sino que también puede contribuir a una comprensión más amplia de cómo las fronteras impactan las vidas de las personas y cómo las prácticas artísticas pueden intervenir en estos espacios de manera significativa. Principalmente porque este concepto de frontera, si bien nace desde una zona geográficamente establecida, busca indagar sobre las fronteras múltiples y variadas; sobre las dudas y las adyacencias.

Michel Foucault introduce el concepto de “dispositivo” como un conjunto heterogéneo de elementos, incluyendo discursos, instituciones, leyes y prácticas que responden a una necesidad específica en un momento dado. En “¿Qué es un dispositivo?” (2009), Foucault señala que un dispositivo no solo hace ver y hablar, sino que también produce subjetividades y modos de ser. Esta idea resulta fundamental para la SerigraFeia, ya que el dispositivo artístico se concibe como una herramienta para explorar las realidades de otros y otras.

Y la CartograFeia se utiliza como una herramienta metodológica para sistematizar y analizar las experiencias levantadas con SerigraFeia. Sin embargo, la propuesta de CartograFeia introduce una dimensión adicional de creatividad y flexibilidad. Inspirada por la práctica del portuñol y la aceptación del error como vía creativa, la CartograFeia permite mapear no solo los espacios físicos, sino también los procesos y relaciones culturales que se desarrollan en los márgenes.

LA SERIGRAFEIA COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO

SERIGRAFEIA VAI PRA CALLE

SerigraFeia vai pra calle es la acción en sí misma de este dispositivo, siendo activado por otras y otros a partir de talleres, donde compartimos las nociones de la construc-

10.5281/ZENODO.15724285

ción de la acción de SerigraFeiar. Estos talleres se llevan a cabo en espacios de educación formal y no formal, abierto a todo público y de forma gratuita, teniendo como **única limitante** los cupos para la participación, ya que, los materiales son limitados.

El objetivo de estas instancias es poner en práctica el dispositivo, resaltando que, a partir de estos intercambios de conocimientos varios, se pueden recoger insumos para el análisis del dispositivo y de su propia ejecución.

Si bien el dispositivo aquí desarrollado es presentado desde un primer momento como tal, está directamente vinculado a la metodología. La propuesta de que sea un *dispositivo* lo convierte en parte fundamental de la metodología, que es propuesta como la CartograFeia, donde luego se analizan y vuelcan las vivencias del dispositivo. Pero entiendo que ambas estructuras se alimentan, se sostienen y componen la metodología de trabajo aquí propuesta.

Los talleres de SerigraFeia se realizarán con la comunidad local, fomentando el intercambio de saberes; se aspira a la creación de pegotines personalizadas por los participantes. El disparador para la reacción de los pegotines podría ser una palabra que los identifique, una proposición (Souza, 2008), o lo que deseen compartir.

El uso y aplicación de la instancia taller es crucial en la cartograFeia. Desde la selección de materiales, la convocatoria a la comunidad en general hasta la instancia de intercambio en sí misma, cada etapa del proceso supone conectar y trascender en aquello que, en un principio, parece efímero. La interacción con el público y la incorporación de sus contribuciones también juegan un papel fundamental en la construcción del mapa vivo.

Cuando se finalicen todos los talleres se realizará el montaje de la gran CartograFeia con todos los módulos de soporte que incluirán las intervenciones de las personas que participaron en los talleres. También estarán disponibles los pegotines reservados y generados previamente en los talleres para la intervención en el momento.

Se aspira a la realización de una exposición de la gran CartograFeia. A lo largo de esa muestra, los visitantes están invitados a añadir nuevas capas a la obra a través de pintura o impresiones. La idea es que la obra evolucione constantemente con cada intervención, creando una cartograFeia visual colaborativa.

El objetivo es que cada intervención no solo modifique la obra visualmente, sino que también aporte una capa simbólica y emocional. A través de la SerigraFeia, se busca

10.5281/ZENODO.15724285

generar una cartograFeia amplia, imperfecta y dinámica, donde todas las contribuciones sean aceptadas y valoradas.

LA CARTOGRAFEIA COMO METODOLOGÍA

El proyecto se fundamenta en una cartograFeia dinámica y en constante movimiento; ésta se construye como una herramienta para delinear lo que a menudo resulta inasible: lo efímero y lo cultural; con el añadido de que no existe un resultado único y finalizado al que se llegue por último.

Como ya se ha mencionado anteriormente, esta premisa conceptual parte de que las fronteras no son estáticas, sino que están en constante cambio y movimiento. En este sentido, la SerigraFeia se convierte en el eje central de esta metodología. No solo se limita a ser la técnica principal, sino que también incorpora el sufijo '-graFeia' como adjetivo y verbo, simbolizando el proceso en constante evolución de aquellos que graFeian, esto es que hacen más allá de la dicotomía estética de lo bello o lo feo, la técnica bien hecha o mal hecha.

La decisión de escribir con la letra "F" en mayúscula resulta de una intención premeditada que intenta alertar al lector o lectora de que no es una palabra común, y que contiene en ella la singularidad de significados que trascienden las etimologías de los glosarios formales.

Teóricamente, la CartograFeia se basa en conceptos de geografía crítica, estudios culturales y teoría de la performatividad. La idea de que las fronteras son fluidas y que el conocimiento se construye colectivamente subyace en esta metodología. Además, la aceptación del error y lo marginal como partes integrales del proceso creativo ofrece una visión más inclusiva y diversa del conocimiento y la experiencia artística.
En la práctica, la CartograFeia puede aplicarse a diversos contextos, desde proyectos educativos hasta intervenciones urbanas. La flexibilidad y adaptabilidad de la SerigraFeia permite su implementación en diferentes entornos, facilitando una interacción directa con diversas comunidades y promoviendo un diálogo plural.

Finalmente, es crucial reflexionar críticamente sobre las implicaciones y los resultados del uso de la cartograFeia. ¿Cómo afecta esta metodología a la percepción del espacio y la cultura? ¿Qué nuevas perspectivas ofrece sobre las fronteras y la identidad? Estas preguntas guían una evaluación continua del proyecto, asegurando que permanezca relevante y significativo.

10.5281/ZENODO.15724285

CONSIDERACIONES FINALES

El proyecto SerigraFeia se encuentra en una fase preliminar y debido a que los talleres aún no han sido realizados, muchas de las conclusiones serán inevitables y necesariamente provisionales. Sin embargo, es posible anticipar algunas reflexiones que podrían consolidarse a medida que el proyecto avance, especialmente una vez que se realicen las actividades participativas y se reciba retroalimentación.

El principal objetivo de la SerigraFeia es desafiar las nociones tradicionales de arte a través de un dispositivo artístico en constante evolución, que no solo acepte el error, sino que los integre activamente en la construcción de una cartograFeia colaborativa. Al poner en juego tanto las técnicas de serigrafía como la creación de un “mapa vivo”, este proyecto busca generar un espacio de intervención artística abierto, en el cual la obra no se completa, sino que se transforma continuamente a través de las contribuciones de los participantes. Este proceso en sí mismo es un reflejo de la flexibilidad y apertura que se pretende explorar.
Una de las hipótesis subyacentes del proyecto es que la obra no solo será una representación de la liminalidad en términos geográficos y culturales, sino que será una exploración de la liminalidad artística. Al ser una obra colaborativa e inacabada, refleja una estructura abierta, donde la noción de frontera—sea esta física, conceptual o artística—está constantemente siendo desafiada y redefinida.

Además, es importante destacar que la naturaleza experimental de la SerigraFeia invita a una reflexión más profunda sobre el rol del espectador. En este proyecto, el participante del taller no es un observador pasivo; se convierte en co-creador de la obra. Esto pone en tela de juicio las jerarquías tradicionales en las que la artista es la única autora, y abre la puerta a formas de autoría compartida más acordes a los tiempos actuales, donde la obra se convierte en un proceso colectivo y continuo.

De cara al futuro, el éxito del proyecto dependerá en gran medida de cómo se estructuren y se desarrollen las dinámicas de participación. Los talleres serán clave para determinar cómo el público responde a la invitación de intervenir en una obra en proceso y qué tipo de diálogo emerge entre los diferentes actores involucrados. Las cuestiones sobre democratización del arte y acceso al proceso creativo se volverán centrales a medida que las experiencias individuales y colectivas comienzan a tomar forma en los módulos y en la cartograFeia general.

Finalmente, es importante recordar que este proyecto, al estar concebido como una obra en proceso y en constante transformación, no se agotará al término de la ex-

10.5281/ZENODO.15724285

posición. Las futuras intervenciones por parte de los visitantes, garantizarán que la obra continúe evolucionando y generando nuevos significados, incluso después. Esto refuerza la idea de una obra abierta y viva, que sigue su curso más allá de las limitaciones temporales o espaciales, manteniéndose fiel a los principios fundamentales de la SerigraFeia: imperfección, participación y transformación.

En conclusión, aunque es prematuro hablar de conclusiones definitivas, se puede afirmar que la SerigraFeia tiene el potencial de poner en tensión los vínculos entre la/el artista y el **público, abriendo un espacio para la exploración continua de poéticas visuales y culturales. El resultado final no será solo una** cartograFeia de experiencias individuales, sino otra forma de hacer visible el proceso colaborativo en sí mismo, poniendo en el centro el concepto de las liminalidades.

REFERENCIAS

ANZALDÚA, G. **Fronteras/La Frontera**: El Nuevo Mestizaje. México: Editorial La Casa de la Riqueza, 1999.

FLUSSER, V. **Lengua y Realidad**. Barcelona: Ediciones Siruela, 1986.

FREIRE, P. **Pedagogía del oprimido**. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

SONTAG, S. **Contra la interpretación y otros ensayos**. Editorial Seix Barral, 1966.

SOUZA, M. **Lygia Clark: a experiência do limite**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TURNER, V. **El proceso ritual: estructura y antiestructura**. Madrid: Taurus, 1980.

Capítulo del libro

CALDERÓN, N, & CERVANTES, A. Cuerpos vivos, territorios vivos, saberes vivos. *In:* Calderón, N, & Cervantes, A. **Saberes vivos en la investigación artística.** Xalapa: Taller Editorial, 2020, p. 19/30.

FOUCAULT, M. ¿Qué es un dispositivo? *In:* Foucault, M. ¿Qué es un dispositivo? Madrid: Ediciones Siglo XXI, 2009, pp. 9-32.

Documentos electrónicos

10.5281/ZENODO.15724285

ARES, P. RISLERI, J. Manual de mapeo colectivo. **Iconoclasistas**. Buenos Aires, 30 may. 2020. Disponible en: https://iconoclasistas.net/4322-2/ Acceso el 26 set. 2024.

BETTO, F. "**La cabeza piensa allí donde los pies pisan**". Resumen Latinoamericano, 2022. Disponible en: https://www.resumenlatinoamericano.org. Acceso en 15 oct. 2024.

FILLIOU, R. Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait (Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho). **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia**, 1973. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autoportrait-bien-fait-mal-fait-pas-fait-autorretrato-bien-hecho-mal-hecho-no-hecho Acceso el 26 set. 2024.

MARIANA DOS SANTOS VELÁZQUEZ

Artista visual, investigadora, fanzinera, desarrolla prácticas poético artísticas sobre visualidades liminales. Es docente adjunta de la Tecnicatura en Artes - Artes Plásticas y Visuales - Centro Universitario de Rivera Cenur Noreste. Facultad de Artes UdelaR. Licenciada en Artes - Artes Plásticas y Visuales. Facultad de Artes - UdelaR. Maestranda en Arte y Cultura Visual. Facultad de Artes - UdelaR.

ALICE FÁTIMA MARTINS

Professora Titular na Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG; Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.

10.5281/ZENODO.15724285

SATELTOTEMICUS

SATELTOTEMICUS

Gazy Andraus
Observatório de Quadrinhos ECA-USP;
Cria_Ciber-UFG, Brasil
yzagandraus@gmail.com

Link para o trabalho: https://yzagandraus.wixsite.com/gazy/hq-vil-exist%C3%AAncia

Resumo Expandido

A Narrativa Visual inédita batizada de Sa*teltotemicus* (ou *Satelitotem*) pertence artisticamente ao rol das histórias em quadrinhos (HQs) poético-fantástico-filosóficas (FRANCO, 2017) dos fanzines, mais especificamente, zines, ou artezines, sendo também um artezine expandido e uma HQ expandida. Conforme Andraus (2024) os fanzines se iniciaram em 1930 como boletins mimeografados de publicações amadoras de contos e intercâmbio cultural a partir dos amantes da literatura de ficção científica nos EUA. Desde 1940 foram denominados como Fanzines e com o advento das fotocopiadoras, em 1950, mais a propagação zineira pelos *punks*, rockeiros e quadrinhistas independentes da contracultura, alavancaram o espírito alternativo bem como paratópico ao sistema comercial oficial de publicações. A paratopia, segundo Zavam (2006), traz os zines em paralelo ao sistema oficial de publicações, estimulando a heterogenia cultural, pois segundo Andraus (2024), propalam a variedade temática, desde os contos, os quadrinhos, as colagens, gravuras, as contestações e libelos anárquicos como narrativas independentes criativas e livres de cerceamentos, por não visarem lucros comerciais. Os fanzines são, por assim dizer, invisíveis ao tecido social oficial, em que seus a(u)tores zineiros trazem em paralelo, suas criações, tornando-os relevantes como “vozes” dissonantes que permitem o espraiar de suas idéias e a troca delas pelo fanzinato. Os zines atuais também podem ser categorizados como arte devido ao diferencial em que são elaborados, pois pesquisadores como Batey (2014) apontam algumas características que delimitam os zines artísticos, como de baixa tiragem, por não visarem lucro, não serem comercializados, trazerem o imagético

artístico e terem formatos diferenciados, dentre outras características atinentes aos zines – denominação sinônima aos artezines – às quais pertence esta narrativa visual S*ateltotemicus* (ou *Satelitotem*), elaborada como parte integrante de uma série de zines e minizines do autor geralmente a partir de HQs fantástico-filosóficas desde a 2ª metade da década de 1980.

Atualmente atuando tanto com artezines impressos e também *online*, a tônica dessa narrativa é uma sequencialização que se apresenta como narrativa visual em 3 possibilidades de leitura (sendo que derivam da principal, a HQ poética) em que um totem vai sendo transformado e se desloca do solo até virar um satélite, dando a entender que ambos se configuram como totem, um "objeto, animal ou planta que seja cultuado como um símbolo ou ancestral de uma coletividade" (TOTEM, 30/07/2024) e satélite (no caso, artificial) que tem por funções tecnológicas essenciais a possibilidade de comunicação e a navegação apresentando-se como meio de extensão à humanidade (MCLUHAN; FIORE, 1969). Assim, os aspectos simbólicos e míticos que agregam o totem ancestral, como parte de uma história esculpida dos povos (JENSEN, 2004) refletem-se na figura de um satélite, como "totem" tecnológico que congrega a matéria-mente como extensão do ser humano hodierno, elevando-se ao espaço cósmico.

A narrativa aqui especialmente se apresenta como uma HQ *online* e ao final, dois *links* (e/ou *QR Codes*) levam respectivamente às versões de Zine expandido como leitura e também à HQ expandida sonorizada. O campo expandido procura diminuir fronteiras ou alargar limites de determinadas práticas artísticas, conforme concebido por Rosalind E. Krauss em 1978 (ANDRAUS, 2021).

A concepção técnica e artística desta HQ/zine se ancora no traço manual à tinta nanquim preta, com borrões de guache branco para o espaço cósmico (e finalização utilizando o *software Photoshop)*. Por fim, haverá uma quarta versão impressa surpresa que será mostrada ao vivo, cuja montagem do artezine foi via *PowerPoint* configurado a uma folha A-5 em oito quadrantes, perfazendo o que se chama de minizine (ou, preferencialmente, miniartezine).

Extended Abstract: The unpublished Visual Narrative named Sateltotemicus (or Satelitotem) artistically belongs to the group of poetic-fantastic-philosophical comics (FRANCO, 2017) of fanzines, more specifically, zines, or artezines, also being an expanded artezine and an expanded comic. According to Andraus (2024), fanzines began in 1930 as mimeographed bulletins of amateur publications of short stories and cultural exchange from lovers of science fiction literature in the USA. Since 1940

EIXO G - NARRATIVA VISUAL
10.5281/ZENODO.15724939

they have been called Fanzines and with the advent of photocopiers in 1950, plus the propagation of zines by punks, rockers and independent comic artists of the counterculture, they leveraged the alternative spirit as well as paratopic to the official commercial publishing system. Paratopia, according to Zavam (2006), brings zines into parallel with the official publishing system, stimulating cultural heterogeneity, since according to Andraus (2024), they promote thematic variety, from short stories, comics, collages, engravings, protests and anarchic libels as independent, creative narratives free from restrictions, as they do not aim for commercial profits. Fanzines are, so to speak, invisible to the official social context, in which their zine authors bring their creations in parallel, making them relevant as dissonant “voices” that allow the spread of their ideas and their exchange through fandom. Current zines can also be categorized as art due to the difference in which they are produced, as researchers such as Batey (2014) point out some characteristics that delimit artistic zines, such as low circulation, non-profit, non-commercialization, artistic imagery and different formats, among other characteristics related to zines – a term synonymous with artezines – to which this visual narrative Sateltotemicus (or Satelitotem) belongs, produced as an integral part of a series of zines and minizines by the author, generally based on fantastic-philosophical comics since the second half of the 1980s.

Currently working with both printed and online artezines, the tone of this narrative is a sequence that presents itself as a visual narrative in 3 possible readings (which derive from the main one, the poetic comic) in which a totem is transformed and moves from the ground until it becomes a satellite, suggesting that both are configured as a totem, an “object, animal or plant that is worshipped as a symbol or ancestor of a collectivity” (TOTEM, 07/30/2024) and a satellite (in this case, artificial) whose essential technological functions are the possibility of communication and navigation, presenting itself as means of extension to humanity (MCLUHAN; FIORE, 1969). Thus, the symbolic and mythical aspects that aggregate the ancestral totem, as part of a sculpted history of the peoples (JENSEN, 2004) are reflected in the figure of a satellite, as a technological “totem” that brings the matter-mind as extension of the modern human being, rising to the cosmic space. The narrative here specially presents itself as an online comic and at the end, two links (and/or QR Codes) lead respectively to the expanded Zine versions to be read and also to the expanded comic with sound. The expanded field seeks to reduce boundaries or expand the limits of certain artistic practices, as conceived by Rosalind E. Krauss in 1978 (ANDRAUS, 2021). The technical and artistic conception of this comic/zine is anchored in the manual drawing with black ink, with white gouache smudges for the cosmic space (and finishing it using Photoshop software). Finally, there will be a surprise fourth printed version that will be shown live, whose assembly of the artzine was via PowerPoint configured on an A-5 sheet in eight quadrants, completing what is called a

10.5281/ZENODO.15724939
EIXO G - NARRATIVA VISUAL

minizine (or, preferably, miniartezine).

REFERÊNCIAS

ANDRAUS, G. “3d Imagens”-III, Um Artezine Expandido. *In:* **IV SIPACV**, 2021, Goiânia (Virtual). **Anais** [...]. Goiânia: Cegraf-UFG, 2021. p. 1043-1047.

ANDRAUS, G. **Os fanzines como arte (ou: a plurivalência paratópico-criativa dos artezines).** Relatório Final de pesquisa do pós-doutorado ao PPGACV da FAV da Universidade Federal de Goiás (UFG). Supervisor: Prof. Dr. Edgar Silveira Franco. Goiânia-GO: UFG, 2024. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1al-hNYTvLm_6usaWssZ4jIfDsXvjy-rL/view . Acesso em 12/09/2024.

BATEY, J. Art-Zines, The Self-Publishing Revolution: **The Zineopolis Art-Zine Collection**. Toronto, Canada 14-16. 2014. Disponível em https://encurtador.com.br/mBOR5. Acesso em 10/02/2024.

FRANCO, E. **Quadrinhos expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017.

McLuhan, M.; FIORE, Q. **Os meios são as massa-gens**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record,1969.

JENSEN, V. **Totem Poles of Stanley Park**.Vancouver, Canada: Westcoast Words in association with Subway Books Ltd., 2004.

TOTEM. *In:* **WIKIPEDIA**. 30/07/2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Totem. Acesso em: 15/09/2024.

ZAVAM, A. Suely. Fanzine: A Plurivalência Paratópica. **Revista Linguagem em (Dis)curso**. v. 6, n. 1, p. 9-18, jan./abr. 2006. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/319/341 . Acesso em 10/08/2023.

EIXO G - NARRATIVA VISUAL

10.5281/ZENODO.15724939

GAZY ANDRAUS

Pós-doutor pelo PPGACV da FAV-UFG, Doutor pela ECA-USP, Mestre em Artes Visuais pela UNESP, Pesquisador e membro do Observatório de HQ da USP, Integrante do grupo de pesquisa CRIA_CIBER (FAV/UFG). Também publica artigos e textos no meio acadêmico e em livros acerca das Histórias em Quadrinhos (HQs) e Fanzines, bem como também é autor de HQs e Fanzines na temática fantástico-filosófica e tem um canal sobre zines e afins, o GaZine.

10.5281/ZENODO.15724939

EIXO G - NARRATIVA VISUAL

VII SIPACV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL - 2024

EDIFÍCIOS EM ESPERA

BUILDINGS IN WAITING

Gabriela Oliveira Wedekin
Universidade Estadual de Londrina, Brasil
gabriela.wedekin@uel.br

Marcelina Gorni
Universidade Federal de Goiás, Brasil
marcelinagorni@ufg.br

Link para o trabalho: https://youtu.be/qlSwnUKWRw8?si=PGGQ9j5Japzagw7r

Resumo Expandido

O presente trabalho expõe o produto da disciplina Documentário e Cidade: Narrativas Audiovisuais e Dinâmicas Urbanas, oferecida em 2020, no curso de pós-graduação do IAU-USP São Carlos e ministrada pelo professor Marcelo Tramontano. Em um mini documentário de 8 minutos, buscamos explorar o abandono de duas estruturas inacabadas em contextos diferentes, nas regiões centrais das cidades de Goiânia-GO e Londrina-PR, duas cidades novas e planejadas.

A importância da discussão sobre os edifícios inacabados abandonados auxilia no entendimento dos impactos físicos e sociais que eles causam no espaço urbano e nas pessoas que convivem e transitam nesses espaços. Entendendo a cidade como um organismo vivo e complexo, pode-se constatar que essas estruturas ocasionam uma ruptura no tecido urbano, sendo assim, essas edificações estão excluídas (in-visibilizadas) das dinâmicas urbanas.

Segundo Ghisleni (2017), os espaços abandonados - (in)visibilizados socialmente - mostram-se como espaços críticos para tensionar a contemporaneidade:

> Eles surgem como uma condição entrópica, proliferam como interstícios que contaminam a eficácia e o dinamismo das cidades ferindo uma sociedade

> que preza, justamente, pelo útil e pelo asséptico. Sua degradação instiga a complexidade do transitório, a efemeridade da matéria, a volatilidade da existência. São ruínas que perderam seus atributos, construções inacabadas, desmoronadas, esquecidas por falta de recurso financeiro, de interesse estatal, de disposição imobiliária, de afeto. São escombros que remetem diretamente à cidade em movimento e desvelam as inúmeras consoantes que moldam o espaço urbano, sejam elas o tempo, a economia ou o poder (GHISLENI, 2017, p.27).

Entendendo a cidade como um organismo vivo, um sistema complexo (MORIN, 2003), pode-se constatar que essas estruturas inacabadas abandonadas ocasionam uma ruptura no tecido urbano, sendo assim, essas edificações estão excluídas das dinâmicas urbanas.

> Esses lugares são não lugares, um abismo, rasgando a cidade, criando múltiplas e incompletos pontos de vistas. Nessa terra de ninguém desaparecem os contornos, as fronteiras entre locais espalhados num continuem indiferenciado e infinito.Paisagens quebradas bem no meio da cidade, deslocando continuamente nossa percepção. (PEIXOTO, 2003, p.400).

São “espaços fraturados que remetem sempre para outro lugar”, dominados “pelo caos e pela turbulência” e que “existem fora das estruturas produtivas e dos circuitos da cidade” (PEIXOTO, 2003, p.397 e p.398).

Dessa forma, procuramos compreender como tais estruturas tão imponentes chegaram ao atual estado de abandono. Trata-se de estruturas com ampla (in)visibilidade e que causam inquietação em grande parte da população que passa por ali todos os dias, podendo instigar sentimentos e situações peculiares. Tal situação reverbera nos moradores do entorno a expectativa e o desejo de verem as estruturas terminadas. No entanto, as estruturas pairam, na esperança de ver seus desenhos e destinos iniciais um dia se completarem; um constante e eterno vir a ser, sem nunca ser realizado, sempre em espera.

Expanded Abstract

This work presents the product of the discipline Documentary and the City: Audiovisual Narratives and Urban Dynamics, offered in 2020 in the postgraduate course at IAU-USP São Carlos and taught by Professor Marcelo Tramontano. In an 8-minute mini-documentary, we sought to explore the abandonment of two unfinished structures in different contexts, in the central regions of the cities of Goiânia-GO and Londrina-PR, two new and planned cities.

The importance of discussing unfinished abandoned buildings helps us understand the physical and social impacts they have on the urban space and on the people who live in and pass through these spaces. Understanding the city as a living and complex

10.5281/ZENODO.15725001

organism, it can be seen that these structures cause a rupture in the urban fabric, so these buildings are excluded (made invisible) from urban dynamics.

According to Ghisleni (2017), abandoned spaces - socially (in)visibilized - are critical spaces for stressing contemporaneity:

> They emerge as an entropic condition, proliferating like interstices that contaminate the efficiency and dynamism of cities, hurting a society that values the useful and the aseptic. Their degradation instigates the complexity of the transitory, the ephemerality of matter, the volatility of existence. They are ruins that have lost their attributes, unfinished constructions, collapsed, forgotten for lack of financial resources, state interest, real estate disposition, affection. They are debris that directly refer to the city in motion and reveal the countless consonants that shape urban space, be they time, the economy or power (GHISLENI, 2017, p.27).

Understanding the city as a living organism, a complex system (MORIN, 2003), it can be seen that these unfinished abandoned structures cause a rupture in the urban fabric, so these buildings are excluded from urban dynamics.

> These places are non-places, an abyss, tearing the city apart, creating multiple and incomplete points of view. In this no man's land, the contours disappear, the borders between places spread out in an undifferentiated and infinite continuum. Broken landscapes right in the middle of the city, continually shifting our perception. (PEIXOTO, 2003, p.400).

They are "fractured spaces that always refer to another place", dominated by "chaos and turbulence" and which "exist outside the productive structures and circuits of the city" (PEIXOTO, 2003, p.397 and p.398).

In this way, we sought to understand how such imposing structures came to be in their current state of abandonment. These are structures with wide (in)visibility and which cause concern among a large part of the population who pass by every day, and can instigate peculiar feelings and situations. This situation reverberates in the surrounding residents expectation and desire to see the structures finished. However, the structures hover in the hope of seeing their initial designs and destinations one day completed; a constant and eternal coming to be, without ever being realized, always in waiting.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Ana Luiza R. **PELA GRETA: contradições urbanas e ações poéticas no abandono do Frigorifico**. Santa Cruz Ltda. São João del-Rei. 2019. 124f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

10.5281/ZENODO.15725001

GHISLENI, Camilla Sbeghen. **A potência do abandono: políticas e contradições nas intervenções artísticas em espaços abandonados**. 2017. 132f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MORIN, Edgar. **Da necessidade de um pensamento complexo:** Para navegar no século XXI, v. 2, p. 19-42, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Senac São Paulo, 1998.

GABRIELA OLIVEIRA WEDEKIN

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UEL - Universidade Estadual de Londrina (2020). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa Associado UEM/ UEL de Pós-Graduação (2023). Atualmente, é professora no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Filadélfia – UniFil em Londrina.

MARCELINA GORNI

Marcelina Gorni possui graduação em Arquitetura e Urbanismo na EESC-USP, graduada em 1999 (atual IAU-USP). É professora adjunta da Faculdade de Artes Visuais da UFG, onde leciona principalmente junto ao curso de Arquitetura e Urbanismo. Tem interesse nas seguintes áreas: Arquitetura, Artes Visuais, Processos Ensino/ Aprendizagem, Cenografia, Teatro, Cinema, Antropologia, Filosofia, Estudos Urbanos, Cidade, Geografia, e áreas afins.

10.5281/ZENODO.15725001

ROSTOS E RASTROS: A NARRATIVA VISUAL DO ENSAIO FOTOGRÁFICO ARAGUAIA E A LUTA PELO DIREITO DE LEMBRAR.

FACES AND TRACES: THE VISUAL NARRATIVE OF THE PHOTOGRAPHIC ESSAY *ARAGUAIA* AND THE STRUGGLE FOR THE RIGHT TO REMEMBER.

Mariana Capeletti Calaça
UFG, Brasil
Marianacapeletti@gmail.com

Link para o trabalho: https://youtu.be/CpUYsdRnDgs

Resumo Expandido

A narrativa apresentada aqui surgiu a partir das imagens realizadas no ensaio fotográfico intitulado “Araguaia”, aqui apresento as minhas lembranças e percepções ao encontrar os camponeses que residiam e permanecem na região onde aconteceu a Guerrilha do Araguaia, na década de 1970 no interior do norte do Brasil. A história dos horrores da ditadura brasileira foi muitas vezes contada como um fantasma, seja através do silêncio, do tabu, ou da negação completa. Isso não é incomum; é algo até recorrente em qualquer sociedade onde o controle da narrativa histórica está nas mãos daqueles que detêm o poder. Quem domina a política e a economia acaba, inevitavelmente, ditando o que é lembrado e o que é esquecido. A ditadura brasileira operou uma verdadeira máquina de apagamento institucional, tentando apagar qualquer imagem que pudesse retratar seus abusos, ao mesmo tempo em que usava o medo dessas violências como ferramenta de repressão. Márcio Seligmann-Silva fala sobre isso: essa ausência de imagens de torturas é parte do “buraco negro” da nossa memória sobre a violência da ditadura (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 317). E não é só apagamento; tem também o trauma das vítimas, que muitas vezes permaneceram em silêncio num contexto em que não houve grandes esforços para escutá-las.

Muitas dessas vítimas escolheram não falar sobre o que viveram, seja pelo sofrimento extremo que não cabia em palavras, ou pelo medo de que qualquer tentativa de o expressar acabasse diminuindo a gravidade da violência. Segundo Michael Pollak (1989), muitas vítimas sentem que suas narrativas ficariam como uma ficção, suavizando o

peso da verdade da experiência vivida. Ele vai além, dizendo que esse tipo de sofrimento parece exigir um ancoramento numa memória coletiva, algo maior, uma memória da humanidade que, no entanto, não tem voz nem espaço adequado para se manifestar. E é verdade que é difícil dar suporte a memórias de tamanho sofrimento. A história da ditadura está marcada por silenciamentos e pela falta de imagens que deem conta da dor, e a tentativa de criar essa "memória da humanidade" de Pollak se aproxima do próprio projeto de uma cultura de direitos humanos. Ainda assim, qualquer esforço nesse sentido esbarra numa barreira imensa: não há justiça ou reparação suficientes para o sofrimento inimaginável que as vítimas da ditadura passaram. Mas a insistência em buscar essa memória é o mínimo que podemos fazer para validar suas histórias.

O projeto *Araguaia* traz a criação e ressignificação do arquivo da Guerrilha do Araguaia. Ele sustenta-se, no tecido da memória coletiva, como uma janela para um período tão trágico da nossa história. Ao partir deste lugar sensível, as imagens evocam uma empatia profunda pelas pessoas e suas histórias, oferecendo uma compreensão da Guerrilha do Araguaia e da ditadura militar muito diferente daquela transmitida pelas fontes oficiais. É delicado abordar esse tema, e aqui faço esse esforço, tocando em alguns de seus aspectos.

Um dos elementos mais marcantes de *Araguaia* são as fotos de casas. Elas contam muito sobre o processo de criação dessa obra, sobre como me aproximei das pessoas, ouvi suas histórias e, aos poucos, fui recebida em suas portas e memórias. As fotos dos exteriores dessas casas, formam uma espécie de vizinhança imaginária, um lugar onde a fotógrafa foi acolhida — não como cenário de guerra, mas como lugar de memória e resistência, onde essas pessoas tentaram reconstruir suas vidas marcadas pelas violências da Guerrilha. Ao fotografar casas, que são espaços de proteção e vulnerabilidade ao mesmo tempo, procurei encontrar uma maneira pungente de expressar o sentimento de violação vivido por essas pessoas. E quando vemos as imagens dos locais das batalhas, é a natureza, com sua vegetação exuberante e selvagem, que se destaca, como uma metáfora para a memória resistente às tentativas de apagamento.

Os retratos têm uma força ainda mais direta: somos colocados frente a frente com esses camponeses, e a intensidade dos olhares remete ao que Lévinas chama de "epifania do rosto". Segundo ele, o rosto do outro desperta um sentimento de responsabilidade e não indiferença; a face nos lembra da mortalidade do outro, e essa mortalidade nos implica, exige uma resposta, uma solidariedade. Nos retratos de *Araguaia*, um elemento marcante é o véu — o único objeto trazido de fora. Os camponeses posam sobre o véu, não sob ele, numa poética que reflete a abertura desse sofrimento que por tanto tempo foi encoberto. O véu também traz um tom teatral para o ensaio,

10.5281/ZENODO.15725004

ressaltando que não há pretensão documental ou de imparcialidade aqui. A fotografia sabe que não reescreve a história, mas tenta oferecer um vislumbre do que foi obscurecido, uma justiça que, mesmo nunca plenamente alcançada, não deixa de ser importante pela sua visibilidade.

A escolha de utilizar o retrato frontal tem força simbólica. “É próprio de uma cultura popular campesina”, explica Fabris (2004, p. 43). Para esses camponeses, se posicionar frontalmente no centro da imagem é se apresentar ao outro da melhor forma possível, num gesto que une respeito e autorrespeito. Além disso, o uso de enquadramento semelhante em todas as fotos dos retratados e das casas reforça o sentido de repetição, lembrando que as violações aconteceram em todas as vidas daqueles que aparecem diante da câmera. A repetição também desperta uma consciência de que, mesmo que a ditadura esteja no passado, outras violações pelo Estado sempre podem acontecer. Esse é o “poder de repetição das imagens” de que Agamben fala: “Nos perguntamos: ‘Como isto foi possível?’ – primeira reação –, mas ao mesmo tempo compreendemos que sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver” (AGAMBEN, 1998, p. 69).

Hoje, forças políticas conservadoras no Brasil se aproveitam desse apagamento e silêncio para promover uma política golpista. Por isso, *Araguaia* nos atinge de forma tão intensa. Essas imagens não deixam espaço para a indiferença. Susan Sontag, em “Diante da Dor dos Outros”, diz que, num contexto apropriado, a fotografia pode deixar sua marca, ajudar a formar ou reforçar uma posição moral (SONTAG, 2004, p. 27). A narrativa *Araguaia* faz exatamente isso: não só está num contexto propício, como se engaja em criar esse contexto, numa forma de ativismo artístico que merece ser visto pela sua força poética e política.

Abstract

The narrative presented here emerged from the images taken in the photographic essay entitled “Araguaia”. Here I present my memories and perceptions of meeting the peasants who lived and still live in the region where the Araguaia Guerrilla took place, in the 1970s in the interior of northern Brazil.

The story of the horrors of the Brazilian dictatorship has often been told as a ghost, either through silence, taboo or complete denial. This is not uncommon; it is even recurrent in any society where control of the historical narrative is in the hands of those who hold power. Whoever dominates politics and the economy inevitably ends up dictating what is remembered and what is forgotten. The Brazilian dictatorship operated a veritable institutional erasure machine, trying to erase any image that could portray its abuses, while at the same time using the fear of such violence as a tool of repression.

10.5281/ZENODO.15725004

Márcio Seligmann-Silva talks about this: this absence of images of torture is part of the “black hole” in our memory of the violence of the dictatorship (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 317). And it’s not just erasure; there’s also the trauma of the victims, who often remained silent in a context where there was little effort to listen to them.

Many of these victims chose not to talk about what they had experienced, either because of the extreme suffering that could not be put into words, or because of the fear that any attempt to express it would end up diminishing the seriousness of the violence. According to Michael Pollak (1989), many victims feel that their narratives would become like a fiction, softening the weight of the truth of their experience. He goes further, saying that this kind of suffering seems to require anchoring in a collective memory, something bigger, a memory of humanity that, however, has no voice or adequate space to manifest itself. And it is true that it is difficult to give support to memories of such suffering. The history of the dictatorship is marked by silences and a lack of images that give an account of the pain, and Pollak’s attempt to create this “memory of humanity” is close to the very project of a culture of human rights. Even so, any effort in this direction comes up against an immense barrier: there is not enough justice or reparation for the unimaginable suffering that the victims of the dictatorship went through. But the insistence on seeking out this memory is the least we can do to validate their stories.

The Araguaia project brings about the creation and re-signification of the Araguaia Guerrilla archive. It is sustained in the fabric of collective memory as a window onto such a tragic period in our history. By starting from this sensitive place, the images evoke a deep empathy for the people and their stories, offering an understanding of the Araguaia Guerrilla and the military dictatorship that is very different from that conveyed by official sources. It’s a delicate subject to tackle, and here I make that effort by touching on some of its aspects.

One of the most striking elements of Araguaia are the photos of houses. They tell a lot about the process of creating this work, about how I approached people, listened to their stories and, little by little, was welcomed into their doors and memories. The photos of the exteriors of these houses form a kind of imaginary neighborhood, a place where the photographer was welcomed - not as a war scene, but as a place of memory and resistance, where these people tried to rebuild their lives marked by the violence of the Guerrilla. By photographing houses, which are spaces of protection and vulnerability at the same time, I tried to find a poignant way of expressing the feeling of violation experienced by these people. And when we see the images of the battle sites, it is nature, with its lush and wild vegetation, that stands out, as a metaphor for

10.5281/ZENODO.15725004

memory that resists attempts to erase it.

The portraits have an even more direct force: we are brought face to face with these peasants, and the intensity of their gazes is reminiscent of what Lévinas calls the "epiphany of the face". According to Lévinas, the face of the other awakens a feeling of responsibility and not indifference; the face reminds us of the other's mortality, and this mortality implicates us, demands a response, solidarity. In Araguaia's portraits, a striking element is the veil - the only object brought from outside. The peasants pose over the veil, not under it, in a poetics that reflects the openness of this suffering that has been covered up for so long. The veil also brings a theatrical tone to the essay, emphasizing that there is no pretense of documentary or impartiality here. The photograph knows that it is not rewriting history, but is trying to offer a glimpse of what has been obscured, a justice that, although never fully achieved, is nonetheless important because of its visibility.

The choice to use a frontal portrait has symbolic force. "It is typical of popular peasant culture," explains Fabris (2004, p. 43). For these peasants, positioning themselves frontally in the center of the image means presenting themselves to others in the best possible way, in a gesture that unites respect and self-respect. In addition, the use of similar framing in all the photos of the subjects and the houses reinforces the sense of repetition, reminding us that the violations have happened in all the lives of those who appear in front of the camera. Repetition also raises awareness that, even if the dictatorship is in the past, other violations by the state can always happen. This is the "power of repetition of images" that Agamben talks about: "We ask ourselves: 'How was this possible?' - the first reaction - but at the same time we understand that yes, everything is possible, even the horror they make us see" (AGAMBEN, 1998, p. 69).

Today, conservative political forces in Brazil are taking advantage of this erasure and silence to promote a coup policy. That's why Araguaia hits us so hard. These images leave no room for indifference. Susan Sontag, in "Faced with the Pain of Others", says that, in an appropriate context, photography can leave its mark, help form or reinforce a moral position (SONTAG, 2004, p. 27). The Araguaia narrative does just that: not only is it in an appropriate context, but it also engages in creating that context, in a form of artistic activism that deserves to be seen for its poetic and political force.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio**. Image et mémoire**, 1998, pp. 65-76.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais.** Uma leitura do retrato fotográfico.

10.5281/ZENODO.15725004

Editoria UFMG, 2004

HUNT, Lynn. **A invenção dos Direitos Humanos** – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989, pp. 03-15.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação**: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. 2010. Disponí-velem:<www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf>.

SONTAG, SUSAN. **Regarding the pain of others.** New York: Picador, 2003.

10.5281/ZENODO.15725004

ENTRE OPACIDADES E TRANSPARÊNCIAS: O EXÍLIO EM FRAGMENTOS

BETWEEN OPACITIES AND TRANSPARENCIES: EXILE IN FRAGMENTS

Denise Moraes Cavalcante
Universidade de Brasília, Brasil
denise.moraes@fac.unb.br

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1FoJOXPMw0QV-2ZN1nOGE6XNdzARP0sdyL?usp=sharing

Resumo Expandido

Em meu trabalho como pesquisadora do campo das Artes Visuais, busco investigar poéticas do espaço doméstico habitando esse lugar enquanto artista – vasculhando casas, observando-as, escutando-as e fotografando-as. Ao mesmo tempo, enquanto mulher, venho propondo atravessamentos artísticos e afetivos entre minha experiência de habitar casas e as narrativas domésticas de outras mulheres. A prática artística aqui proposta dá visibilidade à casa de minha tia Sônia, uma brasileira que se afastou de seu país nos anos oitenta para acompanhar seu marido, levado a viver com sua família no exterior devido a questões políticas.

Para me debruçar sobre a casa alheia, foi necessário refletir sobre este lugar, despertando a imaginação a partir dos pequenos fragmentos que compõem o espaço doméstico. O arquiteto Marco Frascari, no ensaio “O detalhe narrativo” (2009), reconhece os detalhes na arquitetura como “unidades mínimas de significação”. Para o autor, eles são elementos essenciais no ato de construir, pois edificam, concomitantemente, a estrutura material e a construção de sentido no espaço. Frascari afirma que a arquitetura “é a arte da escolha apropriada dos detalhes para imaginar a história. Um enredo com detalhes apropriados desenvolve-se numa boa narrativa” (2009, p. 543).

A partir deste entendimento, os pequenos fragmentos domésticos concedem identidade ao espaço da casa, dando visibilidade e sentido à narrativa de vida de cada habitante. Além do mais, essas ínfimas particularidades se desdobram em narrativas próprias que acabam por dar coesão ao todo. A dobradiça fica no meio da porta, dobra o fora para dentro e vice-versa; entre o exterior e o interior está a janela, a porta e a

soleira, que unem a casa à rua; o corredor está entre o quarto e a cozinha, leva um a outro cômodo. Assim, a casa se edifica em detalhes narrativos, enquanto a vida se recompõe (e se decompõe) em pequenos fragmentos.

Ao observar e fotografar o espaço da casa de minha tia Sônia, uma imigrante vivendo em uma espécie de exílio em um país estrangeiro, busquei apreender sua história de vida dando visibilidade aos pequenos objetos domésticos que compõem uma casa: fotografias familiares, objetos do país natal, detalhes dos cômodos, um lembrete da tal data que não se pode esquecer. Esses fragmentos imagéticos, criados em um jogo de reflexos entre opacidades e transparências, propiciaram a intimidade necessária para experienciar uma casa alheia.

Em suas análises fotográficas, Roland Barthes discute o “punctum”, um detalhe significativo que interrompe o olhar e confere a uma imagem uma dimensão inesperada e íntima (1984, p. 68). Ao fotografar a casa de Sônia, fui atravessada por seus ínfimos objetos que, como o “punctum”, trouxeram à tona fragmentos de seu exílio em um país estrangeiro. Ao olhar com atenção para seu espaço doméstico e registrar essas miudezas em fotografias, busquei evidenciar camadas de invisibilidade de sua vida, edificando a casa com tudo que ela tem de materialidade, mas também de afetos e subjetividades.

Na casa de Sônia, os objetos cotidianos carregam significados que transcendem sua função imediata. Eles são testemunhas de uma história de vida marcada por um exílio, que encontrou no espaço doméstico um refúgio de resistência e memória. Ao serem retomados em fragmentos fotográficos, ganham significações e narrativas que se desdobram para além de sua existência doméstica. Em sua obra “Paisagens Urbanas”, o arquiteto Nelson Brissac Peixoto reflete sobre o enquadramento “*close up”* que “isola detalhes – rostos e objetos – do seu ambiente, forçando-nos a vê-los na sua opacidade e no seu mistério, carregados de significações imperceptíveis no tecido cotidiano” (2003, p. 72). Não seria apenas o olhar aproximado, mas o enquadramento limitado pelas bordas da imagem, que se converte em intimidade. Assim, uma chave, um relógio ou um cômodo capturados em plano detalhe transformam nosso olhar sobre os objetos, concebendo um olhar atento para se apreender a vida ordinária.

A narrativa de Sônia é também a narrativa de sua casa. Ao fotografar a casa de minha tia Sônia, não busquei retratar uma realidade visível, mas desvelar com certa intimidade sua vida aparentemente banal. Tal qual os pequenos fragmentos que estruturam e edificam o espaço arquitetônico, os objetos domésticos de sua casa, por meio da abordagem fotográfica, nos interpelam a dar sentido a narrativas que, de outra forma,

10.5281/ZENODO.15725030

permaneceriam ocultas e invisibilizadas no espaço privado.

Abstract: In my work as a researcher in the field of Visual Arts, I seek to investigate the poetics of domestic space by inhabiting this place as an artist—searching through houses, observing them, listening to them, and photographing them. At the same time, as a woman, I have been proposing artistic and emotional crossings between my experience of inhabiting homes and the domestic narratives of other women. The artistic practice proposed here gives visibility to the house of my Aunt Sônia, a Brazilian who left her country in the 1980s to accompany her husband, who had to live abroad with his family due to political reasons.

In order to delve into someone else's home, it was necessary to reflect on this place, awakening the imagination from the small fragments that make up the domestic space. Architect Marco Frascari, in the essay "The Narrative Detail" (2009), recognizes details in architecture as "the smallest units of significance." For him, they are essential elements in the act of building, as they simultaneously construct both the material structure and the meaning within the space. Frascari states that architecture "is the art of choosing the appropriate details to imagine the story. A plot with appropriate details unfolds into a good narrative" (2009, p. 543).

From this understanding, small domestic fragments grant identity to the space of the house, providing visibility and meaning to the life story of each inhabitant. Moreover, these minute particularities unfold into their own narratives that give cohesion to the whole. The hinge sits in the middle of the door, folding the outside inwards and vice versa; between the exterior and the interior are the window, the door, and the threshold, which connect the house to the street; the corridor stands between the bedroom and the kitchen, leading from one room to the other. Thus, the house is built upon narrative details, while life is decomposed (and recomposed) into small fragments.

By observing and photographing the space of my Aunt Sônia's house, an immigrant living in a form of exile in a foreign country, I sought to capture her life story by giving visibility to the small domestic objects that make up a home: family photographs, objects from her homeland, room details, and a reminder of that particular date one must not forget. These visual fragments, created through a play of reflections between opacities and transparencies, fostered the necessary intimacy to experience someone else's home.

In his photographic analyses, Roland Barthes discusses the "punctum," a significant detail that interrupts the gaze and grants an image an unexpected and intimate dimension (1984, p. 68). While photographing Sônia's house, I was struck by her tiny

10.5281/ZENODO.15725030

objects, which, like the “punctum,” brought to the surface fragments of her exile in a foreign land. By attentively observing her domestic space and capturing these minutiae in photographs, I aimed to reveal the layers of invisibility in her life, constructing the house with all its materiality, but also with its affections and subjectivities.

In Sônia’s house, everyday objects carry meanings that transcend their immediate function. They are witnesses to a life story marked by exile, which found in the domestic space a refuge of resistance and memory. When revisited in photographic fragments, they gain meanings and narratives that unfold beyond their domestic existence. In his work *Urban Landscapes*, architect Nelson Brissac Peixoto reflects on the “close-up” framing that “isolates details—faces and objects—from their environment, forcing us to see them in their opacity and mystery, loaded with meanings imperceptible in the everyday fabric” (2003, p. 72). It is not only the close gaze but the framing limited by the edges of the image that converts into intimacy. Thus, a key, a clock, or a room captured in close-up transforms our view of these objects, encouraging a thoughtful look to grasp the ordinary life.

Sônia’s narrative is also the narrative of her home. By photographing my Aunt Sônia’s house, I did not seek to portray a visible reality but rather to reveal, with a certain intimacy, her seemingly banal life. Just as the small fragments structure and build the architectural space, the domestic objects in her home, through the photographic approach, urge us to make sense of narratives that would otherwise remain hidden and invisible in the private space.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. *In*: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 538- 555.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2003.

10.5281/ZENODO.15725030

DENISE MORAES CAVALCANTE

Cineasta, artista visual e professora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Possui mestrado e doutorado pelo PPGCom/UnB com estágio doutoral no Laboratório CRIMIC (Université Paris-Sorbonne) e pós-doutorado em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV/UFG. Pesquisadora do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (FAV/UFG) e coordenadora do projeto “CineDelas: mulheres no Audiovisual”.

10.5281/ZENODO.15725030

PROCESSO DE CRIAÇÃO ENQUANTO GESTAÇÃO, MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO

Rubens Pileggi
FAV/UFG, Brasil
rubens_pilegi_sa@ufg.br

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/19naClxEwXq1Jmxj-fhlvtxqDhJBh8N0I6?usp=sharing

Resumo Expandido

A presente Narrativa Visual aqui exposta busca relacionar 3 trabalhos de minha produção plástica – realizados em épocas diferentes – que, de algum modo, ajudam a compreender tanto parte do conjunto da minha obra, quanto apontam questões a serem aprofundadas, posteriormente.

Assim, vejo que o presente exercício de falar/mostrar uma parte do meu trabalho é uma oportunidade para organizar meu portfólio e refletir – de um ponto de vista panorâmico – sobre pontos de contato que denotam uma trajetória cujos marcadores são trabalhos muitas vezes espalhados e ou apenas registrados em fotos, depois esquecidos e abandonados, sem nunca terem participado de uma exposição pública.

Um desafio além, é que embora a minha produção no campo da arte venha se desenvolvendo há mais de 4 décadas, ela é, formalmente e tematicamente, diversa e descontínua, fazendo desta pesquisa um verdadeiro garimpo por objetos arqueológicos. Isto é, objetos e documentos, porque cheguei a passar por fases de recusa ao objeto e interesse nos lugares enquanto campo de ação ativista, ou, *artivista*, como ficaram conhecidos os artistas interessados na fusão entre arte e vida, com obras dessmaterializadas, efêmeras, coletivas e compartilhadas, restando, quando muito, um registro como prova material do acontecimento. Tendência esta que teve seu ápice, no Brasil, entre o final de década de 1990 e início dos anos 2000.

Assim, acabei por selecionar os trabalhos “(g)estar”, feito de sucata de garrafas pet, em 2022; um espelhinho da série “U_tupy_OLÂNDIA”, iniciada em 2007 e até hoje sendo alimentada; e, o trabalho “Fonte”, de 1996, um registro fotográfico precário de

uma performance (melhor seria dizer: “de uma descontinuidade abusada na rotina da cidade) realizada nos fundos do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, na ponte acima da avenida 9 de Julho, em que eu urino sobre o asfalto por onde passam os carros, abaixo da rua onde o ato foi consumado.

Aqui, os 3 trabalhos falam de um situação inaugural, tanto em termos de linguagem formal – porque são metáforas da própria criação artística – quanto pela referência temática, porque tratam de assuntos ligados aos inícios do processo criativo, como a gestação, o ato inaugural pelo qual tudo se origina e a criação de mundo, isto é, de um mundo ou, “mundos”, como coloca Jacques Rancière, em seu livro “O espectador emancipado” (2012, p. 64), referindo-se ao artista como um criador de ficções que inventam a realidade. O que nos leva a refletir que o mundo ainda não foi criado, ainda não foi inventado (Vaz, 2003), e somos nós que estamos a fazê-lo neste exato instante. Enquanto, de um lado há um leitor, do outro, o texto escrito ou a imagem exibida (ainda que seja uma imagem desmaterializada e conceitual).

E, a razão da escolha desses trabalhos mostrando um resumo da minha própria produção incide em questões que passam pelo cunho pessoal e desaguam no rio fértil da imaginação, onde outras pessoas possam se ver refletidas na superfície de um espelho que corre em direção a águas mais profundas, na medida em que o tempo se alonga. Todavia, não se trata de expor um EU para falar de mim, mas é inevitável que a criatura seja portadora de características que são próprias ao seu criador. Em “O que vemos, o que nos olha”, Didi-Huberman (1998, pags 49 a 77) retoma uma fértil discussão sobre a Arte Minimal e Conceitual, dizendo que a estratégia dos artistas de criarem uma arte sem subjetividades não pode ser totalmente admissível dado que o criador não pode apartar-se de sua criação.

Dois momentos marcantes na minha vida são testemunhas do que foi colocado, acima. O primeiro tem a ver com o fato de eu ter me tornado pai já em idade madura, há pouco mais de 4 anos, fazendo-me acompanhar e ser testemunha de uma infinidade de processos cognitivos, de mudanças físicas, de percepções que se instalam em meu filho de uma hora para outra, deixando-me encantado com o desabrochar da vida de um ser humano a se relacionar com o mundo a sua volta.

O outro fato é que, pela primeira vez, eu tenho condições materiais de sustentar uma produção com mais constância e tranquilidade, mesmo não dependendo dela para sobreviver. Se, antes dessa atual fase, minha cabeça era – como eu costumava dizer, no tempo de *artivista* – o meu ateliê, porque não tinha nem onde morar, agora eu posso usar o espaço físico do ateliê para experimentar processos, guardar

10.5281/ZENODO.15725037

materiais e ferramentas e, também, deixar o trabalho por fazer no outro dia, sem medo de perder o que já havia sido realizado no dia anterior. Assim, posso retomar o trabalho de onde parou e, também, como estou fazendo agora, pinçar, na minha produção de artista, trabalhos que ainda dialogam com o que venho fazendo, hoje, como é o caso desses 3 trabalhos citados. Neles, estão presentes conceitos que só vim a refletir com mais profundidade, tempos depois.

Em minha tese de doutorado, “A gloria de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio”, finalizado em 2016 (Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG), trago alguns blocos de pensamento plástico que servem de alicerce ao que ainda venho produzindo. Entre eles, o da “obra muda”. “Muda”, no caso, não é só que a obra plástica é, hipoteticamente, muda ou silenciosa. Quero dizer, meu trabalho busca a síntese, distanciando-se das narrativas e da discursividade. Por isto, mudo. Mas, trata-se também da ideia de mudança, de transformação. Mais, a palavra também se refere às mudas das plantas, abrindo o debate – através do jogo de palavras – tanto para a Arte Sonora quanto para Arte em Movimento, das folhas crescendo nos galhos, das raízes se infiltrando no solo, da temporada das flores e tudo o mais que envolve o desenvolvimento de um ser vivo, em transformação contínua.

Destaco, aqui, com a finalidade de mostrar alguns exemplos de obras realizadas por mim que fazem parte da presente Narrativa, como a exposição realizada em 2019, no Estudio DEZENOVE, em Santa Teresa, Rio de Janeiro, onde um das obras podia se movimentar pela ação de um ventilador, e outras funcionavam com sistemas de áudio, fazendo o espectador procurar pelo som à sua volta, exigindo dele um certo tipo de ação no espaço. Também, a obra que recebeu o prêmio Décio Noviello de Arte, em sua 4ª edição, no Paço da Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2024, “Marcos 13, 13:24”. Realizada a partir de um sistema de iluminação em que as lâmpadas acendem, diminuem, aumentam de intensidade ou apagam conforme uma programação prévia feita com microcontroladores. Nesse trabalho, a ideia de “controlar o caos”, como apregoado por Haroldo de Campos (2000, p. 37), se reflete em uma proposta inaugural em que o público deve interpretar o sentido da obra usando como ferramenta a sua própria imaginação.

Portanto, não é de se estranhar que trabalhos tão diversos em termos de forma e temática possam ser agrupados sob um mesmo ponto de vista, dando sentido aquilo que ainda pulsa, vibra e se vê refletido no próprio ato da criação, na própria fonte sempre renovada da invenção, no estar em gestação contínua e, na interação com um mundo sempre em estado de mudança.

10.5281/ZENODO.15725037

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo. **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. São Paulo/Edusp. 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Ed. 34. Rio de Janeiro/RJ. 1998. Pags 49 a 77

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo/SP. Ed. WMF Martins Fontes. P.64 a65, 2012

SÀ, Rubens Pileggi. **A arte como a gloria de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio**. Ed. UFG, 2016. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/12910d0c-64a8-4736-b4d3-2f614fbb2c82. Acesso em: 26/09/2024

VAZ, Guilherme. **O homem correndo na Savana**. OM Estúdio / Goiânia, 2003. 1 vídeo (1:12:40) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MwhEKtlPp4s&ab_channel=revistaUSINA. Acesso em: 27/09/2024

10.5281/ZENODO.15725037

REVELANDO O INVISÍVEL: EXPLORAÇÕES FOTOGRÁFICAS EM ESPAÇOS OUTROS

REVEALING THE INVISIBLE: PHOTOGRAPHIC EXPLORATIONS IN OTHER SPACES

Vanessa Koiky
UFRJ, Brasil
vanessakoiky@gmail.com

Jofre Silva
UFRJ, Brasil
jofre@eba.ufrj.br

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1MWCvimkrxMY_fZODLYYdRYMCwVAHPjGi?usp=drive_link

Resumo Expandido

Este estudo, um recorte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da UFRJ (PPGD-EBA), investiga a capacidade da tecnologia fotográfica de construir espaços a partir da combinação de múltiplos elementos visuais e simbólicos. **Outros Mundos** é uma série de imagens fotográficas que se apresenta como um desdobramento poético dessa pesquisa, explorando novas formas de percepção visual e subjetivação. O projeto busca, através da criação de imagens que justapõem processos analógicos e digitais, investigar como registros fotográficos preexistentes podem ser reelaborados para conceber novos espaços e experiências, revelando aquilo que muitas vezes permanece invisível ao primeiro olhar.

A técnica do fotograma, que se torna o ponto de partida desse processo, tem um papel essencial no desenvolvimento de uma visualidade única. Trata-se de um procedimento no qual a luz interage diretamente com objetos dispostos sobre o papel fotossensível, criando formas e texturas sem a intermediação da câmera fotográfica. Essa técnica, além de desafiar o uso tradicional da fotografia, permite a criação de composições visuais irreproduzíveis, onde o jogo entre luz e sombra revela aspectos invisíveis ou negligenciados no registro convencional da imagem. Aqui, a ausência de um referente

direto — algo característico do fotograma — abre caminho para a construção de universos imagéticos que, no contexto da série **Outros Mundos**, adquirem camadas de significado que ressoam com a noção de in-visibilidades.

Essa abordagem é ampliada pela digitalização e edição das imagens, um processo no qual novos elementos visuais são adicionados ou reorganizados, criando um diálogo constante entre o analógico e o digital. Esse processo técnico não apenas explora as fronteiras entre as diferentes tecnologias fotográficas, mas também reflete um conceito central do estudo: a ideia de que o visível e o invisível estão sempre em tensão, coexistindo em camadas sobrepostas de significado. A série **Outros Mundos** faz uso dessa justaposição para propor novas formas de articular a relação entre o corpo, o espaço e o tempo, utilizando a imagem fotográfica como veículo para desafiar as percepções tradicionais.

No contexto das **in-visibilidades**, este estudo propõe uma reflexão crítica sobre o que permanece oculto ou marginalizado pela hegemonia das visualidades contemporâneas. Inspirando-se nas ideias de Michel Foucault, que afirma que “a visibilidade é uma armadilha,” o projeto busca desconstruir essa armadilha ao revelar o que está por trás da superfície da imagem fotográfica. O fotograma, com suas texturas singulares e formas emergentes, atua como um dispositivo que provoca o espectador a enxergar além da superfície, a buscar nas dobras da luz o que se esconde nas sombras, no que é normalmente invisível.

Essa dinâmica de revelar e ocultar, que permeia todo o processo de criação, insere-se em um debate mais amplo sobre o papel das imagens na cultura visual contemporânea. A série **Outros Mundos** utiliza a fotografia não como um meio de reprodução do real, mas como uma ferramenta de criação de novos espaços. Esses espaços, descritos por Foucault como heterotopias, são lugares onde diferentes temporalidades e espacialidades podem coexistir, desafiando as estruturas de poder que moldam nossa percepção visual. Ao deslocar elementos visuais de seus contextos originais e reuni-los em novas composições, a série cria “contraespaços” — espaços que resistem à lógica tradicional do visível e que propõem novas formas de interação entre corpo e espaço.

Além de seu caráter técnico e conceitual, **Outros Mundos** é também uma prática de resistência. Ao explorar as potencialidades da luz e dos suportes fotográficos, o estudo propõe um mergulho em territórios visuais desconhecidos, onde o invisível não é uma ausência, mas uma força criativa. As imagens dessa série operam como metáforas visuais que sugerem a criação de mundos alternativos, onde o espectador é convidado a refletir sobre as possibilidades de existência fora das convenções e normas visuais

10.5281/ZENODO.15725056

que costumam moldar nossas experiências cotidianas. A fusão entre o analógico e o digital, assim como a tensão entre o visível e o invisível, está presente ao longo de todo o processo de criação. Essa justaposição de tecnologias e conceitos amplia as possibilidades da fotografia enquanto prática artística e propõe uma reflexão sobre o papel da imagem na construção de novas subjetividades. **Outros Mundos** não apenas explora o que está oculto, mas cria uma abertura para novas formas de ver e de ser no mundo, desafiando o espectador a imaginar outras formas de existência.

Assim, o desdobramento poético que emerge dessa pesquisa sugere uma expansão contínua das fronteiras do visível, propondo ao espectador uma imersão em espaços onde a ausência e a opacidade se tornam potências criativas. As imagens criadas nessa série não apenas revelam novos mundos, mas criam uma ponte entre o que é visto e o que permanece oculto, sugerindo que o invisível é parte essencial do processo de criação artística e da própria experiência visual.

Extended Abstract : This study, a segment of the master's research currently in progress at the Graduate Program in Design at the School of Fine Arts, UFRJ (PPGD-EBA), investigates the ability of photographic technology to construct spaces by combining multiple visual and symbolic elements. Other Worlds is a series of photographic images that emerges as a poetic extension of this research, exploring new forms of visual perception and subjectivation. The project, through images that juxtapose analog and digital processes, aims to investigate how pre-existing photographic records can be reworked to conceive new spaces and experiences, revealing what often remains invisible at first glance.

The photogram technique, which serves as the starting point for this process, plays a crucial role in the development of a unique visuality. It involves a procedure in which light interacts directly with objects placed on photosensitive paper, creating forms and textures without the mediation of a camera. This technique, while challenging the conventional use of photography, enables the creation of irreproducible visual compositions, where the interplay between light and shadow reveals aspects that are invisible or neglected in the traditional image. The absence of a direct referent—characteristic of the photogram—opens space for the construction of visual universes that, within the context of Other Worlds, acquire layers of meaning that resonate with the notion of invisibilities.

This approach is further expanded by the digitization and editing of the images, a process in which new visual elements are added or reorganized, creating a constant dialogue between the analog and digital. This technical process not only explores the boundaries between different photographic technologies but also reflects a central concept of the

10.5281/ZENODO.15725056

study: the idea that the visible and invisible are always in tension, coexisting in overlapping layers of meaning. The Other Worlds series uses this juxtaposition to propose new ways of articulating the relationship between the body, space, and time, utilizing the photographic image as a vehicle to challenge traditional perceptions.

In the context of invisibilities, this study offers a critical reflection on what remains hidden or marginalized by the hegemony of contemporary visualities. Inspired by Michel Foucault's ideas, who argues that "visibility is a trap," the project seeks to deconstruct this trap by revealing what lies beneath the surface of the photographic image. The photogram, with its unique textures and emerging forms, acts as a device that provokes the viewer to see beyond the surface, to explore the folds of light and the shadows where the normally invisible resides.

This dynamic of revealing and concealing, which permeates the entire creative process, engages in a broader debate about the role of images in contemporary visual culture. The Other Worlds series uses photography not as a means of reproducing reality, but as a tool for creating new spaces. These spaces, described by Foucault as heterotopias, are places where different temporalities and spatialities coexist, challenging the structures of power that shape our visual perception. By displacing visual elements from their original contexts and gathering them in new compositions, the series creates "counterspaces"—spaces that resist traditional visual logic and propose new forms of interaction between body and space.

Beyond its technical and conceptual dimensions, Other Worlds is also a practice of resistance. By exploring the potential of light and photographic supports, the study invites us to delve into unknown visual territories, where the invisible is not an absence but a creative force. The images in this series operate as visual metaphors that suggest the creation of alternative worlds, where the viewer is invited to reflect on the possibilities of existence outside the conventions and visual norms that typically shape our everyday experiences.

The fusion of analog and digital, as well as the tension between the visible and the invisible, is present throughout the creative process. This juxtaposition of technologies and concepts expands the possibilities of photography as an artistic practice and proposes a reflection on the role of the image in the construction of new subjectivities. Other Worlds not only explores what is hidden but also creates an opening for new ways of seeing and being in the world, challenging the viewer to imagine other forms of existence.

10.5281/ZENODO.15725056

Thus, the poetic extension that emerges from this research suggests a continuous expansion of the boundaries of the visible, proposing to the viewer an immersion in spaces where absence and opacity become creative forces. The images created in this series not only reveal new worlds but also create a bridge between what is seen and what remains hidden, suggesting that the invisible is an essential part of the artistic creation process and the visual experience itself.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico as heterotopias**. 2. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

VANESSA KOIKY

É artista visual, fotógrafa e designer. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da UFRJ, integra o laboratório PHADEC (Fotografia: Arte, Design e Comunicação). Sua pesquisa explora a interseção entre imagem fotográfica, tecnologia e subjetividade, com foco em processos de criação que desafiam as fronteiras entre o analógico e o digital. Atua desde 2001 nas áreas de comunicação, artes visuais e design.

10.5281/ZENODO.15725056

VII SIPACV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL - 2024

CARTA PARA SAMUEL: ARQUIVO, CONSERVAÇÃO E MEMÓRIA

LETTER TO SAMUEL: ARCHIVES, CONSERVATION AND MEMORY

Keith Valéria Tito
Universidade Federal de Goiás, Brasil
keith.tito@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1adxw9kOe7R7g-NIW-GV_DcMbVZew5gLux?usp=drive_link

Resumo
O intuito desse trabalho é apresentar uma narrativa inspirada pelo arquivo do fotógrafo Samuel Costa que resultou na criação do livro de artista Carta para Samuel.

Palavras-chave: arquivo, conservação, memória, Samuel Costa.

Abstract
The objective of this work is to present a narrative inspired by the archive of photographer Samuel Costa which resulted in the creation of the artist's book Carta para Samuel.

Keywords: archive, conservation, memory, Samuel Costa

INTRODUÇÃO

Em 2018 nos tornamos integrantes do Núcleo de Produção e Pesquisa em Fotografia Contemporânea, coordenado pelas professoras Mariana Capeletti e Luciana Fars. Dentre as atividades propostas para aquele semestre estava o desenvolvimento de um projeto autoral: "Da ideia ao projeto: possíveis caminhos da linguagem autoral". Vimos naquela proposição, uma oportunidade para exercitar a nossa capacidade criativa e inventiva enquanto fotógrafa. Então, a nossa proposta para o projeto autoral foi a criação de *Carta para Samuel* que à época foi caracterizado como livro de artista, que no conceito da pesquisadora Viviane Baschirotto "nada mais é que a produção de um artista, de seus processos criativos tornado livro, ou mesmo quando esses processos, essas palavras ganham o espaço expositivo". (BASCHIROTTO, 2016, p.110). Esse livro integrou mais tarde, em 2024, um item de nossa tese de doutorado, onde discutimos o sentido dos arquivos, temporalidades e produção artística contemporânea.

Samuel Costa foi um fotógrafo goiano que na década de 1970, mudou-se para Paris e por lá se profissionalizou. O seu arquivo, fonte inspiradora de nosso trabalho foi constituído de 1968 a 1987, ano de seu falecimento. É formado por um conjunto que reflete a sua intensa produção e as relações por ele estabelecidas nesse período. Para a nossa produção, utilizamos fotografias, cartas e parte de sua coleção fonográfica. Nos recorremos também aos materiais e equipamentos utilizados para a sua conservação.

ANÁLISE E COMENTÁRIO DO CONTEÚDO

Cartas para Samuel possui tiragem única, com capa de tecido e costura aparente. Foi confeccionado manualmente, com páginas fabricadas com papel neutro de alta gramatura, cor e formato inspirados nos álbuns de fotografia com circulação na primeira metade do século XX e, por vezes, encontrados ainda hoje, junto aos demais objetos afetivos guardados em arquivos pessoais e acervos fotográficos institucionais. Fotografias com objetos do arquivo Samuel Costa e dos objetos utilizados para a sua conservação integram as páginas desse livro, buscando instigar as reflexões desses objetos não somente com a conservação de sua materialidade, mas também das memórias e histórias atreladas a ele.

Durante a confecção de *Carta para Samuel*, criamos um método de trabalho, onde todo o processo foi acompanhado por audições dos discos da coleção Samuel Costa: a seleção das cartas, fotografias e discos; dos objetos de conservação, as primeiras tentativas de confecção do livro; as conversas; a nossa produção fotográfica; o tratamento digital dessas imagens; a escrita da nossa carta; a escolha do papel para a carta; o trajeto até a loja de papel; a inserção das fotografias nas páginas do livro.

Nesse processo, realizamos também a leitura de algumas cartas. A intenção ao adotar essa metodologia foi buscar uma proximidade maior com o arquivo, inspirações e também momentos de contemplação e descanso. Sim, o descanso, assim, como o prazer precisam ser mencionados e mais valorizados durante o percurso de nossas produções intelectuais. Estas são também premissas do método cartográfico, que consiste em acompanhar processos, ressaltando a importância de se mostrar os caminhos trilhados durante a pesquisa.

Não apenas os caminhos, digamos “tradicionais”, mas também os caminhos que apontam para as fragilidades, as descontinuidades, os ruídos múltiplos que são inerentes aos nossos estudos e que fomos ensinadas e ensinados a não os retratar ou a não os enxergar de maneira positiva durante a construção de nossas produções intelectuais.

10.5281/ZENODO.15725066

E, dessa maneira, foi se configurando o nosso livro. O contato com os discos, a leitura das cartas recebidas por Samuel Costa, os modos de escrita daquele período, o contexto ao qual foram elaboradas e encaminhadas ao fotógrafo, assim como o que estávamos vivendo, tudo nos levou a vontade de uma escrita, que se concretizou através da nossa carta para Samuel, que virou também o título do livro.

Ali foi um momento desafiador em vários sentidos: nos trouxe momentos de alegria e produtividade, mas, ao mesmo tempo, vivíamos um momento histórico/político muito fatigante: o processo eleitoral, que posteriormente, colocou no poder um presidente e um grupo conservador e de extrema-direita. Infelizmente, nos sentimos próximas a Samuel Costa não somente pelas afinidades mediadas por seu arquivo, mas também pela configuração política daquele momento, que dialogava com outro período histórico difícil vivido pelo fotógrafo. O tempo se sobrepôs, nos colocando diante de dois períodos políticos autoritários da História do Brasil: a ditadura miliar e a ascensão do bolsonarismo. Sentimos que naquele momento, precisávamos nos expressar de alguma maneira, externalizar as nossas indignações, angústias, medos e inseguranças. E, assim, como num exercício de catarse e imaginação, escrevemos a ele, Samuel, numas poucas linhas escrevemos a um amigo que nunca conheceríamos de fato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse projeto oportunizou que adentrássemos outras searas do arquivo Samuel Costa. Assim como os arqueólogos fomos a campo e realizamos cuidadosamente as nossas escavações, penetrando camadas de um solo em busca de objetos, de peças e de vestígios que nos transportassem para outros tempos e contextos históricos. As nossas escavações nos levaram a “descoberta” de um material bruto, ainda inexplorado naquele arquivo: as cartas e a sua coleção fonográfica. Inexplorado no sentido de até aquele momento não terem sido trabalhados fora da esfera institucional. O nosso acesso para o desenvolvimento desse projeto autoral foi o primeiro para além daquele âmbito. Carta para Samuel nos possibilitou perceber a passagem do tempo de forma diferente, como nos ensinou a historiadora Artelette Farge (2017). O tempo do arquivo se transformou para nós naquele período. Esse contato, para além de nossa produção fotográfica e das inúmeras e repetidas audições que fizemos, nos estimulou a reflexões e percepções diversas. Retratar os discos, fotografias, cartas e materiais de conservação, estimulou a nossa percepção para as possibilidades de estudo inerentes a elas.

A produção de carta para Samuel, nos fez perceber que um mesmo arquivo pode nos oferecer inúmeras possibilidades de produção em arte e cultura visual. No caso do arquivo Samuel Costa, tal possibilidade se tornou plausível no momento em que para

10.5281/ZENODO.15725066

além das fotografias, conseguimos trabalhar também com as documentações epistolares e fonográficas. Trazer a questão da conservação fotográfica para esse livro, nos possibilitou refletir acerca das temporalidades inerentes ao arquivo, assim como sobre a preservação das inúmeras histórias, memórias e afetos ali presentes. Nos possibilitou ainda, a compreensão do nosso tempo histórico e as proximidades com o tempo vivido pelo fotógrafo Samuel Costa. Uma experiência única, pautada pela arte e cultura visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCHIROTTO, Viviane. Livro de artista: palavra – imagem – objeto. In: **Revista – Valise**, Porto Alegre, v. 6, n.11, ano 6, junho de 2016. p. 101-112.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

TITO, Keith Valéria. **Samuel Costa – Cartografias da Memória: arquivo, corpo, homoerotismo,** 2024. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

KEITH VALÉRIA TITO

Egressa do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) com pesquisa doutoral financiada pela CAPES. Mestre (UFG), bacharel e licenciada (PUC-GO) em História. Atuou como diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Atuou como Gerente de Museus, Bibliotecas, Instituto Goiano do Livro e Arquivo Histórico. Possui experiência em gestão de museus, gestão de acervos museológicos, conservação fotográfica e pesquisa histórica.

10.5281/ZENODO.15725066

POR ONDE PASTAM? INCURSÕES PELO CERRADO INCONSCIENTE

WHERE DO THEY GRAZE? INCURSIONS INTO THE UNCONSCIOUS CERRADO

Marcos Felipe Fidelis Araújo
Universidade Federal de Goiás, Brasil
marsilipe@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/file/d/1Ynri2cwQPKmhjeRfBhl-QkjR2_hN1TM8w/view?usp=sharing

Resumo Expandido

Do gado que pasta pelas paisagens ressequidas do inverno goiano surge este trabalho em que registro por meio da fotografia as fronteiras entre o mundo físico e meu inconsciente. Em busca de rever as relações entre espécies, tenho me dedicado a fotografar animais que habitam os espaços urbanos ou seus limites e investigar como minhas subjetividades se conectam a essas alteridades, criando um espaço de identificação e empatia, colocando-me no lugar do outro como exercício autorreflexivo. Vejo a oportunidade de expandir o repertório de representações animais, neste caso de bovinos, através da compreensão da ideia de animalidade defendida por Maciel (2023), que possibilita uma “investigação criativa dos limites e liames entre humano e não humano” (p.33). As cenas fotografadas recordam sonhos em que uma figura bovina se coloca em meu caminho impedindo que chegue em casa, seu olhar me paralisa e examina como se tentasse me desvendar. Curiosamente o morro em último plano foi onde morei por quase 5 anos e nele também convivia próximo a estes animais. Sua presença é manifesta tanto fora quanto dentro de mim. Ao me impedir de retornar ao meu lugar, me pergunto se elas também não desejariam voltar para casa, já que vieram de tão longe, resposta manifesta no gesto desembestado de se coçar, olhar para trás e seguir a vida. “Por onde pastam?” é uma pergunta endereçada diretamente aos animais que compõem a cena, mas que ressoa em mim. As estradas em que nos cruzamos me fazem pensar também nos caminhos longínquos percorridos por este animal que pra cá foi arrastado há pouco mais de 500 anos. Os deslocamentos pelo cerrado goiano marcaram minha infância e alcançaram as porteiras limítrofes do cerrado inconsciente que aflora dos meus sonhos. Esse lugar e os seres que o habitam constituem minhas paisagens internas compondo sonhos, devaneios diurnos e

cenários que me fazem suspirar. Busco agora representar essas visões como forma de explorar os sentidos que podem emergir da confluência entre espécies que habitam lugares em comum.

Extended Abstract : From the cattle that graze through the parched winter landscapes in Goiás comes this work in which I record, through photography, the boundaries between the physical world and my unconscious. Seeking a review of the relationships between species, I have dedicated myself to photographing animals that inhabit urban spaces or their boundaries and investigating how my subjectivities connect to these alterities, creating a space of identification and empathy, putting myself in the place of the other as a self-reflective exercise. I see the opportunity to expand the repertoire of animal representations, in this case of cattle, by understanding the idea of animality defended by Maciel (2023), which enables a “creative investigation of the limits and links between human and non-human” (p.33). The scenes photographed recall dreams in which a bovine figure stands in my way, preventing me from getting home, with a paralyzing gaze and examining me as if it were trying to unravel me. Curiously, the hill in the background is where I lived for almost five years, and I have also lived in close proximity to these animals. Their presence is manifest both outside and inside me. As they prevent me from returning home, I wonder if they would also like to return to their home, since they have come from so far away, an answer manifested in the unrestrained gesture of scratching themselves, looking back and moving on. “Where do they graze?” is a question addressed directly to the animals in the scene, but one that resonates with me. The roads we cross also make me think of the distant paths traveled by this animal that was dragged here just over 500 years ago. The journeys through the Goiás’ cerrado marked my childhood and reached the border gates of the unconscious landscapes that emerges from my dreams. This place and the beings that inhabit it make up my internal landscapes, composing dreams, daydreams and sceneries that make me sigh. I now seek to represent these visions as a way of exploring the meanings that can emerge from the confluence of species that inhabit common places.

REFERÊNCIAS

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades:** zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Instante, 2023.

10.5281/ZENODO.15725073

MARCOS FELIPE FIDELIS ARAÚJO

Doutorando em Arte e Cultura Visual na linha de Poéticas Artísticas e Processos de Criação. Mestre em Arte e Cultura Visual pela UFG e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição.

10.5281/ZENODO.15725073

O QUE RESTA DE IMAGEM EM MIM

WHAT REMAINS OF IMAGES IN ME

Mavi Turíbio
Universidade Federal de Goiás, Brasil
mvturibio@discente.ufg.br

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1qaJM2QBpUCLA-FGme_WjpnJwxIvTaEuOs

Resumo Expandido

O que resta de imagem em mim trata da interlocução autobiográfica entre a minha identidade de gênero, memórias de formação desta e as imagens fílmicas encontradas nestas memórias. Como processo, eu montei as cenas rememoradas em uma teia biográfica, em uma sequência contínua. Em seguida, filmei a replicação dessas imagens projetadas em um quintal. Com o projetor em mãos, e a filmadora paralela a lâmpada de projeção, ao mesmo tempo que reproduzo, realizo a captação. Um produto do processo é apresentado junto a locução de experiências vividas nesses contatos em formato de uma narrativa fílmica. As imagens acompanham as memórias, que acompanham a narrativa autobiográfica, e juntas projetam na sedimentação da subjetividade. A cena inicial da narrativa é sobre a observação de um momento em que o filme *Jesus* (Peter Sykes e John Krish, 1979) ocupou seu papel de *visualidade* (Mirzoeff, 2011). Na lembrança contada, o filme ensinou às pessoas na ocasião a verem e a se sujeitar a uma autoridade, aquela que legitima o que ser visto ou não (Martínez Luna, 2019) em uma história sobre salvação. Na continuidade do vídeo são incluídos no *circuito narrativo* (Abrahão, 2018) outros filmes que assisti durante a infância e a adolescência. Sempre acompanhados de experiências vivenciadas por mim. Revisito esses filmes enquanto *materializações da fantasia e do fantástico* (Mulvey, 2013) em minha história, e investigo *pedagogias das imagens* (Pipano, 2019) nestas memórias, o que me auxilia identificar uma *língua da travessia* (Preciado, 2019). Esta que conduz os entendimentos sobre gêneros em minha identidade. O projeto *O que resta de imagem em mim* foi realizado com recursos da Lei Paulo Gustavo do Governo Federal operacionalizados pelo Governo de Goiás por meio da Secretaria de Estado da Cultura.

Abstract: *What remains of images in me* is about the autobiographical interlocution between my gender identity, memories of its formation and the filmic images found in these memories. As a process, I assembled the remembered scenes into a biographical web, in a continuous sequence. I then filmed the replication of these images projected onto a backyard. With the projector in hand, and the video camera parallel to the projection lamp, at the same time as I'm playing, I'm capturing. A product of the process is presented along with a voice-over of the experiences of these contacts in the form of a film narrative. The images accompany the memories, which accompany the autobiographical narrative, and together they project the sedimentation of subjectivity. The opening scene of the narrative is about the observation of a moment when the movie *Jesus* (Peter Sykes and John Krish, 1979) occupied its role of *visuality* (Mirzoeff, 2011). In the memory told, the film taught people at the time to see and submit to an authority, the one that legitimizes what is to be seen and what is not (Martínez Luna, 2019) in a story about salvation. As the video continues, other films I watched during my childhood and adolescence are included in the *narrative circuit* (Abrahão, 2018). They are always accompanied by my own experiences. I revisit these films as *materializations of fantasy and the fantastic* (Mulvey, 2013) in my history, and investigate *pedagogies of images* (Pipano, 2019) in these memories, which helps me identify a *language of crossing* (Preciado, 2019). This is what drives my understanding of genres in my identity. The *O que resta de imagem em mim* project was carried out with funds from the Federal Government's Lei Paulo Gustavo, operated by the Government of Goiás through the State Secretariat for Culture.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, M.H.M.B. A aventura do diálogo (auto)biográfico: narrativa de si/narrativa do outro como construção epistemo-empírica. *In*: ABRAHÃO, M.H.M.B; CUNHA, J.L; BÔAS, L.V. **Pesquisa (auto)biográfica: diálogos epistêmicos-metodológicos**. Curitiba: CRV, 2018. p. 25-49.

MARTÍNEZ LUNA, S. **Cultura Visual**: la pregunta por la imagen. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2019

PIPANO, I. **Isso que não se vê**: pistas para uma pedagogia das imagens. 2019. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MIRZOEFF, N. **The right to look**: A counterhistory of visuality. Durham: Duke University Press, 2011.

MULVEY, L. **Fetishism and Curiosity**. Cinema and the Mind's Eye. UK: British Film Institute. 2013

10.5281/ZENODO.15725081

PRECIADO, P.B. **Um apartamento em Urano:** crônicas de travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Lista de filmes referenciados na narrativa:

A Paixão de Cristo. Direção: Mel Gibson. Estados Unidos, 2004.

As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa. Direção: Andrew Adamson. Reino Unido, 2005.

Barbarella. Direção: Roger Vadim. França, 1968.

C.R.A.Z.Y. Direção: Jean-Marc Vallée. Canadá, 2005.

Carandiru. Direção: Hector Babenco. Brasil, 2003.

Contracorriente. Direção: Javier Fuentes-León. Peru, 2009.

Elektra. Direção: Rob Bowman. Estados Unidos, 2005.

Flor do deserto. Direção: Sherry Hormann. Reino Unido, 2009.

Hoomania. Direção: Rick Garside. Estados Unidos, 1985.

Jesus. Direção: Peter Sykes e John Krish. Estados Unidos, 1979.

Matrix Revolutions. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Estados Unidos, 2003.

Mulher-Gato. Direção: Pitof. Estados Unidos, 2004.

O Palhaço. Direção: Selton Mello. Brasil, 2011.

Paraísos Artificiais. Direção: Marcos Prado. Brasil, 2012,

Paris Is Burning. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos, 1990.
Party Monster. Direção: Fenton Bailey e Randy Barbato. Estados Unidos, 2003.

Praia do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2014.

Rent. Direção: Chris Columbus. Estados Unidos, 2005.

10.5281/ZENODO.15725081

Super 8. Direção: J. J. Abrams. Estados Unidos, 2011.

Super Xuxa Contra o Baixo Astral. Direção: Anna Penido. Brasil, 1988.

The Raspberry Reich. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha, 2004.

The Runaways. Direção: Floria Sigismondi. Estados Unidos, 2010.

Um Tira no Jardim de Infância. Direção: Ivan Reitman. Estados Unidos, 1990.

TURÍBIO

É natural de Goiânia, Go. Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Integra o Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação (PPGACV/FAV/UFG). E-mail: mvturibio@discente.ufg.br

10.5281/ZENODO.15725081

AQUILO QUE ESCAPA E VOA

THAT WHICH EVADES AND SOARS

Eliane Maria Chaud
FAV/UFG, Brasil
chaud@ufg.br

Erico José da Silva
FAV/UFG, Brasil
erico.jose@discente.ufg.br

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1--43a3agNyfFISxjAu4lD5dtsnGnV494

Notas

Uma árvore possui tanta beleza externa, que em um primeiro momento, podemos, por meio de suas flores, seus espinhos, sua forma e frutos que abrem e dispersam, ser tomados por um arrebatamento visual. A *Ceiba speciosa*, conhecida popularmente como Paineira, Barriguda, é uma dessas árvores que nos proporciona esta magnitude e complexidade de existências. As cápsulas do fruto se abrem, e as plumas que envolvem suas sementes voam, para que outras árvores germinem em outros cantos e que haja continuidade de existência. O projeto artístico, “Lá na paineira”, se constitui de vários trabalhos, entre eles, *o vídeo “Coleta que escapa e voa, leve e solta”*. Iniciamos o processo com a espera do tempo necessário para que as visibilidades acontecessem: a espera da floração, a frutificação, e assim, visualidades se articularam e acessaram pensamentos visuais e memórias afetivas. A ideia da leveza da paina e do aconchego deste material conduziu a produção da artista-performer e do artista-cineasta. Primeiramente, a experiência sensorial foi ativada no momento em que fomos tomados por aquele lugar, embaixo da paineira que tinha seu chão todo branco, como se fosse uma neve, mas era a paina que caia de seus frutos. Ver, observar, sentir e perceber a paisagem para irmos de encontro ao pessoal, às questões íntimas de nossa paisagem interna, partimos da leveza da paina, para adentrarmos a questões que não parecem tão leves.

No momento da captura das imagens compartilhamos a construção de uma narrativa, pensamentos e sentimentos que se entrelaçaram para que invisibilidades se potencializassem, a artista-performer com seus pensamentos-intenções e o artista-cineasta com seu olhar atento e cuidadoso. De modo orgânico a construção do vídeo foi acontecendo, entre as ações e as captações dos atos e movimentos, como se a câmera estivesse acoplada ao sensitivo do performer, porém era um olhar-outro que se colocava perceptível e sensível. Percebe-se uma experiência singular em que: “há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento”. (Dewey, p 111, 2010). Do lugar coberto pelo branco da paina no chão, a câmera acompanhava a performer, que inicialmente colocou-se em frente ao tronco num momento de pausa, em que pedia permissão à paineira de estar ali, e enquadramentos foram feitos no sentido de gerar aproximações e devaneios entre árvore-pessoa-terra, motivados pelos relatos da artista-performer de seus travesseiros recheados por paina.

No cinema, uma cena é definida como uma unidade espaço-temporal. Se há uma alteração de espaço ou no tempo, muda-se a cena, compreendendo que toda filmagem ficcionaliza algo. Essa ficção ocorre no posicionamento da câmera, na escolha do que entra e o que sai do enquadramento, no posicionamento dos elementos dentro do quadro gerando uma composição significativa, entre outros elementos da produção visual. E assim, imagens foram geradas a partir dos diálogos entre os dois artistas, nem sempre um diálogo verbal, mas por meio das imagens. Na edição, os fragmentos de imagens coletadas foram revisitados e costurados em uma narrativa audiovisual. Foram feitas várias edições, partes foram justapostas, fundidas, montadas. Para a pesquisadora Cecília Salles (2004):

> montagem seria a justaposição de duas tomadas distintas que, se unidas, resultam em mais do que uma simples soma… O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente da soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo **-** parte carrega significado. (Salles, 2004, p.111)

Simplesmente uma árvore e olhares singulares, com o uso de lentes teleobjetivas (200mm), apresentaram visibilidades e possíveis invisibilidades, relações entre árvore-pessoa-terra e que nos interpela e convoca sentidos de consciência de ser e de estar no mundo. Deixemos que “coisas” escapem e voem para continuarmos nossas existências.

Este vídeo foi dedicado à artista brasileira Brígida Baltar (1959-2022).

Notes: A tree possesses such external beauty that, at first glance, we can be swept away by its flowers, thorns, shape, and the fruits that open and disperse, experiencing a visual enchantment. The Ceiba speciosa, commonly known as “silk floss tree” (“Paineira” or

10.5281/ZENODO.15729218

"Barriguda," in Portuguese), is one of those trees that provides us with this magnitude and complexity of existence. The fruit capsules open, and the fibers that surround the seeds take flight, allowing other trees to germinate in different corners and ensuring the continuity of existence. The artistic project "Lá na paineira", consists of several works, including the video *"Coleta que escapa e voa, leve e solta"*. We commenced the process by allowing the necessary time for visibility to manifest: the anticipation of flowering, the fruition, and thus, visual experiences were articulated, accessing visual thoughts and affective memories. The notion of the lightness of the kapok and the coziness of this material guided the production of both the artist-performer and the artist-filmmaker. Initially, the sensory experience was activated when we were captivated by that place, beneath the silk-cotton tree, which had its ground entirely white, resembling snow, yet it was the kapok falling from its fruits. Seeing, observing, feeling, and perceiving the landscape allows us to confront the personal, the intimate issues of our internal landscape; we start from the lightness of the kapok to delve into matters that do not seem so light.

At the moment of capturing the images, we shared the construction of a narrative, thoughts, and feelings that were intertwined to enhance invisibilities, with the artist-performer contributing her thoughts and intentions and the artist-filmmaker bringing his attentive and careful gaze. Organically, the construction of the video unfolded amidst the actions and the capturing of acts and movements, as if the camera were attuned to the sensitivity of the performer; however, it was another gaze that became perceptible and sensitive. A singular experience is perceived in which: "there are pauses, places of rest, but they punctuate and define the quality of movement." (Dewey, p. 111, 2010, freely translated). From the spot covered by the white kapok on the ground, the camera followed the performer, who initially positioned herself in front of the trunk in a moment of pause, seeking permission from the silk floss tree to be there. Framing was done to create connections and reveries between tree-person-earth, motivated by the artist-performer's accounts of her pillows filled with kapok.

In cinema, a scene is defined as a spatio-temporal unit. If there is an alteration in space or time, the scene changes, understanding that all filming fictionalizes something. This fiction occurs in the positioning of the camera, in the choice of what is included and excluded from the frame, and in the arrangement of elements within the shot, generating a meaningful composition, among other elements of visual production.

In so doing, images were generated from the dialogues between the two artists, not always a verbal dialogue, but through the images. In the editing process, the fragments of collected images were revisited and woven into an audiovisual narrative. Several edits were made, with parts juxtaposed, merged, and assembled. According to rese-

10.5281/ZENODO.15729218

archer Cecília Salles (2004):

> editing would be the juxtaposition of two distinct shots that, when combined, result in more than a mere sum… The result of the juxtaposition is qualitatively different from each element viewed separately. The whole is something different from the sum of its parts because the sum is a procedure without meaning, while the relation between whole **-** part carries meaning. (Salles, 2004, p.111, freely translated)

Simply a tree and singular gazes, with the use of telephoto lenses (200mm), presented visibilities and possible invisibilities, connections among tree-person-earth that engage and invoke senses of consciousness of being and existing in the world. Let us allow “things” to evade and soar as we continue our existences.

This video is dedicated to the Brazilian artist Brígida Baltar (1959-2022).

REFERÊNCIAS

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

SALLES, C.A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

ELIANE MARIA CHAUD

Artista visual. Atua como professora desde 1996 na Faculdade de Artes Visuais/UFG. Doutora em Cultura e Sociedade - UFBA (2012). Mestre em Artes - UnB (2000). Graduada em Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas pela UFU (1990). Seu trabalho transita entre questões relacionadas às artes têxteis, a costura, subjetividades e compartilhamentos.

10.5281/ZENODO.15729218

ÉRICO JOSÉ DA SILVA

Artista visual e cineasta. Bacharel em Comunicação Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (2017) e bacharelando em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Seu trabalho transita entre a arte conceitual e o expressionismo questionando o lugar do sujeito e o do artista, explorando processos inconscientes, sonhos, homoerotismo e mistério.

10.5281/ZENODO.15729218

PINGO. PONTO. FURO

PINGO. PUNTO. AGUJERO

Elinaldo S. Meira
Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Brasil
meira_meira@ufg.br

Link para o trabalho: https://youtu.be/pEmpClqjaeo

O RUMO DO RIO É REZA

É o título do livro de poemas de Thiago Calçado, publicado pela editora Gênio Criador. É uma edição de poucas páginas: 88, nas quais estão as 70 poesias do autor. São textos que nasceram à beira-rios (confluência dos rios Paraná e Paranapanema), no extremo oeste do estado de São Paulo, na historicamente conflituosa região do Pontal do Paranapanema. O poeta traz consigo a formação em economia, filosofia, história cultural e teologia; esta última em razão do trabalho pastoral como padre. E foi, nesta condição, designado a assumir uma comunidade no Pontal do Paranapanema, na cidade de Rosana, que gestou **O rumo do rio é reza** em 2019. O poeta acerca da produção dos poemas para a publicação diz serem “escritos-remorsos” publicados durante os anos naquela cidade, onde “o despir do Sol nos fins de tarde são obscenos [...] Onde os rios e os mistérios se encontram. Aqui, Deus quando veio, virou foi gente!” (Calçado, 2019, p. 5).

Os textos que compõem a obra, tal como rios não-aprisionados, são fluentes; e se cabe a alusão ao conto roseano, as canoas das terceiras margens, as que descem na influência sobre o texto do poeta vêm da poesia de Drummond, de Bandeira, de Manoel de Barros, de Philip Roth, dos toques sensuais da obra de Nelson Rodrigues e de uma *invencionice*, há de ser crer, necessária, e de inspiração a Guimarães Rosa, e que na poesia de Thiago Calçado corre pelas vozes e saberes do povo ribeirinho reinventadas nas vozes e saberes da poesia de **O rumo do rio é reza** (2019):

Aprendi com o matuto:

O rio tem duas bandas

E um rasgo no meio.

De um lado é lá.

Do outro, cá.

O fundo a gente nunca sabe onde tá.

Sabe só que onde não dá pé dá peixe.

Nadar é verbo de quem deixa de fazer coisas

Pra ser todinho travessia. (Op., cit., p. 10)

Para a elaboração da narrativa visual foi criada a videoarte *Pingo. Ponto. Furo*, livremente inspirada no poema *Rios que me cercam*, constante na página 27 da obra de Calçado (2019).

Às vezes, os rios que me cercam me deixam em

desespero.

Eles me lembram o escoamento rápido de tudo.

Do corpo, dos amigos, dos amores, da vida...

E de que não há saída.

Entre a margem e o leito eu escolho os dois.

O primeiro pra poesia.

O segundo pra ver como as coisas são do lado de dentro.

Eu já não resisto mais.

10.5281/ZENODO.15729269

O RUMO DO RIO É (FLUXO) DESEJANTE

A videoarte *Pingo. Ponto. Furo* se instala a partir do conceito de "fluxo desejante" de Deleuze e Guattari (2000), que se manifesta no poema *Os rios que me cercam*, de Thiago Calçado. "O desejo é um fluxo, é um desejo que se produz, que não se dirige a um objeto, mas que se distribui por toda parte." (Deleuze; Guattari, 2000, p. 29). Com duração de 6'44", a obra toma para si a imagem do poema impresso sobre uma folha de papel, que é desmembrado em palavras e depositado, aos poucos, em um copo com água, a menor maneira de trazer o rio para as mãos. "Apanha um pouco do rio com as mãos e espreme nos vidros" (Barros, 2017, p. 16).

O desejo possibilita a produção e a criação de formas de pensamento e vida. Ele atua como a força que impulsiona a máquina subjetiva, levando o ser humano a um processo criativo que direciona as subjetividades em múltiplos fluxos, atravessando fronteiras e conectando-se de forma dinâmica. Nesse contexto, ideias como o impulso poético são fundamentais, pois potencializam essa relação desejante, onde criar se torna um ato de formar. A forma poética "encerra sempre um conteúdo significativo" (Ostrower, 1977, p. 25), revelando a profundidade das experiências e constituindo territórios existenciais.

Em **Anti-Édipo: capitalismo e Esquizofrenia** (2000) a palavra é força produtiva, não está restrita à comunicação ou representação imediatas; palavra está inserida nos fluxos desejantes, sendo capaz de conectar, impulsionar e transformar realidades. A palavra é, neste sentido, elemento ativo na construção de subjetividades e na criação das formas de experiência; liberta e cria, para além dos aprisionamentos.

A sonoridade elaborada especialmente para a videoarte pensa a experiência enquanto uma paisagem sonora. Na narrativa, instala-se momento de intensidade com o lançamento de alfinetes no copo com água; na mesma água e espaço da palavra, no barco da palavra. Fluxos desejantes obstruídos? Mas quem seria o agente da obstrução? Via de regra, estruturas sociais, normas culturais, mecanismos de controle psicológico ou social. Os alfinetes podem ser sentidos como interrupção, ou, ainda, enquanto convite a refletir sobre como os fluxos podem ser provocados, liberados, limitados. Questão em aberta.

> Querer uma coisa, desejar alguém, procurar algo não é ser puxado ou atraído por um objeto exterior com a promessa de satisfação estática; é ser empurrado por dentro, é mover-se no real. Mas para onde? Por que caminhos? Não há como saber! Definir o desejo é matá-lo, uma palavra e o desejo seria estancado, ele não quer ser interpretado, quer ser experimentado! Um vulcão

10.5281/ZENODO.15729269

> em erupção é desejo, uma flecha cortando o ar também, não pelo alvo, mas pelo zunido que faz quando passa. (Lauro; Trindade, 2013)

Assim, ao se fechar a narrativa, a superfície do *rio-copo* torna-se um reflexo do desejo, um espelho onde fragmentos submersos revelam o que se foi e do que permanece fluído. Do poema impresso sobre o papel de onde o lemos, sobram lacunas, tanto quanto encobrem o pretenso espelho d'água. No fundo do *rio-copo* alfinetes, e as palavras que antes preenchiam as lacunas, entrelaçam-se em um espaço, talvez, sutil, ou possível, ou necessário. Ou, como escreveu o próprio poeta, afrontando-se: "Faço poesia pra pirraçar a lógica" (Calçado, 2019, p. 23). Aspiramos poesia também por isto: aos pingos, aos pontos, aos furos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

CALÇADO, Thiago. **O rumo do rio é reza.** São Paulo: Gênio Criador, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LAURO, Rafael; TRINDADE, Rafael. Deleuze e o desejo. **Razão inadequada.** São Paulo, 2013. Disponível em: https://razaoinadequada.com/2013/02/08/deleuze-desejo/. Acesso em: 8 ago. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ELINALDO MEIRA

Professor no curso de Artes Visuais – Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da FAV/UFG.

10.5281/ZENODO.15729269

PAULO OSÓRIO FLORES: DE PRECURSOR DA ARTE ABSTRATA NO RIO GRANDE DO SUL AO APAGAMENTO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Diego da Silva Groisman
UFRGS
groisman.diego@gmail.com

Link para o trabalho: https://docs.google.com/document/d/1-hMoffz2amMbSx-2fAq_67ON1Bt7eC6vmNHly7jEq9_I/edit

Resumo Expandido

O artista porto-alegrense Paulo Osório Flores (1926–1957) foi pioneiro nas experimentações pictóricas de desconstrução da imagem e um dos únicos artistas sul-rio-grandenses a explorar padrões abstratos durante toda a década de 1950. Nas poucas referências sobre sua obra – o artista figura em apenas dois livros de caráter acadêmico, é sempre lembrado pela pintura *Passeio* (1954), pertencente ao acervo do Museu de artes do Rio Grande do Sul (Margs) e considerada o marco inaugural do abstracionismo no Rio Grande do Sul. É intrigante o contraste entre a relevância histórica protagonizada por Paulo Flores e o modesto espaço que lhe é concedido na historiografia da arte. Por isso, interessa a esse artigo trazer à tona pontos de sua biografia que ajudem na elucidação de suas escolhas estéticas em busca de uma visualidade inovadora, em contraste ao tradicional cenário artístico sulino.

Sua breve vida – nascido em Porto Alegre, em 1926, mesma cidade onde morreu aos 30 anos – esteve marcada por uma curiosidade vibrante, que talvez tenha conduzido Paulo, ainda na juventude, a encontrar na expressão artística um meio de canalizar sua verve criativa. Paulo participou da seleção de nadadores do clube Grêmio Náutico União, chegando a ser campeão brasileiro na modalidade. O fato de Paulo ter sido um atleta poderia parecer irrelevante para um estudo com foco em sua trajetória artística, porém é possível que esta atividade tenha influenciado sua produção, visto que um esporte praticado em alto nível é revelador de um caráter perfeccionista e competitivo de alguém obstinado a alcançar seus objetivos, características que acompanharam o "torpedo", apelido pelo qual era conhecido, também no campo das artes. Sua produção, marcada pelo virtuosismo e capacidade de inovação, foi resultado de um artista inquieto, curioso e entusiasmado. É consonante a essas características que o próprio

Paulo descreve a si mesmo em uma das muitas cartas que escreveu à sua mãe: “[...] sou inquieto. Não sei se me compreendes, eu gosto muito de ti e estou com muitas saudades, mas é preciso que eu conheça muita coisa, isso está em mim”.

Em 1945, não diferente de outros jovens interessados em ingressar na carreira artística, Paulo chegou a cursar um semestre no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), onde foi aluno na disciplina de Modelagem, ministrada por Fernando Corona, artista e crítico espanhol, radicado em Porto Alegre, que interessava-se por novos talentos. Sobre uma exposição sua de desenhos, datada de 1950, o crítico escreveu:

> São desenhos espontâneos, sem nenhuma tortura técnica, embora amadurecidos lentamente no pensamento, também nos ensaios e nos estudos antes de se aventurar a fazer a obra definitiva, que nunca o será ante a insatisfação do próprio ego. A procura da simplicidade é uma constante neste nosso artista. A síntese e a composição são muito agradáveis, as linhas nervosas muito expressivas, notando-se que seus desenhos são o resultado de árduos e penosos estudos. (CORONA, 1977, p. 29 e 30)

Parece haver consenso entre críticos de que Paulo Flores era habilidoso desenhista. Clóvis Assumpção diz que ele “[...] procura, sem convencionalismos e constroi com firme arcabouço, esquivando-se do aéreo e do indeterminado” (ASSUMPÇÃO, 1975, p. 10). Uma de suas influências mais evidentes é Pablo Picasso (1881–1973), como destaca o jornalista Oswaldino Marques, após entrevista com Paulo Flores: “[...] o único grande mestre que parecia é Picasso, mas sabe que Picasso será superado. Aliás, na sua opinião, ele já deu sua mensagem”. Desta entrevista, pode-se extrair uma constatação fundamental sobre Paulo Flores: a de que o pintor tinha um desejo consciente de promover rupturas e inovações no sistema das artes. O artista Vitório Gheno (1923), em entrevista ao autor, ao ser questionado sobre a técnica de Paulo Flores, também comenta a semelhança ao pintor cubista: “Às vezes, vejo alguns desenhos que o Picasso fazia, de retratos, de figuras humanas e eu me lembro muito do traço do Paulo”.

Um dos pontos chave para detectarmos as fontes de modernidade das artes no Rio Grande do Sul e, por consequência, para a abertura das experiências abstratas, é a visualidade desenvolvida no campo da ilustração gráfica. Nas palavras da pesquisadora Paula Ramos, os artistas ilustradores, “emancipados de certo compromisso com a tradição, [...] podiam se sentir motivados a ousar mais” (RAMOS, 2015, p. 44). Não por coincidência, no ano de 1944, Paulo Flores trabalhou como ilustrador da *Revista do Globo*, revelando que, desde cedo, teve contato com uma visualidade moderna.

O capítulo mais intenso na trajetória de Paulo Flores, contudo, foram as viagens que

10.5281/ZENODO.15729298

realizou a centros mais atualizados artisticamente, tanto dentro do Brasil – Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo – quanto fora do País, passando por Montevideu e Buenos Aires. Na capital fluminense, Paulo apresentou uma exposição no Instituto de Arquitetos do Brasil/IAB, cujo livro de visitantes traz nomes de artistas como Marcelo Grassmann, Lívio Abramo, Djanira, Ivan Serpa, Farnese e Xico Stockinger, o que permite supor que seu trabalho tenha despertado interesse da cena artística naquele momento; o texto de apresentação da mostra, assinado pelo renomado crítico Mario Barata, em tom elogioso, destaca:

> [...] Paulo O. F. sente toda a poesia e toda a riqueza plástica dessa arte, que basta para consagrar um artista. O artista gaúcho não utiliza as sombras. Faz um desenho linear, em geral tortuoso por sistema e às vezes com grafismo nervoso e sensível, um pouco a Dufy, mas pessoal. Naturalmente que os modernos foram vistos por Paulo O. F., mas isso é a história refletida e antiga das artes. (BARATA, 1950)

Durante viagem à capital argentina, em correspondência à família, Paulo Flores relata: “Quadros meus foram expostos na Exposição do Livro Brasileiro aqui em Buenos Aires. Causou escândalo por ser uma pintura avançada”. Da leitura da carta, depreende-se que Paulo Flores tinha consciência do seu papel de vanguarda na história da arte. Durante a estada em Buenos Aires, a partir de seus estudos com o pintor espanhol naturalizado argentino, Juan Battle Planas (1911–1966), Paulo estabelece contato com o construtivismo de Torres-García, importante influência estética em seu trabalho. O crítico de arte Paulo Amaral indica essa aproximação: “Paulo Osório Flores foi abrangente [...] desenvolvendo ideias e relacionando-as entre si, bem ao jeito do construtivismo de Torres-Garcia” (In: SEFFRIN, 2008, p. 9).

Paulo Flores teve uma vida abreviada de forma prematura, mas deixou como legado uma obra arrojada, fruto do trabalho de um artista que constantemente buscou romper com os cânones tradicionais estabelecidos em seu tempo. Dessa maneira, é legítimo inferir sobre o possível avanço do projeto estético de Flores e imaginar desdobramentos da sua produção.

Se a historiografia, por rigor do ofício, permite escassas divagações, não menos verdadeiro é afirmar a vida e a obra de Paulo Flores por aquilo que elas de fato foram: uma criação ousada, vigorosa e plena em sua originalidade. Um verdadeiro retrato da experimentação formal em um contexto predominantemente ocupado por produções alinhadas às convenções artísticas do período no Sul do País. Tal atitude, por si, basta para renovar o interesse sobre a figura do artista e os efeitos da sua presença na cena artística local.

10.5281/ZENODO.15729298

REFERÊNCIAS

ASSUMPÇÃO, Clovis. *PRONAUS: crítica de arte*. Canoas: Editora La Salle, 1975

CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940–76*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1977.

RAMOS, Paula. *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

SEFFRIN, André. *Paulo O. F., 1926–1957: Paulo Osório Flores*. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

DIEGO DA SILVA GROISMAN

Diego Groisman [Vive e trabalha em Porto Alegre]
É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e Bacharel em História da Arte pela mesma universidade. Desde 2004, coordena o espaço independente Casa Baka, dentro do qual desenvolve uma programação voltada à arte contemporânea. De 2020 a 2023, atuou como diretor da Casa de Cultura Mario Quintana.

10.5281/ZENODO.15729298

CARTA ABERTA, HÁ PERSISTÊNCIA DA DOR

João Pedro Teles Pires
Universidade Federal de Goiás, Brasil
jp10202017@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/file/d/1zCk0qe1gtszXyFgtPGgdlc-FsMCfRPRh-/view?usp=drive_link

Resumo Expandido

Esta narrativa visual surge em um momento de crise. Através de estudos sobre pintura à óleo e anatomia humana, encontrei uma forma satisfatória de criar imagens daquelas figuras que nomeio como *anjas*. Surgem como mensageiras, depois tornam-se mensagem: minhas *anjas* são o que, de fato, torna visível, tangível o que é arbitrariamente invisível, uma dor que castiga a mente e o corpo. Uma forma de mergulho-em-si cuja finalidade é encarar a corporificação de pensamentos suicidas, derrotistas, perturbadores. Dar carne ao pensamento, dialogar com as emoções – as *anjas* oferecem sua carne, como se barganhassem pela atenção de quem se aproxima, uma troca que estreita a relação entre corpo e pensamento. Através dessa concepção surgiu a necessidade de outros corpos, outras *anjas*. *A Intenção: uma vez ou outra tentei caber nesse lugar*, ou uma visão de como é uma nova intenção suicida que, mascarada com umas conexões às extremidades da tela, carrega consigo um objeto cortante – presentes em todas as obras. *A Realização: tenho pensado sobre como tenho perdido o eixo*, todas as figurações destas *anjas* olham para fora. Comportamentos autolesivos são maneiras de aliviar as dores psíquicas, e a dor física é, muitas vezes, uma das formas extremas de alívio. Tão introspectiva, a figura desvia o olhar e se perde na ação. Com um bisturi, corta-se. É cirúrgica e íntima. Como dito anteriormente, a narrativa visual em si surge em um momento de crise. O tempo das pinturas foi longo, e insisti que fossem estudos de figuração. A narrativa, contudo, surge num outro confronto com as obras, quando num momento de frenesi, transcrevo para as telas com giz pastel oleoso recortes de escritos passados – anotações sobre suicídio que produzi durante a vida, e esta sensação de desespero inspira o terceiro componente da narrativa, *O Furor: eu cresci com medo de enlouquecer*. *Alivia-dor*, como coloca Araújo em *Cortes que viram cartas: Ensaios sobre automutilação na clínica psicanalítica* (2019). Trabalho em consonância à noção de que existem práticas

que facilitam o que a autora coloca como transição, passagem entre estados mentais de dor e/ou sofrimento para um mais confortável. A dor está num lugar muito mais complexo do que uma reação do corpo, podendo aparecer como fator delimitante de expressões e movimentos culturais e sociais, possuindo uma ampla simbologia e significação. Na esfera simbólica, estas encarnações emocionais que nomeio como *anjas* aparecem primeiro como mensageiras da psique, depois como veículos da dor psicológica manifesta em corpos impossíveis, e aparecem após um estado meditativo que por sua vez surge como o êxtase após o desespero, da forma que Bataille (1988) descreve experiências únicas – que beiram estados irretornáveis de consciência, como a morte em si. Desta perspectiva, penso que a criação destas *anjas* é uma forma de corporificar uma experiência – a de flertar com a morte, e retornar deste quase-além para rever o próprio caminho, descrever a própria agonia e tornar visível o que insistentemente tenta-se esconder: a dor. A última peça que compõe essa narrativa visual foi a primeira a ser criada, pois buscava falar da morte, ou da pulsão de morte. Esta tela, *O Fim: existem infinitas maneiras para se matar aos poucos* é uma reflexão sobre uma consciência pós-morte, ou pós-suicídio, e diz sobre estes sinais dados por comportamentos cotidianos, demarcadores materiais do sofrimento psíquico – sobre como vêm com estes sinais um desejo de mascarar-se, fingir e disfarçar sobre o turbilhão interno. Possibilitar a persistência desta pulsão de morte, nutrí-la de forma segura, encarná-la nesta materialidade plástica, na pintura, esta é uma chave para a produção desta narrativa, e é o cerne da existência das *anjas*, uma maneira produtiva de lidar com impulsos, pensamentos suicidas e autolesivos, uma forma de externalizar o que suplica para ficar escondido.

OPEN LETTER, PAIN PERSISTS

Extended Abstract

This visual narrative emerges at a time of crisis. Through studies of oil painting and human anatomy, I found a satisfactory way of creating images of those figures that I call *angels*. They appear as messengers, then they become messages: my *angels* are what, in fact, make visible, tangible what is arbitrarily invisible, a pain that punishes the mind and body. A form of diving into oneself whose purpose is to face the embodiment of suicidal, defeatist, and disturbing thoughts. Giving body to the mind, dialoguing with emotions – the *angels* offer their flesh, as if bargaining for the attention of those who approach, an exchange that strengthens the relationship between body and psyche. Through this conception the need for other bodies, other *angels* arose. *The Intention: I have tried to fit into this space at times*, or a vision of what a new suicidal intention is like, masked by connections to the edges of the canvas, carrying a sharp object – present in all the works. *The Realization:*

10.5281/ZENODO.15729309

I have been thinking about how I have lost my bearings, all the figurations of these *angels* look outwards. Self-harm behaviors are ways of relieving psychic pain, and physical pain is often one of the extreme forms of relief. So introspective, the figure looks away and loses itself in the action. With a scalpel, it cuts itself. It is surgical and intimate. As previously mentioned, the visual narrative itself emerges at a moment of crisis. The paintings were made over a long period of time, and they insisted on being figurative studies. The narrative, however, emerges in another confrontation with the works, when in a moment of frenzy, I transcribe onto the canvases with oil pastel chalk clippings from past writings – notes on suicide that I produced during my life, and this feeling of despair inspires the third component of the narrative, *The Furor: I grew up afraid of going crazy*. A *pain-reliever*, as Araújo puts it in *Cortes que viram cartas: Ensaios sobre automutilação na clínica psicanalítica* (2019). I work in line with the notion that there are practices that facilitate what the author describes as transition, a passage between mental states of pain and/or suffering to a more comfortable one. Pain is in a much more complex place than a reaction of the body, and can appear as a delimiting factor of cultural and social expressions and movements, possessing a broad symbolism and meaning. In the symbolic sphere, these emotional incarnations that I call *angels* appear first as messengers of the psyche, then as vehicles of psychological pain manifested in impossible bodies, and appear after a meditative state that in turn emerges as ecstasy after despair, in the way that Bataille (1988) describes unique experiences – which border on irretrievable states of consciousness, like death itself. From this perspective, I think that the creation of these *angels* is a way of embodying an experience – that of bordering on suicide, and returning from this almost-beyond to review one's own path, describe one's own agony and make visible what one insistently tries to hide: pain. The last piece that makes up this visual narrative was the first to be created, as it sought to talk about death, or the death drive. This painting, *The End: there are infinite ways to kill yourself little by little*, is a reflection on a post-death consciousness, or post-suicide, and talks about these signs given by everyday behaviors, material markers of psychic suffering – about how comes with these signals another desire to mask, pretend and disguise the internal turmoil. Enabling the persistence of this death drive, nurturing it safely, embodying it in this plastic materiality, in painting, is a key to the production of this narrative, and is the core of the *angels*' existence, a productive way of dealing with suicidal and self-harming impulses and thoughts, a way of externalizing what begs to remain hidden.

10.5281/ZENODO.15729309

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliana Falcão Barbosa de. **Cortes que Viram Cartas**: Ensaios sobre automutilação na clínica psicanalítica. 2019.

BATAILLE, G. **Inner Experience**. Tradução: Leslie Anne Boldt. State University of New York Press, 1988.

JOÃO PEDRO TELES PIRES

Mestre e Doutorando em Arte e Cultura Visual na linha de *Poéticas Artísticas e Processos de Criação* pela UFG e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição.

10.5281/ZENODO.15729309

HISTÓRIAS PARA CONTAR - CRIAÇÃO DE RELATOS ILUSTRADOS A PARTIR DA ORALIDADE E DO ARQUIVO

HISTORIAS PARA CONTAR - CREACIÓN DE HISTORIAS ILUSTRADAS A PARTIR DE LA ORALIDAD Y DE ARCHIVOS

Marla Fernanda dos Santos Rodrigues
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH USP), Brasil
marlarodrigues049@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/file/d/1t-uRVltwPmlqcJ0fSFE7A4l-3P-oBm8-u/view?usp=sharing

Resumo Expandido

Esta pesquisa propõe construir ilustrações de relatos orais da vida de Dona Francisca de Salles Rodrigues (1933 - MG), utilizando além de suas histórias, imagens de arquivo como base para a construção dos desenhos. Dona Francisca é uma mulher negra que aos 16 anos saiu de seu lugar de origem para trabalhar no Rio de Janeiro (RJ), retornou à Minas Gerais e em seguida, foi para São Paulo (SP), onde viveu em diferentes lugares.

O trabalho direciona o olhar para as memórias que dona Francisca traz em sua oralidade e para sua perspectiva sobre sua trajetória de vida, pessoas com quem conviveu, lugares onde morou e trabalhou e deslocamentos. A partir dos relatos, pretende-se investigar imagens de arquivos públicos e privados relacionados aos acontecimentos e espaços mencionados por dona Francisca a fim de estabelecer diálogos com as histórias narradas e contrapor discursos.

Ao propor a construção de um livro ilustrado das histórias de Dona Francisca em diálogo com imagens de arquivo, este projeto propõe construir materialidades e desdobramentos de narrativas existentes apenas no âmbito da oralidade e silenciadas pela história oficial e, com isso, dá centralidade à trajetória de vida desta pessoa.

Ouvir e contar histórias de vida da camada negra da população brasileira sob perspectivas que subvertem a lógica da dominação é ainda uma construção lenta e, portanto,

necessária. Elaborar imaginários simbólicos de poder e resistências a partir da criação e ressignificação de imagens se apresenta como possibilidade para a formulação de culturas visuais que potencializam o modo de reconhecer a existência destas pessoas.

Ao propor construir uma narrativa escrita e visual de relatos orais de dona Francisca, o trabalho reconhece que a trajetória de vida de pessoas como ela, (d)enunciam aspectos históricos, sociais, econômicos e culturais da sociedade brasileira. Ademais, uma vez ser o Brasil fundado a partir de projetos externos cujos interesses permanecem em andamento, pode-se afirmar que a voz de dona Francisca enuncia também as consequências de uma lógica global de funcionamento do mundo. Deste modo, este anteprojeto de pesquisa surge da necessidade de construção de materialidades, a partir de relatos orais de camadas da população (EVARISTO, 2005).

Para além de localizá-la enquanto sujeito identificado dentro de uma determinada camada social, histórica e racial, ao propor a construção deste trabalho a partir da oralidade e de imagens de arquivo, esta pesquisa quer oficializar a história de vida de dona Francisca a partir de sua própria perspectiva.

Uma vez que as histórias de vida de uma mulher mineira negra que migra para outros territórios revelam aspectos sociais e urbanos do Brasil ainda em processo de desvelamento, evocar e criar registros e representações dos relatos de Dona Francisca é conceber um trabalho crítico, urgente e necessário para ampliar as dimensões de compreensão do país (VAINFAS, 2002).

Abstract

This research proposes to construct illustrations of oral accounts of the life of Dona Francisca de Salles Rodrigues (1933 - MG), using, in addition to her stories, archive images as a basis for the construction of the drawings. Dona Francisca is a black woman who, at the age of 16, left her place of origin to work in Rio de Janeiro (RJ), returned to Minas Gerais and then went to São Paulo (SP), where she lived in different places.

The work directs the gaze to the memories that Dona Francisca brings in her oral history and to her perspective on her life trajectory, the people she lived with, the places where she lived and worked and her travels. Based on the accounts, the intention is to investigate images from public and private archives related to the events and spaces mentioned by Dona Francisca in order to establish dialogues with the stories narrated and to contrast discourses. By proposing the construction of an illustrated book of Dona Francisca's stories in dialogue with archival images, this project aims to construct materialities and developments of narratives that exist only in the realm of oral tradition and

10.5281/ZENODO.15729328

are silenced by official history, and in doing so, gives centrality to this person's life story.

Listening to and telling life stories of the black segment of the Brazilian population from perspectives that subvert the logic of domination is still a slow and, therefore, necessary construction. Elaborating symbolic imaginaries of power and resistance from the creation and resignification of images presents itself as a possibility for the formulation of visual cultures that enhance the way in which these people's existence is recognized.

By proposing to construct a written and visual narrative of Dona Francisca's oral accounts, the work recognizes that the life stories of people like her (d)enunciate historical, social, economic and cultural aspects of Brazilian society. Furthermore, since Brazil was founded on external projects whose interests remain ongoing, it can be said that Dona Francisca's voice also enunciates the consequences of a global logic of how the world works. Thus, this preliminary research project arises from the need to construct materialities, based on oral accounts from sections of the population (EVARISTO, 2005).

In addition to locating her as a subject identified within a specific social, historical and racial stratum, by proposing the construction of this work based on oral accounts and archival images, this research aims to formalize Dona Francisca's life story from her own perspective.

Since the life stories of a black woman from Minas Gerais who migrates to other territories reveal social and urban aspects of Brazil that are still in the process of being unveiled, evoking and creating records and representations of Dona Francisca's accounts is to conceive a critical, urgent and necessary work to broaden the dimensions of understanding the country (VAINFAS, 2002).

REFERÊNCIAS/ ***REFERENCES***

EVARISTO, Maria da Conceição "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita". 2005. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>. Consultado em: 01 de abril de 2024.

VAINFAS, Ronaldo. Os protagonistas anônimos da história: micro-história. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

10.5281/ZENODO.15729328

Livro

SOBRENOME, Inicial do nome. **Título do livro em negrito:** subtítulo. Cidade: editora, ano.

MONDZAIN, M.J. **Confiscação**. Das palavras, das imagens e do tempo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2022.

Capítulo de livro

SOBRENOME, Inicial do Nome. Título do capítulo. *In:* SOBRENOME, Inicial do nome do organizador (org.). **Título do livro em negrito:** subtítulo. Cidade: editora, ano. p. X-Y.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? *In:* ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 165-189.

Artigo publicado em periódico

SOBRENOME, Inicial do nome. Título do artigo. **Título do periódico em negrito**, Cidade, volume, número, p. X-Y, ano.

ALLOA, E; GOMES, A. R; NETTO, M. R. S; SILVA, R. P. Levantes: uma paixão latino-americana. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v.17, n. 2, p. 8-24, 2020.

Artigo publicado em anais de eventos

SOBRENOME, Inicial do nome. Título do artigo. *In:* NOME DO EVENTO EM CAIXA ALTA, número da edição do evento, ano de realização, cidade de realização. **Anais** [...]. Cidade: editora, ano. p. X-Y.

ABREU, C. Imagens oxidadas. *In:* SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, VI., 2023, Montevidéu. **Anais** [...]. Montevidéu: Universidad de la República, 2023. p. 366-370.

Trabalhos acadêmicos

SOBRENOME, Nome. **Título do trabalho em negrito**. Ano. Tipo de trabalho (Curso) – Faculdade, Universidade, cidade, ano.

ANAQUIRI, M. K. O. **Venho do Povo das Águas**: Uma Travessia Autobiográfica nas Culturas

10.5281/ZENODO.15729328

Indígenas e Formação Docente. 2022. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

Documentos eletrônicos

SOBRENOME, Nome. Título do documento. **Nome do site**. Cidade, dia mês ano de publicação. Disponível em: link. Acesso em: dia mês ano.

MIRZOEFF, N. Photographs that Refuse to Stay Silent on the Palestinian Catastrophe. **Hiperallergic**. Nova York, 15 mai. 2018. Disponível em: https://hyperallergic.com/443037/photographs-that-refuse-to-stay-silent-on-the-palestinian-catastrophe/. Acesso em 29 jul. 2024.

MARLA FERNANDA DOS SANTOS RODRIGUES

Trabalha como arte-educadora, artista visual e pesquisadora. Em seu trabalho como artista, realiza cartografias de cotidianos, territórios e quintais por meio de escutas de memórias, coletas, desenhos e escritos. Pesquisa a criação de um livro ilustrado a partir de memórias orais e imagens de arquivo. Trabalha como artista-educadora na Escola Municipal de Iniciação Artística de Parelheiros (2022).

10.5281/ZENODO.15729328

DO CALOR FAZ-SE FUMAÇA

FROM HEAT, COMES SMOKE

Bianca Rezende Carolina
Mestranda Linha C - PPGACV

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1VWJ078_inT-z0KCDkVMzrVD3CmMgpc1O8

Resumo Expandido

Os Levantes (Butler, 2017), caracterizados num sentido antagônico ao que é individual, acontecem a partir de uma coletividade que se reúne acerca de uma causa social e se movimenta em favor de sua transformação, com base “na indignação e na recusa, na convicção de que a sujeição não só foi longe demais, mas que, além de tudo, é injusta” (Butler, 2017, p. 29).

Nesses agrupamentos de pessoas que se deslocam publicamente frente à uma questão partilhada, o *calor* como forma de energia se faz presente ali, em meio as movimentações que variam das caminhadas nas ruas, às reuniões deliberativas acerca das questões coletivas nos espaços institucionais.

E esse calor, que acontece em dimensão sensorial, pode também ser compreendido através de dimensões termodinâmicas. Quando este age em compartilhamento pelos corpos, deve acontecer a partir de três processos distintos: 1) **radiação**, quando sua emissão de dá através de ondas eletromagnéticas, onde o corpo humano irradia ou é irradiado de calor, na medida em que busca o equilíbrio térmico com o ambiente; 2) **condução**, mecanismo que promove a transferência direta de calor, quando por exemplo, as moléculas da pele humana que estão em constante movimento, transferem esse movimento para as outras moléculas ao redor, como as do ar, ou de outra pele, buscando também o equilíbrio térmico; e 3) **convecção**, onde a transferência de calor se dá por meio das correntes de ar (Magalhães, et al., 2001).

Chamo atenção aos processos denominados radiação e condução, quando estes,

na emissão eletromagnética e na transferência molecular de energia, conduzem a compreensão da relação do calor entre um corpo e outro. Dentro do contexto dos movimentos sociais democráticos, em que um corpo individual não delimita nenhuma ação, mas o corpo coletivo e heterogêneo (Butler, 2017) é sobre o qual se põe em foco, o calor é um elemento base de sua composição.

O calor, para além de seu comportamento no compartilhamento das energias físicas, também configura um elemento base dos processos de combustão, quando, para que ela aconteça na relação do combustível com o comburente, é necessária uma energia inicial, localizada no calor. E todo este processo resulta na *fumaça,* aqui percebida como etapa que sinaliza a presença deste calor partilhado, na urgência proclamada pelos Levantes, quando há a não aceitação de uma sujeição. Nesse sentido, o calor que se comporta em meio à coletividade, materializa-se na fumaça, permeando as imagens dos levantes.

E as imagens produzidas no contexto deste escrito, são pinturas produzidas em aquarela sobre a digitalizadora, onde a imagem ali se modifica a cada interferência feita com o pincel e água, onde registra-se cada interferência através da captura digital do aparelho da digitalizadora.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Levantes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017 p. 23-37.

SÓNIA, D. et al. **Faculdade de Medicina da Universidade do Porto Serviço de Fisiologia TERMORREGULAÇÃO Texto de Apoio**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <http://www.webquest.uff.br/downloads/Termorreg.pdf>.

10.5281/ZENODO.15729364

FIERCE WOMEN: MULHERES ENTRE-MUNDOS

FIERCE WOMEN: WOMEN BETWEEN WORLDS

Daniela Braga Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil
arqdanielabraga@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/drive/folders/1A-3Q43R-tq7B8aXD1u5FJXc-7colInj5m?usp=sharing

Resumo Expandido

A imagem da mulher na história da arte permeia os símbolos e códigos da sociedade patriarcal ao construir e reforçar os papéis sociais de gênero. Assim, o gênero é uma categoria de análise crítica que no contexto das artes visuais provoca reflexões sobre as in-visibilidades das mulheres nas representações em obras visuais ao longo da história da arte. Uma vez que, para Gonzaga (2011, p.19), gênero "(...) é uma categoria sociológica que analisa as relações de poder e é uma construção cultural, portanto pode ser desconstruída (...)", ela "é uma categoria sociológica que contribui como se fosse uma lente de aumento para análise das relações sociais humanas (...), ibid.,2011, p. 52. E isso reverbera na imagem da mulher que foi moldada pelo discurso hegemônico e a narrativa do patriarcado dominante.

Dessa forma, ao longo da história da arte, temos diferentes representações da mulher que em maior ou menor grau, a objetificam e reforçam pela imagem o seu papel social de subjugação ao gênero masculino, dominante. Nas obras de artes, elas aparecem como seres idealizadas, com características de deusas mitológicas, que enfatiza apenas a beleza e perfeição física, voltadas ao olhar masculino. Depois, aparecerem em papéis subalternos como servas, empregadas domésticas, mulheres da vida noturna e como "acessório de status", refletindo as normas sociais e estruturas de poder que historicamente relegaram as mulheres a papéis de subserviência e servidão.

> Nessas obras, a maioria dos artistas se apropriaram dessa misticidade dessa entidade para retratarem o nu feminino. Nestas e em outras obras a mulher é representada como um ser inocente, puro, pacificado, que divergem com a figura do homem empoderado, onipotente. Há também a imagem da mulher

> sedutora, que era tida como uma “tentação” ao homem, o que evidencia o caráter erótico que acompanha diversas obras. (HONÓRIO, 2017, p.34)

Picancio; Santos; Boone (2019, p. 101) também discorrem sobre a representação das mulheres nas obras literárias e visuais possibilitar uma compreensão tanto da estética dos artistas quanto “os diferentes papéis e as funções que a mulher deteve ao longo da História (...), quais eram as visões masculinas e, consequentemente, sociais do feminino”. Os autores também discorrem sobre representação das mulheres negras ao dizerem que:

> (...) As conotações variam praticamente entre dois perfis: as representações que apresentam a mulher negra como peça para “preencher” a cena, nivelando sua visibilidade à mesma direcionada a itens inanimados; e as que objetificam seu corpo e reduzem sua pessoa à fisicalidade desprovida de alma e caráter. Nas poucas e raras vezes que encontramos mulheres que destoam desses dois perfis, elas não são negras, mas mestiças, com sua negritude e “caráter associado” diluído (PICANCIO, et al., p.101, 2019)

Cardoso (2021, p.27) complementa que “(...) somente no século XX os negros se tornaram preferência para os registros dos artistas viajantes”, mas eram os homens que eram em sua maioria representados. A autora também faz uma análise visual dos registros de José Christiano Júnior (1832 – 1902) “pessoas de origem africana, em condições de escravidão ou libertas, com foco em suas características faciais e as atividades que realizavam” (ibid., p. 27, 2021). Seguindo essa linha de pensamento, Picancio; Santos; Boone (2019) dialogam sobre a mulher negra sendo representada de modo estereotipado e como figura passiva, assim “com o advento do Realismo, as negras e, principalmente, as mestiças entram em cena como degeneradas”, ibid., p. 101, 2019.

Essas reflexões levaram a elaboração do projeto de processo criativo para a concepção de obras artísticas, que tinham o tema *Fierce Women*: Mulheres entre-mundos. Este é um projeto criativo sobre a construção da narrativa visual da mulher contemporânea. A culminância dele foram cinco obras bidimensionais, elaboradas com o suporte digital, programa Procreate, e impressas em fine art em tela. Essa proposta de projeto surgiu com o intuito de romper e resistir contra o estereótipo da imagem mulher representada nas obras de arte seja no século XV, XIX e XX.

Assim, o conceito das obras recai sobre o tema de entre-mundos, explorando a dualidade entre a realidade e o mundo da fantasia. Elas refletem sobre a liberdade das mulheres de pensarem no seu futuro e na possibilidade de fazerem o que desejarem. Mesmo que os sonhos e desejos sejam considerados “irreais” por muitos, são eles que impulsionam a criação de novas coisas e a reavaliação dos paradigmas sociais. Por isso, as mulheres são os elementos principais, as protagonistas centrais nas com-

10.5281/ZENODO.15729375

posições. Seus cabelos são formados por nebulosas, enquanto pássaros e animais marinhos representam a colisão entre o mundo terrestre, o que te prende no mundo material, da realidade e o mundo dos sonhos, das impossibilidades. Essa representação permite questionar se a personagem está em terra ou no ar.

Além disso, cada animal, além de representar uma espécie em extinção ou em vulnerabilidade no ecossistema brasileiro, tem uma conexão com o mundo espiritual, significando desde o despertar, o renascimento e transformação. A primeira obra tem como título Micro-cosmos e simboliza as emoções das mulheres contemporâneas, que possuem a liberdade de ser e fazer o que desejarem. Por isso, elas são o elemento central da composição, protagonistas de suas próprias narrativas. Cada mão segura um cosmo, representando um universo de possibilidades tanto imaginadas quanto criadas. As araras-azuis e os peixes ilustram a colisão e a coexistência entre o mundo dos sonhos e a realidade, dando origem a entre-mundos.

A segunda, The Sentinel: A composição mergulha no simbolismo do equilíbrio entre o céu e a terra. Ambos os elementos – a gralha-cancã e a raia – trazem significados de proteção espiritual, além de sugerirem a coexistência entre os dois mundos. A figura da mulher no centro possui um olhar vítreo, como se estivesse concentrada em algo, estando conscientemente em dois lugares ao mesmo tempo, seja no mundo real ou no da sua imaginação. A 3 obra: “Interstellar”, há um percurso a ser seguido, onde as baleias carregam o mito da iniciação e da renovação, prevendo o renascimento de um novo mundo. Os cabelos são formados por uma nebulosa, simbolizando a conexão entre o cosmos e a transformação pessoal.

A 4 obra tem o título Marine que representa paciência, proteção, estabilidade e longevidade. A tartaruga é vista como um símbolo de conexão com a terra e o mar, trazendo uma dicotomia, ao parecer navegar pelo ar. Assim como nos causa certa estranheza em como um pássaro poderia coexistir na água. O microcosmo na boca do pássaro também alude à ideia de semeadura, como se ele estivesse espalhando as sementes de novos mundos. E por último a obra Bergonia, que é uma flor que simboliza o equilíbrio espiritual dos chakras, os centros de energia do corpo. Os peixes, aparentemente voando e emergindo da água, trazem uma sensação de dualidade. Os microcosmos que orbitam ao seu redor reforçam a ideia de que ela é a força central dos mundos criados.

Como considerações finais, em Fierce Women: Mulheres entre mundos as obras produzidas trazem e resgatam a visibilidade da mulher como protagonista nas narrativas das obras, provocando uma nova leitura e reflexão da mente da mulher contemporâ-

10.5281/ZENODO.15729375

nea ao elencar os seus sonhos e desejos para além dos seus papéis sociais comumente retratados ao longo das obras na história da arte.

Dessa forma, o projeto criativo faz um diálogo entre gênero e artes visuais configurando assim, uma importante ferramenta para análise, reflexão e criação de obra de arte. Para a sociedade, o projeto tem como objetivo expor as desigualdades de gêneros e a construção da imagem que refletem o papel social de gênero, que retratam preconceito e violência. Para ressignificar esse histórico para uma nova imagem da mulher contemporânea, que vem sendo construída pela luta pelos seus direitos humanos.

REFERÊNCIAS

GONZAGA, T. O. **A cidade e Arquitetura também mulher: conceituando a metodologia de planejamento urbano e dos projetos arquitetônicos do ponto de vista de gênero**. Tese de doutorada apresentada à FAU-USP. São Paulo, 2004

HONÓRIO, L. **A utilização do corpo feminino como suporte de um discurso político nas Artes Visuais**. Cadernos de Gênero e Diversidade. Vol 03, N. 03 - Set., 2017. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv. Acessado em 19 de set. 2024.

CARDOSO, J. C. **A representação da mulher negra nas artes visuais**. 2021. 81 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)– Instituto Federal de Goiás, Goiás-GO, 2021.

PICANCIO, G.V; SANTOS, R. J; BOONE, S. **Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura brasileiras**. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul – v. 18, n. 35, jan./jun. 2019, p. 99-117.

DANIELA BRAGA

Meu nome é Daniela Braga, nasci em Goiânia, Goiás, Brasil. Sou artista visual formada pela UFG (Universidade Federal de Goiás), 2020, e formada em arquitetura e urbanismo, pela UEG (Universidade Estadual de Goiás) em 2017. Com mestrado em arquitetura e urbanismo pela UNB (Universidade de Brasília) 2020 e recentemente doutoranda em arquitetura e urbanismo também pela UNB, 2022.

10.5281/ZENODO.15729375

VII SIPACV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL - 2024

MAPEANDO REPRESENTAÇÕES DO BRASIL EM LIVROS DE TRAJES NA *LIPPERHEIDESCHE KOSTÜMBIBLIOTHEK* DE BERLIM

MAPPING REPRESENTATIONS OF BRAZIL IN COSTUME BOOKS AT THE *LIPPERHEIDESCHE KOSTÜMBIBLIOTHEK* IN BERLIN

Fernando Hage Soares
FAAP São Paulo, Brasil
fasoares@faap.br

Link para o trabalho: https://miro.com/app/board/uXjVLc0RA3A=/?share_link_id=3723689291

Resumo Expandido

Este trabalho têm como objetivo apresentar, por meio de pranchas visuais, um mapeamento de representações visuais do Brasil dentro da coleção de livros de trajes presentes na *Lipperheidesche Kostümbibliothek* (Biblioteca de trajes Lipperheide) da Alemanha. O acervo, que faz parte das coleções da *Kunstbibliothek* em Berlim, representa uma das mais importantes coleções históricas de representações visuais de trajes e moda do mundo. Ela foi criada por Franz Freiherr e Frieda von Lipperheide, editores renomados da capital alemã na segunda metade do século XIX e responsáveis pela publicação internacional *Die Modewelten*, publicada em 12 países, inclusive no Brasil, onde era conhecida como A Estação.

A coleção foi doada ao Museu de Artes Decorativas de Berlim no verão de 1892 e, em 1896, já contava com um impressionante conjunto de 686 pinturas a óleo, 2.750 desenhos, 23.750 gravuras, 2.580 fotografias e mais de 4.000 livros e periódicos, constituindo um valioso registro de fontes primárias que remontam ao século XVI. Essa coleção continua a ser ampliada e pode ser acessada na biblioteca mantida como parte das instituições pertencentes ao *Staatliche Museen zu Berlin* (Museus do Estado). Esse conjunto não apenas serve como um testemunho abrangente da história dos costumes e da moda europeus, mas também abriga obras, dentro dos chamados livros de trajes, que documentam a representação visual de povos da América do Sul, e mais especificamente do Brasil, entre os séculos XVI e XX. Os livros de trajes são uma fonte rica para o estudo de vestimentas, gênero, status social e identidade no início do

período moderno e foram até considerados como “pedras fundamentais” para a história do vestuário por Lou Taylor em seu livro *Establishing Dress History* (2004). Nestes livros, a superfície visual compreendida pelo vestuário é o elemento que compõem as noções de alteridade que se constituem entre os autores e os retratados, e que reverberam no público que acessa as obras (CARVALHO, 2019).

No contexto da cultura visual e da produção de livros do início da modernidade, os livros de trajes fornecem imagens de populações muitas vezes distantes de seus autores, testemunhando o desejo de entender e classificar o mundo cada vez mais globalizado a partir do período das navegações. A produção dessas imagens, inseridas nesse contexto, participam da construção da própria ideia de visualidade no mundo ocidental, como aponta Nicholas Mirzoeff (2011), ideia esta associada ao domínio colonial e à legitimação cultural de seus produtores, e que merecem portanto uma constante revisão.

A pesquisa para a construção deste mapeamento, de caráter qualitativo, baseou-se em primeira instância na pesquisa bibliográfica do catálogo da coleção da *Lipperheidesche Kostümbibliothek* (NIENHOLDT; WAGNER-NEUMANN, 1965), em especial dentro da categoria de livros originalmente intitulada de *Allgemeine Trachtenkunde* (Livros de trajes gerais), contendo 190 livros organizados em quatro subcategorias temporais: séculos XVI (Aa), XVII (Ab), XVIII (Ac) e XIX (Ad).

O recorte de pesquisa, além do recorte temporal e de categorização, deu-se a partir do recenseamento dos livros de trajes desse montante que contivessem ilustrações de figuras humanas referentes ao continente americano e/ou especificamente referentes ao Brasil, que foram a seguir coletadas.

Através da plataforma Miro, foram elaboradas pranchas que organizam visualmente os resultados já alcançados, contendo as representações encontradas em 26 livros de trajes com imagens relacionadas ao escopo da pesquisa entre os séculos XVI e XIX. Nos quadros, as figuras e seus trajes são apresentadas seguindo a ordem cronológica, indicando a referência de código e título na coleção original e links para cópias digitais, quando disponíveis em acervos como *Internet Archive* (2024), *Gallica* (2024) e *Münchener DigitalisierungsZentrum* (MDZ, 2024), por exemplo.

Entre as principais hipóteses a serem discutidas com o levantamento desse grupo de imagens temos o fato das representações visuais do Brasil na coleção de livros de traje da *Lipperheidesche Kostümbibliothek* serem influenciadas pelo contexto colonial e refletirem um imaginário europeu idealizado e muitas vezes estilizado, constituindo-se como imagens-tipo ou estereótipos. Percebe-se esta questão principalmente

10.5281/ZENODO.15729392

em grupos como povos indígenas habitantes da região entre nos séculos XVI e XVIII, que participam de uma idealização de sua imagem replicada em diferentes obras por autores que nunca visitaram o país, como é o caso das aquarelas “Indianischer Frau” e “Indianischer Man”, presentes no livro de trajes de Christoph Weiditz (1530-1540), que inspirará diversas outras reprodução em livros como os de Hans Weigel (1577) e Abraham St. Clara (1703). Também pode-se conferir a influência que obras de pintores europeus que estiveram no país, como Albert Eckhout e Carlos Julião, tiveram na composição de figuras e suas vestimentas entres os séculos XVIII e XIX.

Esse conjunto de pessoas representadas, ao serem organizadas juntas por meio deste levantamento, permitem o reconhecimento de quais seriam os padrões visuais que se constituíram historicamente, suas possíveis origens, assim como seus desdobramentos em diferentes obras.

Ao mesmo tempo, a pesquisa revela muitas obras relacionadas ao Brasil na coleção da Lipperheide desconhecidas dos pesquisadores brasileiros, sugerindo uma invisibilização dessas representações na iconografia sobre o vestuário, e entendendo que o conjunto visual dessas obras pode servir de base para novos estudos que explorem a representação do vestuário brasileiro e suas relações com as trocas culturais entre a Europa e a América do Sul.

Como afirma Didi-Huberman (2015, p. 107): “A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face”. Procura-se, portanto, destacar por meio do levantamento visual realizado, a dupla-face das imagens dessa coleção, considerando a constituição de uma iconosfera do traje relacionada ao Brasil nos livros desse escopo por meio da construção de imagens-tipos e as indagações que se apresentam a partir da visualização e discussão das mesmas.

Nesse contexto apresentado, busca-se, portanto, ampliar o acesso a obras raras da coleção Lipperheide à pesquisadores brasileiros, destacando sua importância como um recurso para a pesquisa sobre o vestuário, ao mesmo tempo em que se estruturam elementos capazes de problematizar a construção visual do Brasil nos livros de trajes europeus entre os séculos XVI e XIX, relacionando-as às dinâmicas coloniais e culturais entre os continentes.

Extended Abstract

The aim of this paper is to map visual representations of Brazil in the collection of costu-

10.5281/ZENODO.15729392

me books held at the *Lipperheidesche Kostümbibliothek* in Germany using visual boards. The collection, which is part of the collections of the Kunstbibliothek in Berlin, is one of the most important historical collections of visual representations of costume and fashion in the world. It was created by Franz Freiherr and Frieda von Lipperheide, renowned editors in the German capital in the second half of the 19th century and responsible for the international publication *Die Modewelten*, which was published in 12 countries, including Brazil, where it was known as *A Estação*.

The collection was donated to the Museum of Decorative Arts in Berlin in the summer of 1892 and by 1896 already included an impressive 686 oil paintings, 2,750 drawings, 23,750 engravings, 2,580 photographs and more than 4,000 books and periodicals, constituting a valuable record of primary sources dating back to the 16th century. This collection is constantly being expanded and can be consulted in the library, which is maintained as part of the facilities of the *Staatliche Museen zu Berlin*. This collection not only serves as a comprehensive testimony to the history of European customs and fashion, but also houses works within the so-called costume books that document the visual representation of the peoples of South America, and more specifically Brazil, between the 16th and 20th centuries.

Costume books are a rich source for the study of dress, gender, social status and identity in the early modern period, and have even been described as 'cornerstones' of dress history by Lou Taylor in Establishing Dress History (2004). In these books, the visual surface constituted by clothing is the element that constitutes the notions of otherness that are constituted between the authors and those portrayed and that reverberate in the public that accesses the works (CARVALHO, 2019).

In the context of visual culture and early modern book production, costume books provide images of populations often distant from their authors, testifying to the desire to understand and classify the increasingly globalised world of the Age of Navigation. The production of these images in this context is part of the construction of the very idea of visuality in the Western world, as Nicholas Mirzoeff (2011) points out. This idea is linked to colonial domination and the cultural legitimation of its producers, and therefore deserves constant revision.

The research for this mapping, which is qualitative in nature, was based primarily on bibliographical research in the catalogue of the collection of the *Lipperheidesche Kostümbibliothek* (NIENHOLDT; WAGNER-NEUMANN, 1965), especially within the category of books originally entitled *Allgemeine Trachtenkunde*, which contains 190 books divided into four temporal subcategories: 16th (Aa), 17th (Ab), 18th (Ac) and

10.5281/ZENODO.15729392

19th (Ad) centuries. In addition to the temporal division and categorisation, the research division was based on a census of the costume books in this quantity that contained illustrations of human figures related to the American continent and/or specifically related to Brazil, which were then collected.

Using the Miro platform, digital boards have been created to visually organise the results already obtained, including the representations found in 26 costume books with images related to the scope of the research between the 16th and 19th centuries. They present the figures and their costumes in chronological order, with the code and title reference in the original collection and links to digital copies where available, for example in collections such as the Internet Archive (2024), Gallica (2024) and the Munich Digitalisation Centre (MDZ, 2024).

One of the main hypotheses to be discussed with regard to this group of images is the fact that the visual representations of Brazil in the collection of costume books of the *Lipperheidesche Kostümbibliothek* are influenced by the colonial context and reflect an idealised and often stylised European imaginary, constituting type images or stereotypes. This is particularly evident in the case of groups such as the indigenous peoples who lived in the region between the 16th and 18th centuries, who participated in an idealisation of their image that was reproduced in various works by authors who had never visited the country, as in the case of the watercolours 'Indianischer Frau' and 'Indianischer Man' found in the book of costumes by Christoph Weiditz (1530-1540), which inspired several other reproductions in publications such as those by Hans Weigel (1577) and Abraham St. Clara (1703). You can also see the influence of the works of European painters who visited the country, such as Albert Eckhout and Carlos Julião, on the composition of the figures and their clothing between the 18th and 19th centuries.

This group of figures, when put together in this study, allows us to see the visual patterns that have been historically formed, their possible origins and their development in different works. At the same time, this study reveals that the Lipperheide collection contains a number of Brazilian works that are unknown to Brazilian researchers, suggesting the invisibility of these representations in the iconography of clothing and understanding that the visual set of these works can serve as a basis for new research exploring the representation of Brazilian clothing and its relationship to the cultural exchange between Europe and South America.

As Didi-Huberman (2015) states, the image is not simple event in historical time nor a block of eternity insensitive to its conditions but possesses - or rather produces - a dou-

10.5281/ZENODO.15729392

ble temporality. The aim is therefore to highlight, through the visual survey carried out, the double-sidedness of the images in this collection, considering the constitution of a costume iconosphere related to Brazil in the books of this scope, through the construction of image types and the questions that arise from their visualisation and discussion.

In this context, another aim is to improve access to rare works from the Lipperheide collection for Brazilian researchers, highlighting their importance as a resource for research on clothing, while at the same time structuring elements capable of problematising the visual construction of Brazil in European costume books between the 16th and 19th centuries, relating them to the colonial and cultural dynamics between the continents.

REFERÊNCIAS / REFERENCES

CARVALHO, Larissa. *Los libros de trajes del siglo XVI y la asimilación de culturas no europeas*. In: GRAVIER, Marina; MENCHERO, Mauricio (org.). **Cultura impresa y visualidade**: tecnologia gráfica, géneros y agentes editoriales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

CLARA, Abraham A S. et al. **Neu-eröffnete Welt-Galleria**. Nürnberg: 1703.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GALLICA. **Gallica - BnF**, 2024. Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/. Acesso em: 30 set 2024.

INTERNET ARCHIVE. **Internet Archive**, 2024. Digital Library of Free & Borrowable Texts, Movies, …. Disponível em: https://archive.org/. Acesso em: 30 set 2024.

MDZ. **Münchener DigitalisierungsZentrum**, 2024. Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) ins Internet. Disponível em: https://www.digitale-sammlungen.de/. Acesso em: 30 set 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: a counterhistory of visuality**. London: Duke University Press, 2011.

NIENHOLDT, E.; WAGNER-NEUMANN, G (org.). **Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek**. 2 vols. Berlin: Kunstbibliothek, 1965.

10.5281/ZENODO.15729392

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

WEIGEL, Hans. **Habitvs Præcipvorvm Popvlorvm, Tam Virorvm Qvam fœminarum (...)**. Nürnberg: Weigel, 1577.

FERNANDO HAGE SOARES

Doutor em Artes (UFPA), é professor titular do Centro Universitário FAAP São Paulo, atualmente em licença residindo em Berlim na Alemanha, onde realiza pesquisas na *Lipperheidesche Kostümbibliothek* e *Ibero-Amerikanisches Institut*. É autor do livro «Entre palavras, desenhos e moda: um percurso com João Affonso» (Editora Appris, 2020).

PhD in Arts (UFPA), Full professor at the FAAP São Paulo. Currently on leave living in Berlin, Germany, he is conducting autonomous research at the *Lipperheidesche Kostümbibliothek* and the *Ibero-Amerikanisches Institut*. He is the author of the book "*Entre palavras, desenhos e moda: um percurso com João Affonso*"/'Between words, drawings and fashion: a journey with João Affonso' (Editora Appris, 2020).

10.5281/ZENODO.15729392

QUANDO O MEU SOL SE PÔR: EU FICAREI DESATADA

WHEN MY SUN HAS SET: I'LL STAY UNBOUND

Bruna Mazzotti
PPGACV-FAV-UFG, Brasil
bruna_mq@lve.com

Link para o trabalho: https://youtu.be/PRFrc93wumI

Resumo Expandido

O enquadro está em branco. Um fundo ou superfície esperando algo acontecer, que faz par com um ruído branco: som ambiente que parece chuva – em Goiânia? Parece improvável. Verdade ou não, tem outro algo, fora do enquadramento para que se saiba o que é, mas audível: outros ruídos. Sapatos de salto plataforma ao chão? Algo pesado caindo? Algo denso sendo manipulado? Então o silêncio – se considerarmos o ruído branco como silêncio. Aos dezesseis segundos, algo pesado retorna ao chão e, logo depois, uma sombra granulada surge à esquerda.

Aos 22 segundos: apareço. Ou melhor: parte de mim aparece, pois, enquadrada na região do colo, do pescoço, do maxilar, da boca, emolduradas pelo meu cabelo. Sou eu de 24 horas atrás, filmada ao dia 28 de setembro de 2024. Sou eu: mas poderia ser outra mulher? Sou eu, mas seria facilmente reconhecida por alguém?

O fundo não era de estúdio: como alguns, em primeiro momento, poderiam pensar. Quando apareço, é possível perceber que alterei a imagem em movimento na pós-produção: a exposição está alta, pois os brancos surtam diante dos *pixels*. Vestia uma jaqueta vermelha de vinil, que aparenta ser de látex, da qual, por acaso ou por escolha, não está tão colada ao meu corpo como deveria. Esse revestimento de suposto plástico age mais como uma sacola, menos como uma moldura para esculpir minha silhueta.

Novamente: por acaso, ou por escolha, não deixo a ver silhueta alguma: só a região do pescoço, colo, cabelo, boca, maxilar, que compõe com a jaqueta vermelha. Um puxador de argola está acoplado à gola alta e, nele, três correntes prateadas tensionadas. Fora do enquadro, invisível, uma força a me puxar de onde eu vim – enquanto

me esforço para ir na direção contrária.

Embate instaurado.

As correntes têm um barulho todo próprio: e sutil. Lembram-me a sonoridade de um saco de moedas sendo balançado. Por vezes, o meu corpo sai de cena e as correntes sozinhas, sendo o entremeio de um espaço entre duas pessoas: eu e quem me puxa. Eu também puxo quem me puxa.

Mais do que, simplesmente, remover as correntes do puxador, surjo com um – laranja, quase vermelho – alicate. Dentre os puxões, de um lado para o outro, corto as correntes, uma por uma – a última com maior dificuldade, por conta da grossura. A mão de quem me puxa se revela apenas uma vez, pela intensidade da minha força. Ao realizar todas as cisões, sigo à direita e – não antes sem dar quase sorrisos ao canto da boca – sumo para fora do enquadramento, seguida por um efeito *fade out.* A narrativa acaba ao minuto 1 e seus 33 segundos.

Fiz como aconselha uma música, que eu ouvia a fim de encontrar um título para o trabalho: "*No one can ever slow me down, I'll stay unbound*" (Avenged Sevenfold, 2007). Sim: o título é literal – e não tenho problemas com isso. Além dessa, também outra canção, imprescindível para os meses que antecederam este fazer: "*When I'm free / When my sun has set / Released my soul forever / I'll have no regret / To be free / I'll exist again / No more lost endeavors / Nothing to contend / When I'm free*" (Epica, 2019). Há uma consequência lógica para o ganho de poder: perder amor (hooks, 2024). Assim, escolhi o léxico visual das práticas BSDM, em conjunto com uma ferramenta utilitária para cortar, dobrar e segurar – geralmente metais – para metaforizar uma experiência vivida envolvimento a libertação de um vínculo.

A partir daqui outras ferramentas – tico-tico, serra elétrica – estão sendo convocadas para os meus trabalhos ao lado de correntes, *chokers*, *floggers*, algemas e roupas de látex.

Expanded Summary

The frame is blank. A background or surface waiting for something to happen, which is paired with white noise: ambient sound that sounds like rain - in Goiânia? It seems unlikely. True or not, there is something else, outside the frame so that we can know what it is, but audible: other noises. Platform shoes on the floor? Something heavy falling? Something dense being manipulated? Then silence - if we consider white noise as silence. At sixteen seconds, something heavy returns to the floor and, soon after, a grainy shadow appears on the left.

10.5281/ZENODO.15729413

At 22 seconds: I appear. Or rather: part of me appears, therefore, framed in the region of the neck, neck, jaw, mouth, framed by my hair. It is me from 24 hours ago, filmed on September 28, 2024. It is me: but could it be another woman? It is me, but would I be easily recognized by someone?

The background was not a studio: as some, at first, might think. When I appear, it is possible to notice that I have altered the moving image in post-production: the exposure is high, because the whites stand out in front of the pixels. I am wearing a red vinyl jacket, which appears to be latex, which, by chance or by choice, is not as tight to my body as it should be. This supposed plastic coating acts more like a bag, less like a frame to sculpt my silhouette.

Again: by chance, or by choice, I do not show any silhouette: only the region of the neck, chest, hair, mouth, jaw, which composes with the red jacket. A ring pull is attached to the high collar and, on it, three tensioned silver chains. Outside the frame, invisible, a force pulling me from where I came from – while I strive to go in the opposite direction.

A clash has begun.

The chains have a noise all their own: and subtle. They remind me of the sound of a bag of coins being shaken. Sometimes my body leaves the scene, and the chains are left in plain sight, alone, forming the space between two people: me and the person pulling me. I also pull the person pulling me.

More than simply removing the chains from the handle, I come up with a pair of – orange, almost red – pliers. Between pulls, from one side to the other, I cut the chains, one by one – the last one with the greatest difficulty, due to its thickness. The hand of the person pulling me is revealed only once, due to the intensity of my strength. As I make the cuts, I move to the right and – but not before almost smiling at the corner of my mouth – I disappear out of the frame, followed by a fade out effect. The narrative ends at minute 1 and its 33 seconds.

I did as advised by a song I was listening to in order to find a title for the work: “No one can ever slow me down, I’ll stay unbound” (Avenged Sevenfold, 2007). Yes: the title is literal – and I have no problem with that. In addition to this, there is also another song, essential for the months that preceded this work: “When I’m free / When my sun has set / Released my soul forever / I’ll have no regret / To be free / I’ll exist again / No more lost endeavors / Nothing to contend / When I’m free” (Epica, 2019). There is a logical consequence to gaining power: losing love (hooks, 2024). Thus, I chose the visual le-

10.5281/ZENODO.15729413

xicon of BSDM practices, together with a utilitarian tool for cutting, bending and holding – usually metal – to metaphorize a lived experience involving the liberation of a bond.

From here on, other tools – jigsaw, chainsaw – are being called upon for my work alongside chains, chokers, floggers, handcuffs and latex clothing.

REFERÊNCIAS

Avenged Sevenfold. **Unbound (The wild Ride)**. Gravadora: 2007. Digital (5:11 min.). Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/63KJgtNcHRii4aHvUlmtSx. Acesso em: 29 set. 2024.

Epica. **Unleashed**. Gravadora: 2009. Digital (5:48 min). Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/2EO2MCzUHcZ1L8NWx2vYSJ. Acesso em: 29 set. 2024.

hooks, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. São Paulo: Elefante, 2024.

BRUNA MAZZOTTI

Professora e artista. Doutoranda em Arte e Cultura Visual (UFG), mestra em Artes Visuais (UFRJ) e licenciada em Artes Visuais (UFAM). Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA-FAV-UFG-CNPq). Atua na área de Poéticas Visuais com ênfase em: performance arte, instalação, intervenção, objetos e práticas colaborativas/participativas para expandir lugares de enunciação.

10.5281/ZENODO.15729413

DE CÓMO SE GESTA PERFORMATIVAMENTE LO (IN)VISIBLE EN LA FOTOGRAFÍA. REFLEXIONES SOBRE "SEÑORES JUECES: NUNCA MÁS"

HOW THE (IN)VISIBLE IS PERFORMATIVELY MANAGED IN PHOTOGRAPHY. THOUGHTS ON "GENTLEMEN JUDGES: NEVER AGAIN"

Zaira Sabrina Allaltuni
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes (FDA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina
zsallaltuni@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/file/d/1i3jhc_lfgFXSNeQ45fRt5nz-Zt6gOX5v4/view

Resumen Expandido

Desde el campo de la cultura visual, Jose Luis Brea (2007) piensa el régimen escópico como un orden visual que instituye lo que es visible y lo que no es visible, lo que puede ser visto y lo que no puede ser visto, determinando los modos de ver de cada época. Estos modos, que reconocemos en las producciones fotográficas, configuran representaciones que pueden ser problematizadas bajo la noción de actos de ver, debido a que trascienden y construyen su relevancia justamente de la fuerza performativa que conllevan (Brea, 2009, p. 9). En esta línea, creemos que las fotografías de las protestas sociales latinoamericanas, experiencias que abordamos bajo la categoría de prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007), constituyen representaciones visuales poético-políticas que no pueden ser reducidas a unos fenómenos puramente visuales, porque suponen actos de ver que se caracterizan por la complejidad resultante de "modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado". (Brea, 2009, p. 9). En estos términos las visualidades requieren un análisis sobre sus efectos performativos considerando que, como menciona Alejandra Castillo (2020), este régimen otorga "figura y contorno a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, margina a otros" (p. 15). Esta tensión entre presencias y ausencias nos aproxima a la pregunta por cómo la fotografía documenta visualmente lo que existió y las relaciones que esos modos de existencia fundaron. Si lo visible y lo invisible, como señala Andrea Soto Calderón

(2020), se organizan como una escena de montaje que se ha estabilizado bajo la denominación de imagen ¿Cuáles son los gestos que constituyen lo visible? ¿Y lo invisible? ¿Cuáles son los modos singulares con los que la fotografía construye estas visualidades? A partir de estas interrogaciones esbozamos algunas reflexiones acerca de la serie *Señores jueces: Nunca más* (2017) del Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (M.A.F.I.A.).

En el año 2017 se produjo una movilización masiva de personas contra el fallo dictado por la Corte Suprema de Justicia de la Nación que declaraba aplicable el beneficio de la ley conocida como 2×1 en causas por delitos de Lesa Humanidad. La ley 24.390 pretendía favorecer a lxs detenidxs que habían formado parte de la última dictadura cívico-militar Argentina (1976-1983), período en el cual se cometieron violaciones masivas a los derechos humanos de la población civil. Dicha ley indicaba que pasados los primeros dos años de prisión preventiva sin condena, a lxs detenidxs se les debían computar dobles los días de detención. Frente a ello, se desató una manifestación en el centro de la ciudad de Buenos Aires, y se inscribieron, nuevamente, en el espacio público las tensiones y disputas políticas en torno a la Memoria, Verdad y Justicia que continuan reclamando a lo largo de los años las victimas del terrorismo de Estado. El colectivo M.A.F.I.A. realizó una cobertura fotográfica colaborativa que dio lugar a la producción de la serie *Señores jueces: Nunca más* (2017). Estas fotografías registran los gestos individuales que corporizan las gestualidades de una multitud que colectivamente constituye sus modos de resistencia. Las imágenes se componen de unos encuadres y contraluces particulares que colocan como protagonistas de las representaciones visuales a las personas y sus gestos en las calles. Asimismo, reconocemos como el pañuelo blanco se repite en las escenas, y aparece reiteradamente como una insignia que le otorga un sentido específico al hacer de la multitud. Esos sentidos se inscriben en un objeto que condensa relaciones a lo largo del tiempo y el espacio: unas relaciones que se plasman en unos gestos, unos gestos que ocupan la calle y recuperan los pañuelos como una manera de abrazar la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Además, observamos como: Unx manifestante le coloca un pañuelo blanco sobre la cabeza a otrx, unx niñx y una mujer caminan de la mano por la calle, también con el pañuelo, y otra mujer con unx niñx en brazos levanta su brazo elevando el pañuelo en el aire. La puesta en acto de estos gestos son experiencias que requieren de un espacio de aparición situado entre la gente, y en el cual “la acción configura un espacio que en esencia pertenece a la alianza misma” (Butler, 2019, p. 77). Esa alianza se traza de forma invisible en el tiempo vinculando a lxs manifestantes y a lxs Madres de Plaza de Mayo, que se enlazan a través de un objeto que ocupa el espacio público y que corporiza el símbolo de una lucha encarnada entre los cuerpos presentes (y ausentes). Los cuerpos reunidos despliegan los pañuelos y ejercitan su perfor-

10.5281/ZENODO.15729453

matividad reconfigurando el espacio público, y, a su vez, creando conjuntamente este espacio y tiempo específico de las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) que se caracterizan fundamentalmente por su efimeridad. Según Eleonora Fabião (2019) dicha fugacidad coloca en el centro de la escena al acto y al cuerpo capaces de producir relaciones, asociaciones, afectos y agenciamientos impensables antes de su realización. En este marco, la fotografía (Dubois, 2008) opera como un dispositivo complejo que reconstruye performativamente el carácter efímero de las prácticas socioestéticas, y a su vez, habilita determinados regímenes de (in)visibilidad escenificando los gestos que se enlazan simbólicamente en el tiempo y el espacio a través de repetir visualmente una serie de elementos: el pañuelo, los cuerpos individuales/colectivos, y las calles que traman alianzas en pos de la memoria de lxs desaparecidxs durante las dictaduras latinoamericanas.

Estas fotografías de M.A.F.I.A. nos plantean vínculos entre visualidad, prácticas socioestéticas y fotografía, desde una dimensión performativa (Soto Calderón, 2020) que "exige pensar cómo dan forma las imágenes, como se forma una formación". (Soto Calderón, 2020, p. 71). Este enfoque nos aporta recursos para analizar las maneras singulares de construir imágenes fotográficas que, paradojalmente, operan perpetuando el devenir de lo efímero. Así como, construyendo, y a la vez reconstruyendo performativamente, las visualidades poético-políticas de acontecimientos irrepetibles que despliegan sus memorias en los bordes de lo visible y lo invisible.

REFERENCIAS:

- ALLALTUNI, Z. La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A. En **METAL n° 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina.** Argentina: Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP, 2018.

- BUTLER, J. **Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea.** España: Paidós, 2019.

- BREA, J. L. **El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.** España: CENDEAC, 2009.

- —----------. Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. En **Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en le era de su distribución electrónica.** España: Gedisa, 2007.

- CASTILLO, A. **Adicta imagen.** Chile: La Cebra, 2020.

10.5281/ZENODO.15729453

- CIFUENTES, A. Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades. En **METAL n° 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina**. Argentina: Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP, 2018.

- DIÉGUEZ CABALLERO, I. **Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas**. España: Atuel, 2007.

- DUBOIS, P. **El acto fotográfico y otros ensayos**. Argentina: La Marca editora, 2008.

-FABIÃO, E. Performance y precariedad. En B. Hang. y A. Muñoz (Comps.), **El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas** (pp. 25-49). Argentina: Caja Negra Editora, 2019.

- MUÑOZ TIRADO, F. (2024). Las imágenes tienen la capacidad de alterar un régimen de lo visible, de transformar el sentido común. Entrevista a Andrea Soto Calderón. Chile, Letargo Ediciones, 2024. Disponible en: https://letargo.cl/Andrea-Soto-Calderon. Acceso el: 30/08/2024.

- SOTO CALDERÓN, A. **La performatividad de las imágenes.** Chile: Editorial Metales Pesados, 2020.

ZAIRA SABRINA ALLALTUNI

Doctoranda en Artes, Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Becaria Doctoral UNLP. Docente en la Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Básica 3 y Taller de Producción Plástica. Artista visual.

10.5281/ZENODO.15729453

SOMBRAS | ESPEJOS: ENSAYO(S), CRISIS Y AUSENCIA

SOMBRAS | ESPEJOS: Rehearsal/Essay, crisis and absence

Pablo Alejandro Ceccarelli
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP), Argentina
pablo.ceccarelli90@gmail.com

Link para o trabalho: https://vimeo.com/754986225

Resumen Expandido

La presente narrativa visual está compuesta por el cortometraje *Sombras | Espejos* (Ceccarelli, 2022) ensayo audiovisual que, a través de la propia práctica artística, reflexiona sobre las tensiones presentes dentro del cruce entre las artes escénicas (teatrales) y las audiovisuales (cinematográficas).

Esta producción funcionó como antecedente de mi plan de trabajo elaborado para la Beca Doctoral de la Universidad Nacional de La Plata (bajo la dirección de Natalia Matewecki y la co-dirección de Eva Noriega). A su vez, significó la síntesis y conclusión de dos recorridos transitados entre 2018 y 2022: por una lado, mi adscripción a la cátedra de Historia del Cine 1 (FDA-UNLP), cuyo informe escrito fue acompañado por esta pieza audiovisual, luego de haber cambiado varias veces su tema principal. Y por otra parte, un (fallido) proyecto documental sobre Galpón Momo Teatro, grupo independiente de investigación y producción en artes escénicas de la ciudad de La Plata, el cual se disolvió, de manera temporal, en 2021 -y que volvería a sus actividades a principios de 2022-.

Estos dos trayectos, atravesados entre 2020 y 2021 por la pandemia global de Covid-19, derivaron en lo que es actualmente mi proyecto de tesis doctoral, que se dedica a estudiar la intervención del dispositivo audiovisual en el teatro a partir de un corpus de obras de este grupo entre 2018 y 2021. Debido a mi participación, desde la disciplina audiovisual, en el registro, asistencia de producción, montaje, difusión y/o exhibición de las producciones de Galpón Momo Teatro que analizo, el estudio se sos-

tiene en gran parte bajo la modalidad de la investigación-acción (Ynoub, 2015), donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y “los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación” (p. 129)

De esta forma, el cortometraje se enfoca en reflexionar sobre las problemáticas de la documentación y el archivo en ambas disciplinas artísticas a partir del diálogo entre dos casos estudiados dentro de la investigación: por una parte, el film *Muñequita porteña* (Ferreyra, 1932), primer film enteramente hablado del cine argentino que, debido a que su sonido se encuentra perdido, se proyectó con música y doblaje en vivo. Y por otra parte, el ciclo de escenas nocturnas *Trasnoche*, serie de unipersonales transmitidos por vivo de Instagram durante la pandemia en 2020.

Esta pieza de corta duración se encuentra elaborada a través de la modalidad del ensayo audiovisual (o cine-ensayo) a partir de dos enfoques: el primero es aquel con el que Antonio Weinrichter (2007) y otros teóricos han caracterizado este tipo de films bajo la idea de una forma que piensa, donde se supera los límites del documental y se produce una búsqueda e indagación conceptual a partir de recursos audiovisuales. Pero también, en el caso de *Sombras* | *Espejos*, la idea del ensayo se puede vincular a la noción de obra en proceso (o work in progress). Una obra que presenta una cualidad inconclusiva, como la que caracteriza Ileana Dieguez Caballero (2007) a las producciones de carácter performático. Un espacio de experimentación, de prueba y error donde el mismo proceso de construcción de la obra se hace visible al espectador en su desarrollo. Y por eso, este audiovisual comienza identificándose como [s]obra -lo que queda de ese proceso- y finaliza en sus créditos (tachando el término cortometraje) con el término ensayo abierto.

De igual manera, esta producción se sostiene alrededor de la noción de *crisis* que expresa Rick Altman (1996), quien afirma que no se deben considerar las interrupciones y los desvíos como “casos especiales en espera del restablecimiento del reposo [sino que] hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido” (p. 8). Como bien afirma el realizador y docente Gustavo Fontán (2021): “Hay que crear con la conciencia del fracaso. [...] Es humano” (p. 95).

Así es como el cortometraje va reconstruyendo y entrelazando una serie de sucesos azarosos, vinculados a la pérdida y recuperación del registro de una escena transmitida por vivo de Instagram, elaborando su propuesta formal a partir de los principios de la interrupción (de los lazos, proyectos, películas o paradigmas), el desvío (de las intenciones, los protagonismos y los enfoques) y el desdoblamiento (de las múltiples versiones), que se conjugan a su vez bajo la órbita de la fragmentación (de los cuerpos y las pantallas en

10.5281/ZENODO.15729484

pandemia, de imagen visual y sonora, de actriz y público); pero también, y finalmente, bajo la órbita de la ausencia. De forma tal de recuperar, aunque sea por unos instantes y de manera diferente, aquello que se encuentra (o alguna vez estuvo) perdido.

REFERENCIAS

ALTMAN, R. Otra forma de pensar la historia (del cine). **Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen**, Madrid, n. 22, p. 6-19, 1996.

DIEGUEZ CABALLERO, I. **Escenarios liminales.** Teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FONTÁN, G. **Maraña.** Escritos sobre cine. Buenos Aires: VerPoder, 2021.

MUÑEQUITA porteña. Dirección: José Agustín Ferreyra. Buenos Aires: Patagonia Films, 1932

SOMBRAS | Espejos. Dirección: Pablo Ceccarelli. La Plata: Facultad de Artes de la Universidad de La Plata, 2022. Disponible en: https://vimeo.com/754986225

WEINRICHTER, A. **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

YNOUB, R. **Cuestión de método.** Aportes para una metodología crítica. México D.F.: Cengage Learning, 2015.

PABLO CECCARELLI

Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente trabaja como Becario Doctoral en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP) e integra el GEAE (Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas, IHAAA-FDA-UNLP). Desde 2023 se desempeña como docente en la cátedra de Historia del cine 1 (FDA-UNLP).

10.5281/ZENODO.15729484

LABERINTO ABIERTO: ACTIVACIÓN ESPACIAL PARA UNA CIUDAD LÚDICA

OPEN MAZE: SPACE ACTIVATION FOR A PLAY CITY

Agustina Tierno
Fadu, Fartes, Udelar, Uruguay

Cecilia Basaldúa
Fadu, Fartes, Udelar, Uruguay
cecibasa@gmail.com

Link para o trabalho: https://drive.google.com/file/d/19YJ5RXYZxOyz_6CBJX-TrWI_BsAXoqfvF/view?usp=sharing

Resumen Expandido

“Necesitamos un nuevo contrato espacial. En el momento en que se pone a prueba nuestro sistema, nos urge imaginar espacios en los que podamos vivir juntos generosamente.” (Sarkis, 2020)

La posibilidad de perderse, encontrarse, salirse, permanecer, volver a perderse, buscar alternativas, sortear barreras, es uno de los atractivos de los laberintos, espacios que tienen tanto que ver con el proceso de nuestras vidas. Trampas, desafíos, acertijos, centro, salvación, muchas connotaciones conllevan estas estructuras enigmáticas, que nos invitan a explorar nuestros límites. Igual de ilimitadas son las posibilidades para su creación y representación, e igual de sugerentes las relaciones con las vivencias en las ciudades.

Laberinto abierto, es la concreción material de un proceso sostenido. De la construcción de prismas a partir de materiales de desecho de la industria gráfica. De la multiplicación de estas formas generando un sistema. De la creación de una plataforma para conformarse en juego a escala 1:1. De múltiples relatos que se conjugan en una posibilidad construida. *Laberinto abierto* es una invitación a imaginar y crear un dispositivo de activación espacial como soporte de imaginarios de apropiación colectiva. Es una materialización de múltiples posibilidades en un tiempo de gran movimiento. Una

invitación a imaginar nuevas posibilidades para el futuro de nuestras ciudades, para nuestro futuro. Para el de mañana, para el de hoy mismo. Tal como sugiere Rosi Braidotti, en lo que respecta al debate posthumano, no hay motivos para sumergirse en "melancólicas cavilaciones metafísicas sobre el fin del mundo". Más bien necesitamos proyectos energizantes que expresen narrativas generativas y no se sumerjan en la retórica de la crisis. (Braidotti, 2019, p. 61)

Bienvenides a este juego en serio.

Laberinto abierto se conforma por un un sistema de prototipado que permite materializar estructuras efímeras de gran porte para nuevas formas de vivir en el futuro. Rescata descartes industriales: placas offset, un material de desecho de la industria gráfica que se obtiene en excelentes condiciones. Conforma un potente y versátil sistema, de rápido montaje, e integra tecnología para que las materializaciones sean interactivas, mediante microprocesadores micro:bit, sensores de movimiento y sonido y luces led programables. Fue utilizado por primera vez en un centro cultural de Montevideo, en donde 15 jóvenes crearon un laberinto para conceptualizar nuevas formas de equipamiento para espacios públicos de la ciudad. La instalación resultante fue intervenida por una artista performática en un experimento de activación corporal. Las exploraciones surgidas en esta y otras acciones han sido volcadas a la academia, nutriendo conocimientos en relación al trabajo a partir del hacer, la co-participación, la reutilización, y la programación y electrónica.

REFERENCIAS

BRAIDOTTI, R. Posthuman Knowledge. Cambridge, UK: Polity Press, 2019.

SARKIS, H. **How will we live together? Theme of the Biennale Architettura 2021.** https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/statement-hashim-sarkis
Venecia Italia, diciembre, 2020. Disponible en: link. Acceso el: 30 de septiembre de 2024.

10.5281/ZENODO.15729511

AGUSTINA TIERNO

Arquitecta. Ha sido coautora, directora y consultora en relevantes proyectos de arquitectura, planificación urbana y cambio climático, comprendiendo diversas escalas y magnitudes. Sus trabajos recientes se centran en innovación, contemplando temas de gran conciencia ambiental y social.

CECILIA BASALDÚA

Cecilia es diseñadora industrial, maestranda por la MACV – Fartes (Uy), profesora adjunta del Instituto de Proyecto de Fadu, trabaja profesionalmente en el sector privado y de manera independiente, en proyectos de diseño de comunicación visual, dirección de arte, diseño de indumentaria y producto desde 2002.

10.5281/ZENODO.15729511

ENSAYO DE CUERPO DESROSTRIFICADO

ESSAY OF A FACELESS BODY

Bruno Balcon
Facultad de Artes. Udelar
Brunobalcon2000@gmail.com

Link para o trabalho: https://www.youtube.com/watch?v=g57DSLTH7TQ

Este ensayo escénico se encuentra dentro de mi proceso de investigación/creación, de la Maestría en Arte y Cultura Visual, donde pretendo desarrollar prácticas corporales así como ensayos escénicos que busquen la *desrostrificación* del cuerpo.

La posibilidad de Desrostrificar.

El rostro, esa región del cuerpo compuesto por algunos de los órganos más sensibles y receptivos que tenemos, ha sido históricamente una fuente de gestos y significados humanos, siendo un área del cuerpo que es tratada a través de diversas culturas y momentos históricos de formas particulares.

Nos podemos remontar al antiguo teatro griego donde se usaban máscaras que cubrían todo su rostro para actuar, las Danzas Indias donde la mirada y la dirección de los ojos forma parte de la composición coreográfica, siendo así la localización de los ojos igual de importante que la del resto del cuerpo, e incluso el uso en la mujeres del Burka en la religión Islámica siendo esta una vestimenta que cubre el cuerpo en su totalidad incluyendo el rostro.

Como podemos ver en estos ejemplos el rostro es una sección del cuerpo que no pasa desapercibida culturalmente y ha sido ampliamente utilizado por diversas culturas como medio expresivo, incluso en el caso de las mujeres musulmanas donde se les niego el tener rostro.

En el caso de la Danza Occidental, como la Danza Clásica o Moderna, el rostro cae

en el lugar de la máscara representativa, donde los gestos caen en una verosimilitud, de la lógica teatral tradicional y representacional.

Sin embargo me interesa entender el rostro como productor de significados e incluso productor de humanidad, haciendo el rostro no una sección particular del cuerpo humano sino que significa el cuerpo en sí mismo, como plantea Deleuze y Guattari(1988) en su concepto de Rostridad:

“No sólo el lenguaje va siempre unido a rasgos de rostridad, sino que el rostro cristaliza el conjunto de las redundancias, emite y recibe, suelta y vuelve a captar los signos significantes. El rostro ya es de por sí todo un cuerpo: es como el cuerpo del centro de significancia”(p.120)

Si entendemos el rostro como productor y reiteración de significados podríamos entender la desertificación como un intento de desfigurar el cuerpo con el objetivo de generar un devenir cuerpo en un cuerpo-no humano o cuerpo-cosa.

Estos intentos de desfigurar u ocultar el rostro, son un medio para habilitar las posibilidades de interpretaciones del cuerpo, generando un cuerpo con posibles devenires no humanos, estos devenires son los que me interesan generar en la escena.

Intentar generar nuevos cuerpos que se representen de forma ambigua, rompiendo así la la tradición dentro de la historia de la danza donde se tiene una idea del cuerpo como medio de representaciones de narrativas, como menciona Tambutti(2009):”La “teoría de la imitación”, o representación en la danza se fundó en la ilustración de la palabra, ya fueran historias provenientes de la literatura o narraciones inspiradas por la pintura.”(p.17)

Esta concepción de danza si bien nace en la conformación de la danza clásica, esta se extiende hasta todo el desarrollo de la danza moderna e incluso a ciertas propuestas de danza contemporánea en la actualidad.

Buscando así en los procesos de desrostrificar el cuerpo una posibilidad de habitar un cuerpo no humano, que no represente ni apele a una humanidad.

Proponer una danza sin rostro para generar una danza no humana que rompa con la tradición humanista de la danza.

10.5281/ZENODO.15729559

REFERENCIAS

Deleuze, G. (1998). Mil Mesetas - Capitalismo y Esquizofrenia.

Tambutti.S(2009).Teoria General de la Danza. Momento I Neoclasicismo.

BRUNO BALCON

Artista Escénico, si bien su formación enfoco en la danza, su práctica artística tiene un enfoque interdisciplinar y liminar entre el teatro, el uso de la tecnología, la producción de imágenes y la producción escrita.bailó y dirigió diversas obras presentadas en Montevideo Uruguay, actualmente cursando la Maestría en Arte y Cultura Visual de la misma Institución.

10.5281/ZENODO.15729559


Maestría en Arte
y Cultura Visual
Facultad
de Artes
UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY
Adufg
SINDICATO
FUNAPE
FAPEG
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de Goiás
CAPES
PPGACV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTE E CULTURA VISUAL
FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS
PRPG
PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
PROEC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA
UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS