

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31



edição 17 • dezembro de 2021

ISSN: 2358-2529

Editorial

O ineditismo do afastamento social imposto pela pandemia da COVID-19 surpreendeu a todas as pessoas, nos obrigando a refletir sobre possíveis alternativas para as práticas cotidianas. Para o mundo do trabalho, principalmente da área da educação, os desafios foram imensos. Repentinamente, discentes e docentes foram lançados na virtualidade das relações, sendo desafiados a aprender rapidamente como lidar com os novos meios. E para nós, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas (RS), não foi diferente

É neste contexto que surgiu o projeto WebNário PPGAVI CONVIDA, estabelecendo um vínculo mais efetivo entre estudantes, docentes, pesquisadoras/es e artistas residentes em outros estados brasileiros e em outros países. A realização do webnário só foi possível graças à colaboração de docentes, discentes e técnicos do PPGAVI e do Centro de Artes, bem como do grupo de pesquisa PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). Os encontros foram transmitidos ao vivo pelo canal do youtube Conexão Arte – Centro de Artes/UFPel¹, coordenado por Eduardo Montagna, e permitiram a expansão das práticas pedagógicas e dos saberes acadêmicos, adentrando o campo da experiência colaborativa. A proposta de realização de seminários online ao vivo permitiu à comunidade universitária do PPGAVI o contato direto com ideias, pesquisas e práticas referentes aos âmbitos das artes contemporâneas e do estudo das visualidades. Um conjunto de reflexões instigadoras da imaginação na prospecção de futuros possíveis, para o mundo das artes e para a própria formação acadêmica, desencadeando posicionamentos éticos e estéticos sobre a realidade imediata e fomentando um lugar de destaque para as visualidades a partir da compreensão de si.

Durante o segundo semestre de 2020, realizamos onze seminários abertos à comunidade, que, além da mobilização dos afetos para a superação do grave momento vivido, permitiram o debate sobre uma pluralidade de ideias, problematizando as origens, as práticas e os modos de operar os processos artísticos e visuais na contemporaneidade. Seis dessas falas

deram origem aos artigos que integram o dossiê PPGAVI CONVIDA, que abre esta décima sétima edição da Revista Paralelo 31, como memória e arquivo desses encontros: “Visualidades internacionales: El Proyecto Glaciar Thwaites del British Antarctic Survey en la Antártida Occidental”, de Cristian Lorenzo, Ana Seitz e Diego Navarro Drazich; “Activismo audiovisual y digital: prácticas activistas en la red”, de Ana Sedeño-Valdellós; “Imagen y creación, grupo de investigación que acciona en el noroeste de México”, de Mayra Huerta Jiménez; “Polímata: entre sopa de letrinhas e Aleph”, de Teresa Lenzi; “Espacios, lugares y paisajes en el cine”, de Jesús Pérez García; e “O espaço autobiogeográfico em construção”, de Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Além do dossiê, integram ainda esta edição o artigo “Piadas de bêbado sem-vergonha”, de Francisco Baptista Gil; a versão em português traduzida pela Rousejanny da Silva Ferreira do texto de Juan Ignacio Vallejo “Os usos do livro e da escrita no balé europeu do século XVIII” publicado originalmente pela Universidad Complutense de Madrid; os ensaios visuais: *Post Fotografía digital. Modificación de vectores digitales*, Fernanda Rivera Luque; *Corpo Pedra (fotoperformance, 2021)*, de Gabriela Canale Miola e *Avistamento*, de Sofia P. Bauchwitz; e a resenha sobre a exposição *Eixo do Mundo*, assinada por Gabriela Motta.

Agradecemos a todas as pessoas que colaboraram para a realização do WebNário, assim como à equipe da revista que se dedicou para a consolidação do dossiê.

Claudia Brandão e Rosângela Fachel

Organizadoras do dossiê

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Pelotas, dezembro de 2021

[1] Disponível em <https://www.youtube.com/c/ConexaoArteUFPel/videos>

Expediente

Edição 17
dezembro de 2021

Editoras

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia
Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevideo, Uruguai
Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha
Laura Inés Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosario, Argentina
Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil
Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil
Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil
Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela
Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile
Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil
Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Organização do Dossiê WebNário PPGAVI CONVIDA

Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Revisão linguística espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros

Revisão linguística inglês

Alice Jean Monsell

Revisão linguística português

Giovana Reolon

Editoria de arte e diagramação

Renan Silva do Espírito Santo
Larissa Schip Ferreira de Deus

Revisão de diagramação

Fábio Ortiz Goulart

Design gráfico

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa: Fernanda Rivera Luque, obra que integra o ensaio visual: TOMAR CUERPO - Postfotografia digital, 2021.

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS (DOSSIÊ WEBNÁRIO PPGAVI CONVIDA)	
Visualidades internacionales: El Proyecto Glaciar Thwaites del British Antarctic Survey en la Antártida Occidental <i>Cristian Lorenzo; Ana Seitz; Diego Navarro Drazich</i>	8
Activismo audiovisual y digital: Prácticas artistas en la red <i>Ana Sedeño-Valdellós</i>	34
Imagen y creación, grupo de investigación que actúa en el noroeste de México <i>Mayra Huerta Jiménez</i>	56
Polímata: entre sopa de letrinhas e Aleph <i>Teresa Lenzi</i>	82
Espacios, Lugares y Paisajes en el Cine: El caso de la ciudad de Peñíscola <i>Jesús Pérez García</i>	106
O espaço autobiogeográfico em construção <i>Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues</i>	138
ARTIGOS	
Piadas de bêbado sem-vergonha: quebrando e reforçando o estereótipo <i>Francisco Baptista Gil</i>	170
ENSAIOS VISUAIS	
TOMAR CUERPO - Postfotografia digital. Modificación de vectores digitales <i>Fernanda Rivera Luque</i>	188
Corpo Pedra (fotoperformance, 2021) <i>Gabriela Canale Miola</i>	218
Avistamento <i>Sofia P. Bauchwitz</i>	228
TRADUÇÕES	
Os usos do livro e da escrita no balé europeu do século XVIII: o caso das Lettres sur la danse et le ballet (Cartas sobre dança e balé), de Jean Georges Noverre <i>Juan Ignacio Vallejo; Rousejanny da Silva Ferreira</i>	244
RESENHAS	
Eixo do Mundo, de Marta Martins Costa <i>Gabriela Motta</i>	280

Visualidades internacionales: El Proyecto Glaciar Thwaites del British Antarctic Survey en la Antártida Occidental

International Visualities: The British Antarctic Survey's Thwaites Glacier Project in West Antarctica

Resumen: Este artículo explora la visualidad antártica del British Antarctic Survey (BAS) con relación al Glaciar Thwaites en la Antártida Occidental. Para alcanzar este objetivo, se relevaron, sistematizaron y analizaron las publicaciones de esta organización en su página oficial desde 1994, poniendo especial énfasis en el período 2018-2021. Esto permitió comparar los textos y las imágenes para realizar inferencias descriptivas. A su vez, estos datos fueron articulados con fuentes secundarias, compuesta de literatura sobre el estudio de lo visual en Relaciones Internacionales y teorías vinculables en Relaciones Internacionales. Como resultado de una triangulación metodológica, se observó que los cambios ambientales en el Glaciar Thwaites expresan el interés y la presencia británica en la Antártida Occidental. La ciencia, además de permitirles conocer los impactos del cambio climático, es una forma de justificar y garantizar su presencia en esta parte del Continente Blanco. A su vez, esto se conecta con un conjunto de preocupaciones en los debates ambientales británicos sobre el cambio climático, particularmente presentes desde inicios de este siglo. Las imágenes amplían la capacidad de acción del Reino Unido, les permite hacer un ejercicio del poder sobre las creencias y las percepciones, como parte de una estrategia de autoafirmación, en un contexto de cambios ambientales relacionados con el cambio climático y de intereses geopolíticos sobre la región antártica. Con este trabajo, se pretende contribuir a los estudios sobre las visualidades internacionales y en particular, a la comprensión de las visualidades antárticas en clave geopolítica, desde una tradición latinoamericana en Relaciones Internacionales.

Palabras clave: Geopolítica Visual; Geopolítica Antártica; Política Antártica Británica; Visualidades Internacionales; Visualidades Antárticas; Cambio Climático.

Abstract: *This article explores the British Antarctic Survey (BAS) Antarctic visuality of the Thwaites Glacier in West Antarctica. To achieve this objective, we collected, systematized and analyzed the publications of this organization website since 1994, with special focus on the 2018-2021 period, which allowed comparison to texts and images in order to make descriptive inferences. Moreover, this data was articulated with secondary sources, consisting of literature on the visual study and relevant theories in International Relations. As a result of methodological triangulation, we observed that the environmental changes in the Thwaites Glacier, which expresses the interest and British presence in West Antarctica. Science, in addition to allowing them to know the impacts of climate change, is a way of justifying and guaranteeing their presence in this part of the White Continent. Furthermore, this is connected to a set of concerns in British environmental debates on climate change, particularly present since the beginning of this century. The use of images expands the capacity of the United Kingdom's action, allowing them to exercise power over beliefs and perceptions, as part of a strategy of self-assertion, in a context of environmental change related to climate change and geopolitical interests in the Antarctic region. We seek to contribute to the studies on international visualities and in particular, to the understanding of Antarctic visualities in a geopolitical key, from a Latin American tradition in International Relations.*

Keywords: *Visual Geopolitics; Antarctic Geopolitics; British Antarctic Policy; International Visualities; Antarctic Visualities; Climate change.*

Este trabajo se realizó en el marco de dos proyectos: PID UNTDF “La política del Reino Unido hacia la Antártida, 2002-2019”, financiado por la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur; y el PICT 2019 “¿Quién decide en tiempos de cambio climático? Política del Reino Unido hacia las áreas protegidas en la Antártida, 1998-2018”, con fondos de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Argentina.

Cristian Lorenzo

Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Centro Austral de Investigaciones Científicas (CADIC-CONICET). Docente Investigador de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida, Islas del Atlántico Sur (UNTDF), en el Instituto de Ciencias Polares, Ambiente y Recursos Naturales (ICPA). Doctor en Relaciones Internacionales, Universidad del Salvador. clorenzo@conicet.gov.ar <https://orcid.org/0000-0002-7990-5157>

Ana Seitz

Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (IDICSO) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de las Universidad del Salvador (USAL). Profesora Emérita e Investigadora USAL

Diego Navarro Drazich

Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Profesor de Relaciones Internacionales en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) Doctor en Relaciones Internacionales, Universidad del Salvador. <https://orcid.org/0000-0003-4438-8468>

Introducción

Las “relaciones internacionales” pueden ser entendidas de distintas formas. Una manera es utilizar mayúsculas cuando se trata de la disciplina; y minúsculas, a la realidad que existe por fuera de la academia. En las Relaciones Internacionales, hay un predominio estadounidense en las discusiones teóricas y en la forma de relatar el surgimiento y la evolución de la disciplina (Tickner et al., 2012). Sin embargo, nos inscribimos en una tradición latinoamericana de las Relaciones Internacionales (Bernal-Meza, 2016; Devés & Álvarez, 2020). Desde este marco, partimos de la siguiente definición sobre el universo empírico que nos interesa observar y comprender, las relaciones internacionales, como el “conjunto de interacciones constatables entre actores sociales internos e internacionales interactuantes, pero autocentrados y diferenciados entre sí” (Seitz, 2011: 3).

Hay trabajos que se ocupan del aspecto visual de las relaciones internacionales como fenómeno, y también están aquellos que lo hacen en Relaciones Internacionales. Estas formas de aproximación serán denominadas aquí como visualidades internacionales, haciendo referencia a la forma de captar lo que está dentro de la disciplina y en sus márgenes. Esto último incluye el universo empírico vinculado, que alimenta los análisis y las conceptualizaciones de la disciplina.

En el marco de lo anterior, ¿qué es lo que se puede decir al relacionar una temática como las visualidades internacionales con una geografía específica con recursos naturales e intereses geopolíticos, como la Antártida? En este artículo nos interesa explorar la visualidad antártica del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte con relación al cambio climático y para ello, realizamos una investigación cualitativa sobre la comunicación del

British Antarctic Survey (BAS) con relación al Glaciar Thwaites que se encuentra en la Antártida Occidental.

Nos interesa el cambio climático y sus efectos sobre la Antártida porque desafían la capacidad de respuesta del Sistema del Tratado Antártico (Chaturvedi 2012). Siguiendo este planteo, si consideramos al cambio climático como factor de cambio en el Sistema del Tratado Antártico (McGee & Liu 2019), es necesario agregar que estamos transitando un proceso que puede volverse irreversible (Siegert et al. 2019). En este contexto, se requiere mayor atención sobre el comportamiento y las percepciones de los Estados que firmaron dicho instrumento internacional (Gladkova et al. 2018). La Antártida es considerada por los científicos como un laboratorio natural para las investigaciones; y al mismo tiempo, la ciencia que allí se desarrolla tiene una dimensión geopolítica (Lorenzo, Seitz & Navarro, 2020; Lorenzo, 2019).

Como estrategia metodológica, relevamos, sistematizamos y analizamos las publicaciones de la página oficial de la mencionada organización británica. Tomamos el año 1994 como punto de inicio ya que es cuando aparece la primera referencia al tema en dicho buscador, referida a una cuestión geográfica. Nos concentramos en el período 2018-2021 porque es cuando se concentraron la mayoría de las publicaciones sobre la temática, en coincidencia con el lanzamiento del proyecto “Glaciar Thwaites”. Esto nos permitió tener una base de datos de 90 registros para observar y comprender. Posteriormente, comparamos los textos y las imágenes para realizar inferencias descriptivas. A su vez, estos datos fueron articulados con fuentes secundarias, compuesta de literatura sobre el estudio de lo visual en Relaciones Internacionales y teorías vinculables en Relaciones Internacionales.

Visualidades internacionales

Lo audiovisual, en formato televisión, cine, fotografía y redes sociales forman parte de nuestra vista cotidiana. Nos permite conocer lo que pasa en otros lugares; el abanico de posibilidades es amplio, desde una guerra en otro continente, hasta las protestas sociales en la misma ciudad (Bleiker 2018: 1). También nos ofrece una interpretación de las sociedades, a través de un simple "click". Todo esto tiene una dimensión internacional, vinculada a empresas transnacionales que invierten y ganan millones de dólares, en la producción y la circulación del contenido audiovisual, en plataformas en línea como Spotify, para podcasts y música; Netflix, para series y películas; Facebook, Twitter, Instagram y TikTok para redes sociales. Lo audiovisual en la vida cotidiana se sostiene en el marco de relaciones que son internacionales.

La relación entre lo audiovisual y la política no es un fenómeno nuevo en las relaciones internacionales. El historiador francés, Duroselle, propuso una clasificación empírica sobre las fuentes de información sobre el extranjero. Con matices, las posibilidades que advierte son cuatro: (1) información abierta, cuando el Estado extranjero lo permite en las democracias occidentales, es posible recopilar información en abundancia, dentro de lo permitido legalmente, (2) la información diplomática, cuando un diplomático informa sobre un país, (3) información clandestina, cuando se refiere a cuestiones secretas para los Estados obtenida por espionaje, (4) información por satélites, relacionados con las fotografías aéreas (Duroselle, 2000). En esta clasificación, este autor no mencionó explícitamente a lo audiovisual, pero es vinculable con cualquiera de estas opciones que propone. Nos interesa trabajar con la información abierta del BAS.

Cuando hablamos de lo audiovisual, aparece una cuestión a la que

estamos expuestos, la manipulación de la información. Las "fake news" pueden propagarse rápidamente por las redes sociales para generar una condición favorable a una determinada decisión política (Cohen & Ramel 2018: 44). A su vez, admite distintos niveles de lectura, en particular, las imágenes denotan y connotan. Lo que denota tiene que ver con aquello que hace reconocible al objeto, por sus atributos y sus características. En cambio, la connotación tiene que ver con elementos simbólicos que agregan significado a la representación (Cohen & Ramel 2018: 47). Las imágenes dicen y, al mismo tiempo, no dicen algo respecto del mundo; están basadas a partir de una determinada racionalidad (Bleiker 2018: 4). Las imágenes están lejos de ser neutras a nivel valorativo, se refleja en decisiones, en el ángulo de su recorte, lo que incluye, lo que se excluye, nos dicen algo acerca del mundo, cómo alguien lo ve, y cómo quiere que lo veamos. Con relación a esto, hay un concepto que es utilizado en Relaciones Internacionales y que viene de la Sociología, de Erving Goffman, que propuso el concepto de "framing" en inglés, que hace referencia a cómo se define un problema, las causas que lo hicieron posible, la evaluación moral que tiene lugar y la solución que se propone (Cohen & Ramel 2018: 48). En este trabajo, se tuvieron en cuenta estos elementos en el trabajo.

El estudio de lo audiovisual en las Relaciones Internacionales ocupa un lugar marginal en la disciplina y al mismo tiempo, tiene una presencia creciente. Se han analizado imágenes y se ha escrito sobre el componente turístico de la política exterior argentina (Navarro, 2010), sobre la geopolítica de las series de televisión (Moisi, 2017), sobre la crisis ecológica global (Saguier 2019), los refugiados (Bleiker, 2013), el terrorismo (Fahmy, S. 2020), y hasta lo audiovisual es utilizado como recurso metodológico para la

enseñanza de la disciplina (Bas Vilizzio 2020, Turzi, 2020). Estos estudios ponen de relieve que es posible ensanchar la forma de pensar las relaciones internacionales. En ese sentido, la variable cultural, en un amplio sentido, es fundamental, para comprenderla en relación a lo político.

Se desprende de lo anterior una cuestión a definir, sobre la relación entre el investigador y el corpus documental visual, ya que no es el tipo de material de análisis más habitual en la disciplina. Sin entrar en detalles y yendo a lo fundamental, las posibilidades oscilan entre estar en el centro de la investigación o tener un rol complementario (Cohen & Ramel 2018: 45). Esto se entrelaza con una cuestión que se abre, ¿tiene alguna relación esta función con el formato? Las imágenes pueden proceder de la prensa, las fotografías, la comunicación política, los videojuegos, los grafitis en la calle, las pinturas y las películas (Cohen & Ramel 2018: 45-46). Tener en claro cuáles son las posibilidades es un punto a tener en cuenta, pero más allá de lo que se tome como referencia para analizar, es fundamental definir el lugar del corpus documental visual en una investigación en Relaciones Internacionales. Esta ampliación se encuentra enlazada con nuevos desafíos para la disciplina, como analizar las imágenes, como encontrar algo que las vertebré desde el punto de vista conceptual y definir qué función cumplen desde el punto de vista político (Cohen & Ramel 2018: 44).

Hay una dimensión de lo audiovisual que está relacionada con el poder, esto ha sido ampliamente trabajado en las Ciencias Sociales. Desde las Relaciones Internacionales latinoamericanas, partimos desde el “Realismo del Cálculo del Margen de Maniobra”, que concibe la toma de decisiones como una ecuación de tres elementos, en interacción permanente: (1) los estructurales: esto hace referencia a las condiciones geográficas, las características

culturales, poblacionales, comerciales e incluye a la economía y la memoria histórica; (2) La coyuntura u oportunidad en cuestión; (3) Las percepciones que tienen los que toman las decisiones (Seitz, 2012). Todo esto permite incorporar el vínculo inductivo y crítico entre realidad y teoría como forma de razonar (Seitz, 2011) a través de inferencias descriptivas (King, Keohane & Verba, 2000).

Para completar las proyecciones de estos elementos sumaremos los aportes del economista John Kenneth Galbraith desde “Anatomía del Poder”. Su conceptualización alude a lo siguiente: el poder condigno obtiene lo que se quiere a través de las amenazas y el castigo; el poder compensatorio, a través de premios e incentivos. Aquí hay consciencia del acto de sumisión. Y, a diferencia de esto, nos plantea la realidad del poder condicionado que no es consciente a diferencia de lo dicho anteriormente; incluye la persuasión, la educación, la cultura y lo simbólico. En todos estos casos, lo que se normaliza es la sumisión. Galbraith ve también, al poder contrarrestante pero para los casos de resistencia ante los dilemas que presentan las corporaciones (Galbraith, 1984).

Así, continuamos y planteamos entonces que el poder no solo es dominación en su triple significado, sino que también puede ser autoafirmación. En este último caso, la forma de operar es por el consenso igualitario, que supone que las ganancias y compensaciones son iguales (Seitz, 2004). El resultado de su ejercicio es el desarrollo de toda capacidad potencial de mancomunidad, asociación o federación y el criterio básico para las decisiones que lo sustentan es el “cálculo del margen de maniobra” (Seitz, 1993) . Es desde ahí que sabemos que imágenes y percepciones equivocadas de lo que se tiene que decidir pueden ayudar a instalar innecesariamente elementos negativos de inserción.

Así nos conectamos con lo audiovisual. Dentro de esa mirada, nos

interesó comprender cómo se inserta esto en la sociedad británica, que tiene un conjunto de preocupaciones históricas relacionadas con el cambio climático y los hemisferios norte y sur. Los comienzos del tercer milenio registran una intensa preocupación de Miembros de la Royal Society sobre las características desafiantes del cambio climático. Nos interesa destacar los desarrollos de James Lovelock y de Nicholas Stern. Lovelock se formó en Medicina, Meteorología, Ecología, obtuvo un Doctorado en Filosofía y pasó por Estados Unidos como parte de los equipos de la NASA (National Aeronautics and Space Administration) que estudiaban las posibilidades de la vida en Marte. Toda esa trayectoria pudo expresarse y sintetizarse en lo que se llamó Teoría de GAIA postulada en 1969 y publicada en 1979. El núcleo central se refiere al vínculo sistémico entre la atmósfera y la superficie terrestre en términos de autorregulación y equilibrio. Sin embargo, sobre 2006 los datos señalaban una indetenible retroalimentación, pero en términos de desequilibrio ambiental y calentamiento, que hacen urgente rediseñar el camino. Su mirada se situó sobre los problemas que tendrían los países vulnerables por los niveles del mar en sus extensas costas (Lovelock, 2007).

En cuanto a Stern, doctorado en Economía, tiene un perfil más pragmático. En su informe plantea la necesidad de una acción colectiva ya que “aún es posible evitar los peores impactos del cambio climático, mediante una actuación colectiva enérgica que empiece ahora mismo” (Stern, 2007). Una década después, publica una síntesis y proyección global del diagnóstico anterior ya en términos de agravamiento y urgencia de acción global eficaz (Stern, 2016). La presentación de su libro en Chile en 2016 fue acompañada por una disertación que puso el acento en lo grave de la situación, del derretimiento y el quiebre de las barreras de

hielo circundantes al Continente Blanco como el dilema central en desarrollo con perspectivas de agravamiento.

A continuación, avanzaremos con nuestra exploración, focalizando nuestra mirada sobre una institución británica científica de referencia en el tema que nos interesa comprender.

El British Antarctic Survey

El BAS se encarga de las investigaciones polares británicas en el Ártico y en la Antártida. Desde el punto de vista histórico, esta organización sitúa su origen en la Operación Tabarín y su nombre data de 1962 cuando fue creado. Fue en ese momento, que establecieron que sus oficinas iban a estar en Londres. En 1989, abrieron oficinas y laboratorios en Cambridge. Institucionalmente, el BAS es parte del sistema científico británico, a través del Natural Environment Research Council (NERC) que, a su vez, forma parte del UK Research and Innovation (UKRI).

Habíamos dicho que nos interesaba observar y comprender la comunicación del BAS con relación al Glaciar Thwaites en la Antártida Occidental. Se podría señalar que sería interesante explorar el uso que el BAS hace de sus redes sociales, por su alcance y su difusión, ya que puede ser leído en cualquier dispositivo móvil. Para comunicar un mensaje, la institución británica tiene una difusión más amplia en Twitter (46.300 seguidores), que en Instagram (13.200), Facebook (38.457) y YouTube (9106). Si bien es posible saber qué canales utiliza más, lo cierto es que la cantidad de su población, nos permite poner en contexto estos números. Según la Oficina Estadística Nacional del Reino Unido, hay 67.081.000 millones de personas en el Reino Unido (ONS, 30 de noviembre de 2021). Esto nos permite señalar que hay una situación estructural condicionante: la capacidad de llegar con información del proyecto

a nivel doméstico es limitada, si además tenemos en cuenta que los seguidores de esas cuentas pueden estar en cualquier parte del mundo. Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo es analizar las publicaciones oficiales del BAS porque pueden amplificarse en redes sociales o servir como expresión institucional con relación a un tema. Asimismo, nos interesa señalar los efectos políticos de la representación de sus imágenes relacionadas con la Antártida, por lo que muestran y cómo lo hacen, ya que trascienden las fronteras de los Estados, y es ahí precisamente donde a través de las imágenes se produce la interacción entre sociedades.

Proyecto Glaciar Thwaites

El Proyecto Glaciar Thwaites es desarrollado por investigadores del Reino Unido y Estados Unidos en la Antártida Occidental y financiado por instituciones científicas de sus respectivos países, uno de cada lado. Para esta investigación, nos interesa conocer la mirada británica, como uno de los actores claves del sistema antártico, que tiene su reclamo de soberanía superpuesto a los de Argentina y Chile. En su página web, el BAS cuenta sobre el proyecto, su mensaje pone de relieve su preocupación por los efectos del cambio climático, y en particular, por un eventual colapso del Glaciar Thwaites sobre el nivel del mar a nivel mundial.

La ciencia en la Antártida

Cuando se firmó el Tratado Antártico en 1959 había que resolver varias cuestiones a nivel diplomático, la más importante, qué hacer con los reclamos de soberanía territorial explicitados y reconocidos¹. Así a fines de la década de los 50 se configuraba lo que se iba a poder hacer y lo que no en las próximas décadas. Si bien desde entonces fueron firmados instrumentos legales que complementaron a dicho

Tratado, la ciencia ha tenido un rol fundamental, se ha convertido en sinónimo de cooperación internacional, de paz entre los Estados. Lo que puede observarse con el proyecto Glaciar Thwaites es que tiene en el centro la colaboración científica entre dos Programas Antárticos Nacionales, de dos Estados firmantes de dicho Tratado, el Reino Unido con su reclamo de soberanía superpuesto al de Argentina y Chile, y Estados Unidos, un país que se reservó el derecho a reclamar, asumiendo una igual posición a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, actualmente la Federación de Rusia.

El interés sobre el Glaciar Thwaites

Si se observa la frecuencia de su aparición en las publicaciones del BAS del Glaciar Thwaites, desde 1994 hasta el 26 de noviembre de 2021, hay 90 registros en total, relacionados con el Glaciar Thwaites. La primera mención aparece en 1994. Y desde entonces, la frecuencia con la que aparece es menor a 10 publicaciones totales hasta el 2017. Sin embargo, en el período 2018-2021, se concentra más del 50 por ciento de las publicaciones sobre la temática. Esto coincide con etapas de cambios significativos en el perfil de la administración norteamericana, y en el caso inglés, a raíz de su relación con la Unión Europea.

En 2018 surgió un proyecto internacional de investigación relacionado con este glaciar, del que participan científicos británicos y estadounidenses. A dicho proyecto, el BAS lo denomina “colaboración internacional del Glaciar Thwaites”. Su objetivo es comprender el comportamiento de dicha masa de hielo en la Antártida Occidental, por cinco años. Observan que actualmente está contribuyendo a un 4% en el incremento del nivel del mar, el doble de lo que ocurría en la década de 1990 (BAS, 2018b).

[1] Aquí hacemos referencia a Argentina, Chile, Reino Unido, Nueva Zelanda, Australia, Francia y Noruega.

Teniendo en cuenta este dato y las numerosas advertencias sobre la situación climática global, ¿por qué los británicos comenzaron a interesarse en los últimos años, junto a los estadounidenses, sobre el comportamiento de dicho glaciar? Lo que quieren saber, dice el BAS, es cómo afectarían un eventual colapso de dicho Glaciar en la Antártida Occidental al aumento del nivel del mar. Sus investigaciones le permitieron saber que el continente está perdiendo masas de hielo y que es esperable que aumente en los próximos años (BAS, 2018d). En cuanto a su interés, lo justifican científicamente. Recuerdan que esta comprensión que buscan tener es parte de una serie de prioridades del documento Horizon Scan 2020, de reportes y publicaciones científicas (BAS, 2018b). Esto coincide con los desarrollos previos mencionados de Lovelock y Stern, miembros de la Royal Society.

Financiamiento

El proyecto cuenta con 25 millones de dólares de financiamiento (BAS, 2018b), e involucra a dos instituciones científicas del Reino Unido y Estados Unidos, el UK Natural Environment Research Council y la US National Science Foundation, del cual participan más de 100 personas, entre científicos y staff. Hay algo que se repite en el discurso del BAS y es que señalan que es el proyecto de mayor envergadura en los últimos 70 años sobre Antártida entre ambos países (BAS, 2018c). Una pregunta que se desprende aquí es: ¿es un proyecto del que pueden participar investigadores de otros países? Los científicos del Reino Unido y de Estados Unidos tienen un rol clave en la coordinación de proyectos, como directores o codirectores. Sin embargo, en lo que hace a las colaboraciones no se limitan a estos dos países, también hay científicos de Alemania, Suecia, Nueva Zelanda y Finlandia. Esta apertura hace que el

proyecto binacional tenga un rostro más internacional.

La comunicación

Para comunicar sobre el proyecto, el BAS utiliza el recurso de la comparación. Según esta organización, el Glaciar Thwaites equivale al tamaño del Reino Unido o al Estado de Florida en Estados Unidos (BAS, 2018a). A través de estas asociaciones, por un lado, se dimensiona su extensión, lo que podría pensarse como una estrategia eficaz de comunicación y al mismo tiempo, acerca la representación del espacio del Glaciar a los dos países. Sin embargo, conviene preguntarnos, entonces, ¿no estamos ante una forma sutil de asociar la Antártida a la geografía de dos países? No solo es importante lo que se dice, sino también lo que no se alude en la representación del espacio. Es verdad que esa comparación habla de los destinatarios del mensaje, que podrían comprender en forma más directa si se recurre a algo cercano. Al mismo tiempo, se vinculan dos geografías, lejanas entre sí, pero asociadas exclusivamente: dos países, con intereses geopolíticos sobre la Antártida.

Representación de las distancias y las geografías

Uno de los mensajes del BAS es que el Glaciar Thwaites es un lugar “extremadamente remoto”, que es “difícil llegar”. ¿Pero es verdaderamente así para todos? Cuando las distancias son relativas, siempre hay un punto de referencia. Con respecto al Glaciar Thwaites, lo que vamos a ver es que las bases científicas que tienen el Reino Unido y los Estados Unidos, Rothera y Mc Murdo, están a 1600 kilómetros de cada lado del glaciar. Desde esta lógica, son los británicos y los estadounidenses quienes están relativamente más cerca que las bases de otros países. Son quienes pueden garantizar su presencia en esta zona de la Antártida (BAS, 2018c).

En su narrativa, hay lugares que se mencionan y se relacionan. Cuando se habla del proyecto, aparecen, Cambridge en el Reino Unido y el Glaciar Thwaites en la Antártida Occidental. Esto se vincula con la logística, el uso de los buques científicos para recolectar los datos. Lo que resaltan es que se pone a disposición la logística necesaria para realizar las investigaciones. Un ejemplo claro fue en una nota del 14 de enero de 2019 del BAS, en la que aparece en una foto aérea, dos buques británicos en el mar congelado, que incluyó la operación de la fuerza aérea del Reino Unido (BAS 2019a). (Figura 1)



Figura 1. RRS Ernest Shackleton y el HMS Protector en el mar congelado. Fotografía del BAS. Créditos: Andreas Czifersky & Andrew Fleming.

El proyecto tiene 8 componentes, cada uno equivale a un proyecto, liderado por un británico o un estadounidense, alternativamente. Esto hace que haya un equilibrio en su diseño entre quienes son los encargados de liderar a cada uno de ellos. Cuando hablan de los beneficios que estas investigaciones podrían traer, la respuesta es genérica. Con relación a esto, el Profesor David Vaughan, Director de Ciencia en el BAS, y a cargo de la coordinación científica del BAS, dijo: “Creemos que este programa generará información que necesitamos para proteger las ciudades costeras, los ecosistemas y las comunidades vulnerables alrededor del mundo” (BAS, 2018b). Este tema abre una serie de interrogantes para los afectados acerca de cómo decidir qué proteger y definir un sistema de prioridades.

La logística

Lo que hay que aclarar es que los británicos no solamente realizan sus trabajos de investigación en su propio buque. De hecho, se embarcaron en el rompehielos de Estados Unidos, Nathaniel B. Palmer (BAS, 2019b, 2019c). También, hay una logística que está relacionada con Rothera, donde están implementando el Programa de Modernización del Reino Unido, desde el que están construyendo un nuevo muelle para el buque RSS Sir David Attenborough. Esto abre como interrogante si nos puede sugerir algo más. Nos habla de una capacidad, de poder transportar todo lo necesario para la construcción del muelle. Y esta capacidad refiere a la presencia británica en la Antártida actual y sus proyecciones a futuro.

El rol de las imágenes

Para comenzar tenemos el logo del proyecto (figura 2), las palabras que figuran muestran en el primer plano el nombre en inglés de Glaciar Thwaites, con esto hace una referencia geográfica específica en la parte occidental de la Antártida, que es donde se desarrollan sus estudios. Al mismo tiempo, en el logo se hace referencia al aspecto humano asociado, la colaboración internacional, que hace a las relaciones con Estados Unidos, y está abierta a otros países. El logo busca sintetizar estas cuestiones en su mensaje. También observamos una flecha hacia la derecha, debajo de un glaciar, con dirección hacia oriente.



Figura 2. Logo del BAS. Fuente: BAS.

Habíamos dicho que observamos un marcado interés sobre el Glaciar Thwaites en el período 2018-2021, que coincide con el período de inicio del proyecto científico que lleva su mismo nombre. A partir de estas imágenes hicimos la siguiente clasificación:

(1) Hay imágenes que destacan el paisaje, donde los científicos hacen sus trabajos de campo. Se resalta la inmensidad del lugar, predomina el color blanco de la nieve, su carácter inhóspito y remoto. A pesar de las condiciones adversas, hay científicos que van a trabajar a esa zona. En una nota de prensa del 18 de noviembre de 2018, se informa sobre el proyecto y se advierte que “la misión es urgente. Los científicos deben comprender si es probable que el glaciar comience a colapsar en las próximas décadas o en los siguientes siglos” (BAS, 2018c). La imagen de dicha nota (Figura 3) ilustra esta primera clasificación.



Figura 3. Fuente: BAS. Crédito: Tim Gee

Sin embargo, no es la única forma en se cuenta la presencia científica en la zona. Las imágenes no solo son tomadas en la tierra, sino también, pueden ser sacadas desde el aire. En la página del BAS, hay una sección específicamente dedicada a este proyecto. En ella,

aparece una imagen sobre el Glaciar, tomada desde las alturas, en la que también se resalta el paisaje. Más allá de esto, aparece un dato a destacar: que no fue tomada por la institución británica, sino por el programa antártico estadounidense, el otro socio del proyecto. Esto sugiere el carácter estratégico de la relación y que se trata de un proyecto que se lidera en conjunto (Figura 4)



Figura 4. Glaciar Thwaites. Fotografía del US National Science Foundation U.S. Antarctic Program

(2) Hay imágenes que ponen en primer plano a los científicos. Pueden establecerse al menos dos subcategorías en función del lugar donde fueron tomadas. La primera de ellas es en el campamento científico sobre el Glaciar Thwaites. La figura 7 es una foto tomada en una carpa, donde trabajan los científicos. En ella aparecen dos personas; en primer plano, una de las coordinadoras del proyecto, trabajando sobre un testigo de hielo, que utiliza como parte de su recolección de datos. Detrás, una persona parada, con un brazo sobre una caja.

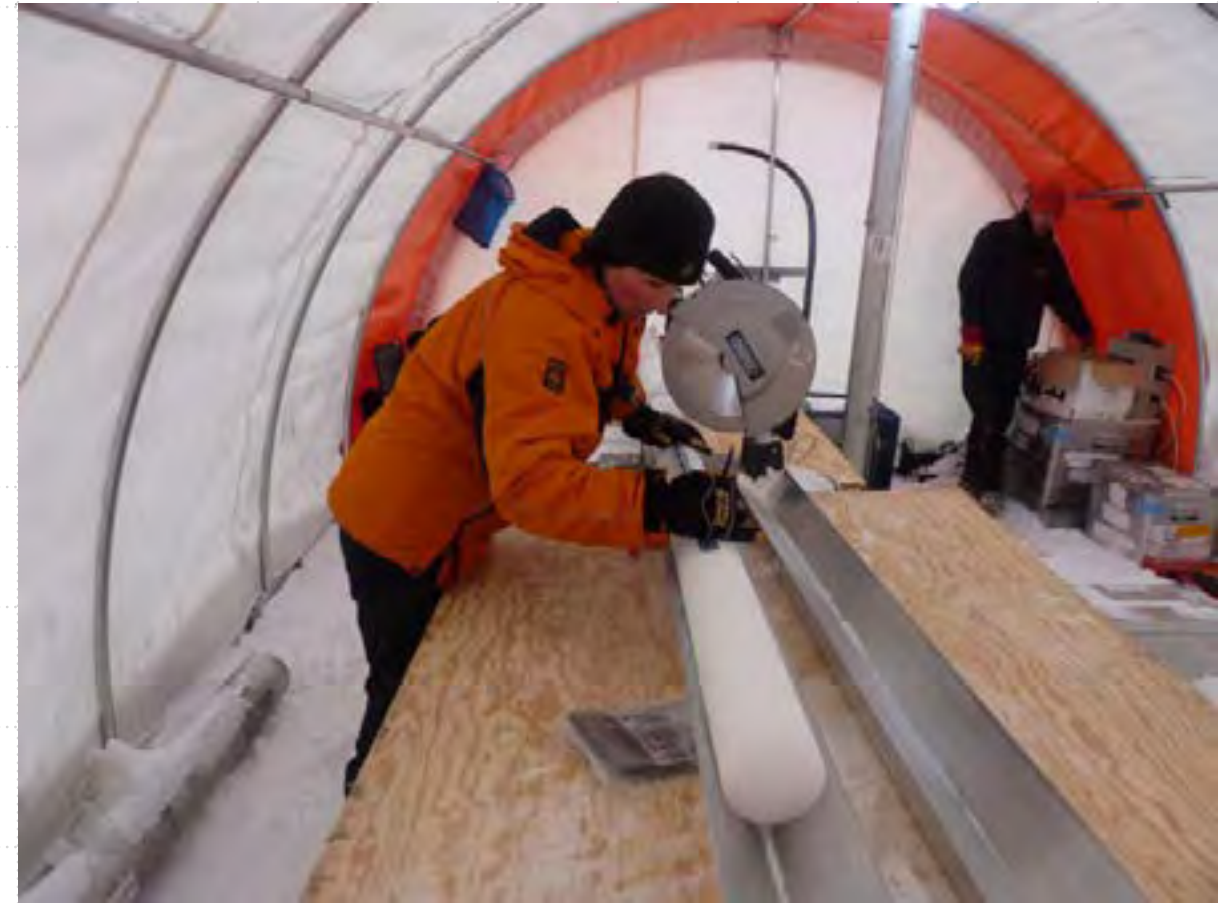


Figura 5. La autora principal de BAS, Liz Thomas, trabajando en un núcleo de hielo en la Antártida. Fotografía del BAS.

Y la segunda es en Cambridge, en el Reino Unido, estas imágenes están asociadas a personas que están involucradas en este proyecto, en un edificio moderno, con ventanales y balcones de vidrio, en un día de calor, con un clima diferente al antártico (Figura 6). Esta imagen sugiere que la ciencia británica no solo tiene que ver con el trabajo de campo y la capacidad de estar en lugares remotos, sino también con una dimensión institucional, que se muestra como moderna. Aparece otra cuestión a tener en cuenta. ¿Será pertinente una lectura de la toma desde abajo, que invita a concebir a ese equipo como encumbrado? Éste también es el lugar que muestran de la ciencia británica.



Figura 6. Foto grupal de miembros del proyecto Glaciar Thwaites. Fotografía del BAS.

Más allá de las diferencias de las imágenes entre sí, tienen un hilo conductor: en todas, se muestra de forma más o menos explícita, la presencia británica en el Glaciar Thwaites.

Conclusiones

En este trabajo partimos de la siguiente pregunta: ¿qué es lo que se puede decir al relacionar una temática como las visualidades internacionales con una geografía específica con recursos naturales e intereses geopolíticos como la Antártida? En este marco, exploramos la visualidad antártica del Reino Unido con relación al cambio climático, a través de una investigación cualitativa sobre la comunicación del BAS con relación al Glaciar Thwaites en la Antártida Occidental.

En la Antártida, las imágenes importan. Son una fuente de información abierta, nos permite saber qué es lo que está pasando en el Continente Blanco o en sus aguas circundantes; y al mismo tiempo, tienen un

componente relacionado con su representación, que requiere ponerlo en un contexto más amplio, para hacer una interpretación política. Esto tiene particularmente sentido en una región con intereses geopolíticos.

Nuestras observaciones empíricas nos permiten señalar que los cambios ambientales en el Glaciar Thwaites expresan el interés y la presencia británica en la Antártida Occidental, junto a científicos de Estados Unidos, principalmente. La ciencia y su difusión si bien puede ser consideradas como un instrumento para conocer los impactos del cambio climático en un ecosistema con relevancia para el planeta, también es una forma de justificar y garantizar la presencia de los Estados y actores internacionales consensuados. Esto que observamos se conecta con un conjunto de preocupaciones sobre los efectos del cambio climático, presente en los debates ambientales británicos, muy particularmente desde inicios del presente siglo. A su vez, las imágenes amplían la capacidad de acción del Reino Unido como actor para impulsar una determinada representación sobre la Antártida. Se trata de un ejercicio del poder sobre las creencias y las percepciones, es estrategia de autoafirmación en un contexto de cambios ambientales relacionados con el cambio climático y de intereses geopolíticos que se proyectan al futuro.

Con los resultados de este trabajo se busca contribuir a los estudios sobre las visualidades internacionales y en particular, a la comprensión de las visualidades antárticas en clave geopolítica, desde una tradición latinoamericana en Relaciones Internacionales.

REFERÊNCIAS

BAS, 2018a. International Thwaites Glacier Collaboration, 1 April <https://www.bas.ac.uk/project/international-thwaites-glacier-collaboration/>

BAS, 2018b. Joint UK-U.S. Antarctic programme to study future sea level rise, 30 April. <https://www.bas.ac.uk/media-post/joint-uk-u-s-antarctic-programme-to-study-future-sea-level-rise/>

BAS, 2018c. Ambitious UK-U.S. Antarctic research mission begins, 19 November. <https://www.bas.ac.uk/media-post/ambitious-uk-u-s-antarctic-research-mission-begins/>

BAS, 2018d. Increased snowfall in Antarctica buffers sea-level rise, 10 December. <https://www.bas.ac.uk/media-post/increased-snowfall-in-antarctica-buffers-sea-level-rise/>

BAS, 2019a. Essential cargo delivered for science on Thwaites Glacier, 14 January. <https://www.bas.ac.uk/media-post/essential-cargo-delivered-for-science-on-thwaites-glacier/>

BAS, 2019b. Seals to act as sentinels of remote Antarctic glacier, 29 January. <https://www.bas.ac.uk/media-post/seals-to-act-as-sentinels-of-remote-antarctic-glacier/>

BAS, 2019c. A new drill site in the Amundsen Sea, 27 March. <https://www.bas.ac.uk/blogpost/a-new-drill-site-in-the-amundsen-sea/>

Bas Vilizzio, M. (2020). Enseñar relaciones internacionales en tiempos de covid-19: Desafíos didácticos desde la enseñanza virtual. *Análisis Carolina*, (35), 1.

Bernal-Meza, R. (2016). "Contemporary Latin American thinking on International Relations: theoretical, conceptual and methodological contributions", *Revista Brasileira de Política Internacional*, 59, 1.

Bleiker, R., Campbell, D., Hutchison, E., & Nicholson, X. (2013). The visual dehumanisation of refugees. *Australian Journal of Political Science*, 48(4), 398-416.

Bleiker, R. (2018). *Visual Global Politics*. Routledge.

Chaturvedi, S. The Antarctic 'climate security' dilemma and the future of Antarctic governance. In: Hemmings, A. D., Rothwell, D. R., & Scott, K. N. (Eds.). (2012). *Antarctic security in the twentyfirst century: legal and policy perspectives*. New York: Routledge.

Cohen, C.; Ramel, F. "Taking Images Seriously, How to Analyze Them?" In: Devin, G. (2018). *Resources and Applied Methods in International Relations*. Palgrave MacMillan, 3-19.

Devés, E.; Álvarez, S. T. (Eds.). (2020). *Problemáticas internacionales y mundiales desde el pensamiento latinoamericano. Teoría, Escuelas, Conceptos, Doctrinas, Figuras*. Santiago: Ariadna Ediciones.

Duroselle, J. B. (2000). *Todo imperio perecerá. Teoría sobre las relaciones internacionales*. Fondo de Cultura Económico-México.

Fahmy, S. S. (2020). "The age of terrorism media: The visual narratives of the Islamic State Group's Dabiq magazine". *International Communication Gazette*, 82(3), 260-288.

Galbraith, J.K. *La anatomía del poder*. Barcelona: Plaza & Janes Editores S. A.

Gladkova, E., Blanco-Wells, G., & Nahuelhual, L. (2018). Facing the climate change conundrum at the South Pole: actors' perspectives on the implications of global warming for Chilean Antarctic governance. *Polar Research*, 37(1), 1468195.

King, G., Keohane, R.O. y Verba, S. (2000). *El diseño de la investigación social. La inferencia en los estudios cualitativos*. Madrid: Alianza Editorial.

Lovelock, J. (2017). *La venganza de la tierra. La teoría de GAIA y el futuro de la humanidad*. Editorial Planeta. Barcelona, 2007.

Lorenzo, C. (2020). The Politics Behind Science: Protection and Conservation of Marine Living Resources in Antarctica, 2005-2018. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 15(1), 117-127.

Lorenzo, C., Seitz, A., Navarro Drazich, D. (2019). Las áreas marinas protegidas como asunto de política internacional: el escenario de la Comisión para la Conservación de los Recursos Vivos Marinos Antárticos. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 14 (1), 57-71.

McGee, J., & Liu, N. (2019). The challenges for Antarctic governance in the early twenty-first century. *Australian Journal of Marine & Ocean Affairs*, 11 (2), 73-77.

Móisi, D. (2017). *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo*. Madrid: Editorial Errata Naturae.

Navarro, D. (2010). *Imagen turística argentina: política turística como política exterior*. Mendoza: Universidad del Aconcagua.

Office for National Statistics, United Kingdom, 30 de Noviembre de 2021. Population. <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/populationandmigration/populationestimates>

Saguié, M. (2019). "Narrativas visuales de la crisis ecológica global". En: *El futuro: miradas desde las Humanidades*. Andrés Kozel; Martín Bergel; Valeria Llobet (Eds): UNSAM, pp. 202-217.

Seitz A. (2004). El MERCOSUR Político. *Fundamentos Federales e Internacionales*. Buenos Aires: Editorial J.P.Viscardo

Seitz, A. (2011). "Relaciones Internacionales desde América Latina". XV Jornadas de Pensamiento Filosófico: La Primera Década del siglo XXI-Balance y Perspectivas. FEPAI, Montevideo.

Seitz, A. (2012) "Mecanismos situados de conocimiento: el caso del Realismo situado de las RRII Latinoamericanas". XVI Jornadas FEPAI Historia de la Ciencia 2012. Red de Política Científica.

Seitz, A.. (2021). "Relaciones Internacionales desde América Latina". XV Jornadas de Pensamiento Filosófico: La Primera Década Del Siglo XXI-Balance y Perspectivas.

Siegert, M. J., Rumble, J., Atkinson, A., Rogelj, J., Edwards, T., Davies, B. J., ... & Convey, P. (2019). The Antarctic Peninsula under a 1.5° C global warming scenario. *Frontiers in Environmental Science*, 7, 102.

Stern, N. (2007). *El Informe Stern. La verdad sobre el Cambio Climático*. Barcelona: Paidós, Barcelona.

Stern, N. (2019). *Why are we waiting? The Logic, Urgency and Promise of Tackling Climate Change*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016.

Tickner, A., Cepeda, C., Bernal, J. (2012). "Enseñanza, Investigación y Política Internacional (TRIP) en América Latina". Documentos del Departamento de Ciencia

Ana Sedeño-Valdellós
Es Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (España). Sus líneas de investigación abordan la música en relación a los medios y las prácticas audiovisuales en el panorama contemporáneo desde una perspectiva histórica o educativa, con especial énfasis en hechos artísticos como el videojockey, el mapping o la videodanza. En relación con ellos ha publicado varios libros como "Lenguaje del videoclip", "La música contemporánea en el cine", "Análisis del cine Contemporáneo: Estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena" o "Historia del videoarte en España" o "Arte, Activismo y Comunicación en el ámbito académico", así como artículos en publicaciones como *Comunicar*, *Latina de Comunicación Social*, *Palabra Clave*, *Revista Mediterránea*, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *Historia y Comunicación Social*, *Trípodos*, *Área Abierta o Razón y Palabra*, entre otras. valdellos@uma.es
<https://orcid.org/0000-0003-3897-2457>

Activismo audiovisual y digital: prácticas artivistas en la red

Audiovisual and digital Activism: artist Practices in network

Resumen: El giro performativo que viven las artes, las humanidades y las ciencias sociales, obliga a mirar de manera contextualizada todas las manifestaciones culturales, entre ellas el activismo audiovisual y digital, que se produce preferentemente a través de la red internet, y con frecuencia se señala con una función artística como videoactivismo. La función social del arte -que ha tenido desde siempre- se ve actualizada a través del activismo, que aplica la lógica de la estética relacional de Bourriaud a las producciones culturales con un tipo de sociabilidad. No se crean exactamente obras artísticas, sino procesos de relación que tienen un resultado de transformación entre las personas y de estas con el mundo. En esta época convulsa, con un fuerte desarrollo tecnológico, existe un nicho histórico facilitador del activismo/artivismo, que encuentra un potencial discursivo, de herramienta contra el abuso y la carencia de discurso de personas y colectivos. En el trabajo queremos abordar perspectivas de diferente alcance que tienen que ver con estas cuestiones. Por un lado, se pretende enfocar su relación con el videoactivismo y el activismo tradicional, junto con una línea histórica que clarifique sus precedentes mediáticos. Además, se establecerá una distinción entre el activismo audiovisual digital o video radical online o videoactivismo 2.0 (que tiene en el videoactivismo uno de sus precedentes), el ciberactivismo y el hacktivismo (desobediencia civil electrónica), como acciones políticas de sabotaje consistentes en penetrar en espacios e instituciones políticos, para introducir mensajes de contenido contrario- y el artivismo propiamente dicho y como pedagogía radical de intervención social. Por último, se definen las funciones del artivismo digital y se revisa la trayectoria de colectivos que son referencia, como agentes de intervención social y producción artística: The Yes Men, FLO6X8, Ushahidi y Yomango, entre otros.

Palabras clave: videoactivismo, activismo audiovisual; artivismo; hacktivismo.

Abstract: *The performative turn experienced by the arts, humanities and social sciences forces us to look at all cultural manifestations in a contextualized way, including audiovisual and digital activism, which is preferably produced through the internet, and which is often indicated with an artistic function such as videoactivism. The social function of art, which has always existed, is actualized through artivism, which applies the logic of Bourriaud's relational aesthetics to cultural productions in a form of sociability. Art works are not created exactly, but relational processes result from a transformation between people and the world. In this turbulent period, with strong technological development, there is a historical niche that facilitates activism / artivism, which finds discursive potential, as a tool against abuse and the lack of discourse of individuals and groups. This paper addresses different perspectives and scopes of these issues. On the one hand, we want to focus on its relationship with videoactivism and mainstream activism, as well as on a historical line that clarifies its media precedents. Additionally, we distinguish between digital audiovisual activism or radical online video or videoactivism 2.0 (this is one of videoactivism's predecessors), cyberactivism and hacktivism (electronic civil disobedience), as political sabotage actions consisting of political spaces and institutions, which intend to introduce contrary content messages - and artivism itself - as a radical pedagogy of social intervention. Finally, the functions of digital artivism are defined and the trajectory of reference groups as agents of social intervention and the production by artists is reviewed: The Yes Men, FLO6X8, Ushahidi and Yomango.*

Keywords: Videoactivism; Audiovisual activism; Artivism; Hacktivism.

Introducción:

contexto, antecedentes y perspectivas de las prácticas artistas en la red

El giro performativo que viven las artes, las humanidades y las ciencias sociales, obliga a mirar de manera contextualizada todas las manifestaciones culturales, entre ellas el activismo audiovisual y digital, que se produce preferentemente a través de la red internet. De manera generalizada, se señala cada vez a este constructo completo con una función artística como videoactivismo o activismo.

Junto a los cambios en los agentes clásicos de producción y recepción cultural, la producción y recepción/uso del conocimiento está desarrollando profundos procesos de transformación. Son numerosas las experiencias de transformación social que desde la participación y la colaboración creativa audiovisual están transformando algunos conceptos de los modelos de producción audiovisual, con notables implicaciones educativas, artísticas y sociales. En el nuevo sistema de la web 2.0 o web participativa se espera que el antes espectador se convierta en productor, dejando atrás la fase de usuario/espectador y cualquier tipo de pasividad respecto a los mensajes mediáticos, si es que esta inactividad, en principio teórica, ha existido realmente. Esto supone el surgimiento de una multitud de potenciales creadores, prosumers, que superan el simple consumo de obras (artísticas, audiovisuales): se da lugar, así, a una hibridación de las antes separadas categorías de emisión/recepción, producción/consumo de productos culturales. Es necesario estudiar en sus diversas modalidades este panorama que estas nuevas condiciones dibujan.

En estos momentos, el activismo encuentra un contexto que facilita su expansión, por un lado, una época convulsa en muchos aspectos (económico, ambiental, social...) y por otro un desarrollo tecnológico que anima el compartir mensajes, causas y el anhelo de transformación social. Con esta situación, se produce una lucha por el sentido, que, por otro lado, está en la raíz de muchos mega conflictos contemporáneos. En este caso se trata de representaciones y de discursos, producidos desde instancias anteriormente propias de los espectadores, dedicados a observar y mirar. Además, cuando la tecnología se hace accesible a todos los actores, se democratiza su uso, y quienes eran meros receptores se convierten en agentes que disputan la creación audiovisual y su contenido a los medios de comunicación de masas.

El activismo compone un grupo muy numeroso de prácticas de comunicación audiovisual y en otros tipos de materiales propios de las bellas artes (pictóricas, escultóricas, de instalación) con una serie de caracteres o rasgos, un contexto cada vez menos uniforme o disciplinadamente cerrado. Por otro lado, un objetivo es cercano a razones políticas profundas, que tienen que ver con la transformación social. Con estas herramientas de discurso, muchos colectivos se forman y se dicen respecto a las carencias y contra los abusos institucionales y empresariales. Se problematiza el sistema social y se da entrada a nuevos imaginarios de construcción social o civilizatoria, a una argumentación contra el orden establecido, mediante la inclusión en el discurso de otras fórmulas.

Activismo es un término que surge de arte y activismo, utilizado para referirse a obras en ambos intereses. Hunde sus precedentes en el net art, y en concreto en el Hacktivism,

con Heath Bunting, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Vuk Cosic, aunque es la pareja Jodi (Joan Heemskerk y Dirk Paesmas) la que se considera la más importante en el ámbito: el hackeo y multiplicación de webs y el registro de nombres de páginas ajenas a sus instituciones, desestabiliza el poder establecido y permite a las personas empoderarse con los resultados de los medios y de las tecnologías con un objetivo.

La función social del arte ha sido analizada y central en la teoría artística desde el marxismo y su formulación específica desde la escuela de Frankfurt con su estética de la producción, tras la que se desarrolla la de la recepción. Este es el contexto cultural en el que se hace posible el nacimiento de la función social actualizada a los retos de una sociedad contemporánea del arte, que junto a una nueva situación de democratización tecnológica hacen posible el empuje de una serie de fenómenos, proyectos y colectivos, con relieve global. Siguiendo esta estela de estética de la producción, Bourriaud ha descrito el arte relacional como forma sintomática del arte contemporáneo de alcance social: "arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (BOURRIAUD, 2008, p. 13).

Más allá del debate sobre la eficacia de la acción política, la participación en acciones artísticas parece ser un signo del tiempo cultural, que como decíamos se vuelca hacia lo performativo:

"Lo que una instalación, una performance, un concepto o una imagen mediada pueden hacer con sus recursos formales y semióticos es marcar un cambio posible o real respecto de las leyes, las costumbres, las medidas, las nociones de civilidad, los dispositivos técnicos o organizacionales que definen cómo debemos de comportarnos y cómo debemos relacionarnos

unos a otros en determinado tiempo y lugar. Lo que hoy en día buscamos en el arte es una manera diferente de vivir, una oportunidad fresca de coexistencia" (HOLMES, 2009).

Los precedentes del artivismo se despliegan desde el cine social o tercer cine y las prácticas de video de vanguardia. Ambos son paradigmas de la oposición intensa de algunos modelos de representación contra la narrativa descrita como Modo de Representación Institucional (MRI), como digno sucesor del cine militante. En este paradigma fílmico la responsabilidad creativa y la transparencia de la representación concentran el interés en el autor-director individual, olvidando la labor del equipo de producción y de las relaciones sociales (laborales, culturales...) que se encuentran detrás de toda narración. El resultado, para el espectador, es un discurso de apariencia objetiva, naturalizada en su objetivo y relación escópica con el espectador, altamente inmersiva y provocadora de identificación. Por el contrario, el videoactivismo y más tarde su expansión en forma de artivismo como práctica discursiva más general, han buscado y consolidado estrategias de empoderamiento del espectador respecto al lenguaje audiovisual (MATEOS, 2019) para la deconstrucción crítica del mensaje contenido en ese discurso.

Enrique Bula ha identificado el videoactivismo online, como "Las características de resistencia, alternatividad, colectividad, el carácter no lucrativo y la implicación personal, en su comunión dentro de las prácticas analizadas aquí, persiguen finalmente como horizonte la transformación social y política del contexto en el cual se desarrollan. La práctica de activismo audiovisual sobresale porque interviene, generalmente, en un contexto en el que surgen y chocan fuerzas y modelos políticos en conflicto" (BULA y FIDALGO ALDAY, 2016, p. 71).

Frente al videoactivismo 2.0, el artivismo se caracteriza por prácticas de intervención creadas colectivamente que provienen de núcleos de cultura libre, que se benefician de una inmediatez en el registro y su distribución inmediata a través del streaming, con licencia copyleft (son puestas a disposición de la comunidad en red, y que tiene en la remezcla o el remix audiovisual y la intertextualidad dos componentes importantes, inmediatez del registro y difusión, nuevas formas de creación colectiva, remezcla audiovisual, etc.)

Estas prácticas mediáticas de base se apropian de las nuevas tecnologías accesibles para instaurar un debate y una estrategia transmediática que busca intervenir política y estratégicamente en el imaginario y en las representaciones de los movimientos sociales para colaborar en las luchas, cambios y utopías que intentan construir (BULA y FIDALGO ALDAY, 2016, p. 80).

No puede negarse el vínculo entre el videoactivismo y el arte activista, que mantienen comunes una serie de contantes: su radicalidad, su compromiso con objetivos de cambio social y su carácter colectivo son necesarios para aspira a su fin político que se materializa en un objetivo de cambio social y de construcción y transformación de esfera pública y compromiso con contextos concretos... (MATEOS y SEDEÑO-VALDELLOS, 2018).

Según Bradors Barba, Da Rocha y Fernández Aballí-Altamirano (2015, p. 282-283) el videoactivismo se define por:

- Su formato audiovisual susceptible de existir en internet.
- Su capacidad de proponer valores permeables a diversos colectivos
- Su capacidad para proponer innovación estética, técnica de producción y difusión.
- Su capacidad para generar solidaridades.

- Su capacidad multiplicadora para la réplica de experiencias.
- Su contribución crítica a los debates públicos.
- Su capacidad de generar visibilidad y nuevas representaciones y resignificaciones de realidades, discursos y lenguaje mediático.
- Su carácter colectivo.
- Su capacidad para generar una memoria histórica colectiva alternativa a la representada por medios mainstream, es decir, de construcción cultural popular.
- Su carácter transformador.
- Los ciudadanos mediatizados hablan a través de sus propias construcciones sociales, reproduciéndolas -consciente o inconscientemente-...

Otro ámbito de expansión del activismo audiovisual ha conformado una rama de intervención radical en la intervención después de las prácticas de netart y la experiencia hacker, especialmente desde los años noventa. Laura Baigorri (2003) ha realizado la distinción más certera de una serie de modalidades o modelos de artivismo en la red, advirtiendo que los múltiples y diversos ejemplos harán imposibles descripciones cerradas. De esta manera, comienza citando el

[...] hacktivismo, neologismo procedente de las palabras hacking y activismo, y cuya implementación sí está irremediamente unida a la Red. Sus practicantes se podrían definir como hackers que realizan acciones políticas de sabotaje consistentes en penetrar en espacios institucionales y políticos para introducir mensajes de contenido contrario. (...) Del cruce entre ambos términos nace el art.hacktivismo, práctica basada en acciones de sabotaje orientadas a denunciar la peligrosa inclinación de la Red a emular todas las convenciones artísticas tradicionales: derechos de autor, objetualización (en un espacio en línea) y su consecuente comercialización” (BAIGORRI, 2003, p.2).

Tras la escalada informática y de la década de los sesenta y las primeras licencias cobradas por empresas desarrolladoras en los años setenta, el primer objetivo hacker fue la liberalización del software. Sus acciones venían diferenciadas por los intentos de colapso de páginas o sitios web. Algunos grupos como Electronic Disturbance Theatre, Electrohippies, Cult of the Dead Cow, Chaos Computer Club, Hactivist.com, Critical Art Ensemble, HispanoTecno.Net LuzSec o Anonymous (GARCÍA-ESTÉVEZ, 2017, p. 151).

Derivaciones como el clicktivismo, el slacktivismo de solidaridad y de simpatía y el activismo de hashtags (GARCIA-ESTÉVEZ, 2017, p. 151) han abierto y generalizado sus planteamientos radicales y empleado técnicas de redes sociales abiertas con similares objetivos.

El activismo en la red amplía su ámbito a todo tipo de cuestiones políticas, siempre con un especial cuidado de llevar sus referencias al interior de la red, en una especie de simulación de que los objetivos concretos en el mundo social y político tienen su paralelo y su representación en la red. Por otro lado, se espera que exista una manera en que pueda divisarse una simulación en la red de las condiciones fácticas materiales, que va más allá del reflejo para utilizar sus posibilidades y estructura con un objetivo estratégico.

En una especie de desarrollo específico en una última -contemporánea- etapa artística de visualización de la información, puede hablarse de un arte que recoge de las ciencias de la información y el software art sus técnicas de visualización de datos. Como apunta Carolina Fernández-Castrillo, que engloba “las creaciones que desde finales de la segunda década del siglo XXI han ido emergiendo bajo el

influjo de las corrientes intercreativas presentes en las redes sociales. De hecho, uno de los elementos esenciales de la condición transreal es la incorporación de acciones colectivas mediante la activación de procesos colaborativos basados en la creación de contenidos generados por los usuarios. Por último, dentro de las dinámicas participativas, cabe destacar también la promoción de una fuerte concienciación social y la presión a los grupos de poder con la intención de ejecutar un cambio real” (FERNÁNDEZ-CASTRILLO, 2021, p. 5).

Con el objetivo de resumir y lograr una aproximación al universo y posibilidades completas del activismo podríamos seguir a Mateos y Sedeño (2018), cuando realizan una descripción completa de las características -¿mínimas?- del activismo, sin propósito de clausura o exclusividad:

-Función de intervención: el activismo tiene una función más allá de la estética, extra artística, que se compone de un compromiso ciudadano, social.

-Código híbrido: Como decíamos, la composición material entre todo tipo de técnicas hace posible

-Contra dominación: su acción se dirige contra las estructuras de dominación, sea esta económica, cultural o social, y esta es lógica común a todas las manifestaciones activistas, en red o no, más que unos determinados tipos de temas tratados o campos.

-Disruptividad: la acción activista tiene un resultado “a largo plazo y el artista es un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento junto con toda la comunidad una serie

de modos y mecanismos de relación dirigidos a reforzar los poderes de la misma” (AZNAR e IÑIGO, 2007, p. 68).

-Desautorización: variadas fórmulas de problematizar las figuras de autoridad que ha inventado los colectivos fueron recopilados por Mateos y Sedeño (2015) son la enunciación quincemayista, el común el productor crowd, el coro disperso, el colectivo, la autoría múltiple, la agregación autorial, el anonimato, el autor ciborg y la sinautoría. (MATEOS y SEDEÑO-VALDELLOS, 2015)

-Subversión del orden simbólico socio-político: Bourdieu (2008) ya describió el arte político como aquel que desenmascara las representaciones que sostienen el orden social, y que construyen un inconsciente colectivo para hacer creer que las estructuras sociales naturales y por tanto inamovibles. Ortega-Centella (2015, p. 103) destaca cómo el artivismo interviene para alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad que desarrolla a su vez determinadas estrategias que consolidan nuevas tácticas políticas posibles.

El artivismo tiene una función epistemológica general de comprensión de la realidad material de los individuos y sociedades, que la entronca con la vanguardia histórica y su ansia de transformación de la conciencia, agencia política como conocimiento del mundo y actuación en él. En definitiva, contiene y desarrolla una función regulatoria del arte (CIRIO, 2018) que, actualmente, intenta impulsar la democracia y otros procesos de mejora social, desafiados por la predominancia acrítica de la imagen -su promesa de objetividad-, las *fake news*, la videovigilancia y las redes sociales.

Colectivos artivistas

Bajo este paraguas operativo artivista como forma de comunicación alternativa o comunicación desde abajo, pueden encontrarse bajo la forma de colectivo una serie de grupos artísticos especialmente interesantes y con una labor continuada y visible, en diferentes grados. Se despliegan desde la performance de intervención, la visualización y minería de datos o el videoactivismo más tradicional impulsado por las redes sociales.

Como forma de artivismo de datos, el colectivo Ushahidi (testimonio en swahili) -www.ushahidi.com- es la iniciativa de un grupo de informáticos en Kenia que comenzó con un mapa interactivo y hoy recibe información de todo tipo y través de una biblioteca JavaScript, OpenLayers, la visualiza y la codifica en el mapa (Imagen 1).para dar soporte a organizaciones no gubernamentales en sus acciones directas en grandes catástrofes, crisis humanitarias... Ha sido empleada en la violencia militar en Gaza, las elecciones en India, Brasil, Bolivia, Venezuela, México, los terremotos de Haití y Chile en 2010 (MILLALEO y CÁRCAMO, 2014, p.78-80). El proyecto supone el mejor ejemplo de moderno activismo de datos o geoactivismo a través de la colaboración distribuida

Ushahidi es una organización sin ánimo de lucro que desarrolla herramientas de software que permiten a los grupos marginales hacer oír sus voces (...) Nueva misión es asegurarnos de que se oye la voz de las personas, y de que en casos de desastre y crisis existen mecanismos de toma de decisiones que favorezcan la acción positiva. Con este fin alteramos la dirección del flujo de la información para darle un enfoque más de abajo hacia arriba y empleamos las posibilidades de la técnica para dar a la gente acceso a la información y a los procesos de toma de decisiones (GUTIÉRREZ, 2020, p. 146).



Figura 1. Muestra de un mapa realizado por Ushahidi.

El trabajo del colectivo Malaguistán, nacido en la ciudad de Málaga sobre 2008, puede verse como un ejemplo del lenguaje de la red con usos de ironía, humor e intertextualidad como fórmula para rechazar, desvelar y criticar acontecimientos, noticias y todo tipo de hechos que se producen en un contexto local o limitado de la ciudad. Estos trabajos se caracterizan por su brevedad, su inmediatez en el uso de la cámara y los recursos del montaje y la música, y el empleo de textos para complementar unos mensajes críticos y directos: un discurso basado en un lenguaje de realización crudo, no sofisticado y restado de lo artificios, muy alejado de recursos visuales avanzados. De hecho, se ha denominado narrativa cruda o *raw narrative*, a esta forma del audiovisual con objetivo de documentar situaciones para denunciarlas, con una pretensión de máxima objetividad.

Por otro lado, el gusto por el *mashup* y la *cultura jamming*, subvierten en sus vídeos¹ (Figura 2) el lenguaje visual y sonoro

[1] Aquí se puede visionar uno de sus vídeos, el titulado *Las calles* <https://www.youtube.com/watch?v=kODgL-dBu0s&t=12s>

con fines críticos: se hace reír mientras se involucra al espectador en la historia, localizada tan próximamente que resulta difícil no recordar la broma o chiste. El habla malagueña, los dobles sentidos y la ironía se combinan con los elementos de la cultura colectiva (ALBERICH-PASCUAL y SEDEÑO-VALDELLOS, 2019).



Figura 2. Captura de un momento del vídeo *Las Calles*, del Colectivo Malaguistán.

Flo6x8 es un colectivo de agitación política de naturaleza activista que emplea acciones o happenings en diversos espacios públicos, reuniones, manifestaciones... El material de las acciones se desarrolla mediante la performance flamenca, en sus variantes de baile, toque y canto, continuando con el canto flamenco y su tradición discursiva, contestataria en sus letras, su actitud creadora y de fusión con otras músicas.

El flamenco ha sido siempre un arte con desarrollo en permanente disyuntiva entre flamenco gitano y flamenco fusión. Menos estudiada su faceta como territorio de poder y de control del cuerpo de la mujer, algunos de los mejores proyectos llegan hoy desde el

baile de Israel Galván, Eva La Yerbabuena o Rocio Molina. Durante mucho tiempo silenciado, el flamenco se convirtió en una vía de escape para el oprimido pueblo, sobre todo, el pueblo andaluz. En *Antropología y flamenco*, Cristina Cruces (2003) denuncia cómo en este arte la seducción siempre ha ganado al conocimiento, dando forma a una idea no por muy repetida menos importante de recordar: la componente atávica, folklórica y exótica lo ha alejado de su análisis en instituciones como la universidad, a pesar de que a todo ello se unía una gran capacidad de comunicación y crítica y una vía directa a múltiples sectores de población. Sucesivos avatares históricos han conformado y consolidado este escenario de ostracismo de su capacidad contestataria bajo la excusa de experiencia de clases bajas, populares, único medio de salida de su deseo y única solución de resignación.

Flo6x8 actúa en espacios públicos en principio ajenos a todo tipo de representación artística o cultural, para asaltar desde dentro las instituciones y colocar su reivindicación en los “espacios contestados” con performance efímeras y a menudo interrumpidas, no concluidas, con el desalojo de los miembros del colectivo de bancos, plenos de congresos o parlamento, manifestaciones.

Un miembro del colectivo habla de “flamenco de situación”, un “colectivo activista-artístico-situacionista-performático folklórico-no violento” (WORMS, 2011). En el caso del banco, espacio especialmente marcado en el que todos los que están en él son tratados como consumidores/clientes, no hay espacio para nada más (no-lugar?), da cuenta de lo que Lane llama “libertad situada, en la que los artistas marcan un “espacio temporal a través de la práctica encarnada que afirma y promulga una economía social alternativa” (LANE, 2012: x). Así, el humor, el cante jondo y el flamenco se hibridan con

el lenguaje del happening, el remix y la creación colectiva audiovisual para producir una forma de artivismo flamenco, que pretende protestar, denunciar pero también ser un agente transformador de la realidad andaluza y española.

El colectivo es especialmente conocido por sus acciones en bancos que pretenden presentar mediante el flamenco situaciones y letras con las que contestar situaciones de exclusión social (desahucios) y crisis económica estructural debidas a ayudas/rescates a la banca. Con “Seguiriyas de la dación en pago”, que realizaron junto a La Casa Invisible, ocuparon un par de oficinas de BBVA de Málaga:

La seguiriya es un palo escueto, serio, solemne, que expresa aflicción y a través del que nos hemos solidarizado con el sufrimiento de los centenares de miles de familias desalojadas de sus viviendas y desamparadas de los últimos años. En las seguiriyas que se han bailado al BBVA se les han entregado más de cuarenta llaves de hogares denunciando este robo consentido por nuestro gobierno y reivindicando la dación en pago. (Flo6x8, 2021)

El 25 de junio de 2014 realizan un asalto al parlamento andaluz: uno tras otro eran desalojados varios miembros del colectivo cuando interrumpían las intervenciones de políticos en el uso de la palabra. “Acortando distancias con el viejo régimen” apartaba los objetivos de lucha contra el capital para poner el enfoque en los poderes legislativo y ejecutivo. Con la acción se sumaban a las Marchas por la dignidad de esos días de 2014 y denunciaban la connivencia del ejecutivo de Susana Diaz con organismos internacionales económicos (La Troika) y grandes bancos españoles, su corrupción y su escaso compromiso con leyes sociales prometidas durante campañas electorales.

Hace poco nos espetaban que lo que FLO6X8 hacía eran sólo acciones sociales, puesto que el arte no puede ser social o político, porque pierde su autonomía. Pero ¿debe el arte dar la espalda a la sociedad para preservar su autonomía? (...) Sin pretender que toda obra de arte sea un panfleto, ni siquiera que cada una de las obras de arte tenga carácter político, entendemos que la autonomía que merece respeto es aquella en la que la obra, en algún momento, se expone y se confronta con el mundo en conflicto que la rodea. (CORCUERA en DIAZ-MARCOS, 2016).

[2] https://theyesmen.org/hijinks-all?view=videos_embed_block

*The Yes Men*² es un colectivo norteamericano conocido por sus acciones de lo que podría llamarse guerrilla de comunicación, formas creativas y multidisciplinares de protesta e intervención. Su trabajo se despliega en dos ámbitos de lo que denominan “corrección de identidad”. Por un lado, se encuentra la suplantación de personalidades de grandes empresarios, mandatarios y políticos de todo el mundo, con objetivos de su subvertir mensajes o forzar acciones políticas; por otro, la falsificación de sus páginas webs y de sus mensajes comunicativos, en torno a problemáticas muy candentes respecto a los derechos humanos y ciudadanos, el cambio climático y en general la responsabilidad corporativa. Sus acciones llenas de surrealismo suponen un reto a estos dirigentes de grandes organismos internacionales y empresas globalizadas: les fuerza a realizar acciones en principio imposibles según sus posiciones y sus intereses. Hacerse pasar por George Bush duplicando su página o suplantando a la OMC (Organización Mundial del Comercio) en una conferencia internacional son sus performances/intervenciones más conocidas (BRUSADIN, 2015).

Otro grupo artístico, *Yomango* (<http://yomango.net/>), trabaja igualmente con esta idea de guerrilla comunicativa, proponiendo una reapropiación de una marca conocida y dándole la vuelta al

significado y consiguiendo un mecanismo de subversión cultural. A través de vacíos legales realizan sus acciones de carácter político, empleando los códigos publicitarios y el mero acto de compra para transformarlas en performances reivindicativas de un consumo desobediente. Yomango crea una marca en la que se vende un estilo de vida, que subvierte el mecanismo de consumo de pagar por productos y servicios y anima a mamar, a robar a las grandes multinacionales, a las otras marcas. Su eslogan: “Yomango, ¿lo quieres?, lo tienes” no sólo trataba de desmontar el acto de consumo capitalista sino siguiendo la lógica ofrecía un estilo alternativo en el que todos los productos se comparten, se usan adecuadamente y se deben reciclar (Figura 3).



Figura 3. Una acción de Yomango.
Tomada de: <https://www.leonidasmartin.net/artes/yomango-2>

Como dice un miembro fundador Leónidas Martín:

Como cualquier otro arte, el de Yomango tenía la capacidad gestual de establecer relaciones impredecibles con la realidad y, por lo tanto, de redefinirla. Nuestras performances en los centros comerciales, los diseños de moda de la marca, los catálogos, todo eso desempeñaba el papel de traductor de los significados simbólicos que operaban en el consumo (...). Trataban de recuperar nuestra potencia de actuación sobre el mundo; nuestra capacidad para modificarlo. Eran, por así decirlo, un intento por inaugurar una relación distinta con el espacio y con el tiempo de consumo, ambos desplegados ya entonces por casi todo el espacio y el tiempo de nuestras vidas (MARTÍN, 2021).

Conclusiones

La organización de la protesta de los grupos sociales y la canalización del descontento político se ha especializado con el transcurso de los años en una tradición de comunicación alternativa que se ha hibridado con planteamientos artísticos, propios de un contexto social volcado sobre lo identitario y lo performativo. De manera paralela, la democratización y disponibilidad de las herramientas de creación y comunicación digital fomentan una cultura colaborativa donde cada vez más gente tiene acceso a las tecnologías y a sus usos emancipadores. La cultura de la copia, de la intertextualidad, del remix y su componente lúdico asociado mejoran la capacidad de expresión de actores sociales, su competencia de intervención y su voluntad de transformación.

El artivismo, como manifestación comunicativa y de intervención social y cultural, supone una práctica poética y política que se remonta históricamente a una larga tradición que comienza en el cine militante, pasa por el videoactivismo, el hacktivismo y el netart y continúa actualmente con el videoactivismo 2.0. y el artivismo digital en la red.

Varios colectivos de activismo audiovisual o artivismo han encontrado maneras de diferenciarse como modelos de utilización de posibilidades de la red como los que se han descrito en el caso de Yomango, Flo6x8, Ushahidi y The Yes Men. La crítica tecnológica de la red y del mundo digital, la suplantación de identidad, la performance callejera, la ironía, el collage, el fake o la burla son las

REFERÊNCIAS

ALBERICH-PASCUAL, Jordi & SEDEÑO-VALDELLÓS, Ana. Videoactivismo online y problematización del concepto de autoría. El anonimato en el colectivo audiovisual Malaguistán. **Revista Signa**, n. 28, 2019, pp. 353-371.

ASKANIUS, Tomas. **Online Video Activism and Political Mash-up Genres**. JOMEC Journal of Journalism Media and Cultural Studies, n. 4, 2013. Disponible en: www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/4180637

ASKANIUS, Tomas (2014). Video for Change. In: WILKINS, Karin, T. TUFTE, Thomas, OBREGON, Thomas (Eds.), **The Handbook of Development Communication and Social Change**. Wiley-Blackwell, pp. 453-470. doi/10.1002/9781118505328.ch27/summary

AZNAR-ALMAZAN, Yayo & IÑIGO-CLAVO, María. **Arte, política y activismo**. Concinnitas, n. 1(10), pp. 65-77, 2007. <https://goo.gl/qX68fn>.

BAIGORRI, Laura. **Recapitulando: modelos de artivismo (1994-2003)**. Artnodes, n.3, p. 6. 2003. Disponible en: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **¿Qué significa hablar?** Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid: Akal, 2008.

BULA, Hernán y FIDALGO ALDAY, Iker. Nuevas y viejas prácticas audiovisuales activistas de resistencia e intervención social y (tecno)política. **Revista TOMA UNO**, n. 5, pp. 61-87, 2016. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

BRADORS BARBA, Matilde, DA ROCHA, Irene y FERNÁNDEZ ABALLÍ-ALTAMIRANO, Ana. **Videoactivismo en prácticas relacionadas con actividades offline/online**. El caso del Teatro Foro Intercultural de la Xixa Teatre en Videoactivismo y movimientos sociales. Barcelona: Gedisa, pp. 280-297, 2015.

BRUSADIN, Vanni. **Asalto a la comunicación**. Una redefinición del fake como práctica artística activista en la sociedad de la información. Barcelona, Research, Art, Creation, v. 3(3), pp. 233-255, 2015. doi: 10.17583/brac.2015.1637

BUSTOS, Gabriela. **Audiovisuales de combate**: acerca del videoactivismo contemporáneo. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires y La Crujía Ediciones, 2006.

CIRIO, Paolo. 2018-2020. **Regulatory Art**. Página web oficial de Paolo Cirio. https://paolocirio.net/press/texts/text_regulatory-art.php

CRUCES, Cristina. **Antropología y flamenco**: Más allá de la música (II). Identidad, género y trabajo. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2003.

DIAZ-MARCOS, Ana María. **Guerrilla Flamenca Contra el Capitalismo**: Performance, Espacio y Política en las "Acciones" de FLO6x8. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, Vol. 30, 2016. Disponible en: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol30/iss30/2>

GUTIERREZ, Miren. **Activismo de datos y cambio social**. Alianzas, mapas, plataformas y acción para un mundo mejor. Madrid: Dykinson, 2020.

FERNÁNDEZ-CASTRILLO, Carolina. **La condición transreal**: información expandida y hacktivismismo en el Media Art. Artnodes, núm. 28, 2021. <http://doi.org/10.7238/a.voi28.377879>

GARCÍA-ESTÉVEZ, Noelia (2017). **Origen, evolución y estado actual del artivismo digital y su compromiso social**. Ciberactivismo, hacktivismismo y slacktivismismo. Actas del II Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC. Universidad de Sevilla, COMPOLITICAS. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/70636/Pages%20from%20actas_ii-congreso-internacional-movenet_candon-mena-11.pdf?sequence=1&isAllowed=y

HOLMES, Brian. Manifiesto afectivista. **Revista Des-bordes y resonancias desde los límites del arte y la política**. 2009. Disponible en: http://www.des-bordes.net/des-bordes/brian_holmes.php

MARTIN, Leonidas. Página web. <https://www.leonidasmartin.net/artes/yomango-2>

MATEOS, Concha & RAJAS, Mario. Videoactivismo: concepto y rasgos. In: G.

BUSTOS, Gabriela, CAMUÑAS, Manuel, DE LA FUENTE, Paloma, GALÁN, Marta, LANCHARES, Marta, MATEOS, Concha, SALILLAS, Raquel. **Videoactivismo, acción política cámara en mano**. La Laguna: SLCS, 2014. pp. 15-56. Disponible en: <http://www.cuadernosartesanos.org/2014/cac71.pdf>

MATEOS, Concha. Videoactivismo como objeto académico. El acto fílmico y la investigación de la mirada intolerable. In: SEDEÑO-VALDELLOS, Ana (coord.) **Arte, activismo y comunicación en el ámbito académico**. Madrid, Dykinson, 2019, pp. 25-58.

MATEOS-MARTIN, Concepción y GAONA-PISONERO, Carmina. **Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual**. Rastreo histórico (1917-2014) y puntualizaciones para una definición. In: SIERRA CABALLERO, Francisco y

MONTERO SÁNCHEZ, David. **Videoactivismo y movimientos sociales**: teoría y praxis de las multitudes conectadas. Barcelona: Gedisa, 2015, pp. 106-140.

MATEOS, Concha y SEDEÑO-VALDELLOS, Ana. **Video activism**: The poetics of symbolic conflict. [Videoartivismo: Poética del conflicto simbólico]. Comunicar, n. 57, pp. 49-58, 2018. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-05>

MATEOS, Concha y SEDEÑO-VALDELLOS, Ana. Videoactivismo y autoría colectiva. In: SIERRA CABALLERO, Francisco y MONTERO SÁNCHEZ, David. **Videoactivismo y movimientos sociales**: teoría y praxis de las multitudes conectadas. Barcelona: Gedisa, 2015, pp. 298-331.

MILLALEO, Salvador y CARCAMO, Pablo. **Medios sociales y activismo digital en el mundo**, Santiago de Chile: Fundación Democracia y Desarrollo, 2014.

WORMS, Claude. **Colectivo FLO6X8**: cuerpo contra capital. FlamencoWeb. 25 Enero 2011. Disponible en: <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article341>

Mayra Huerta Jiménez, Ph.D.

Doctora en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesora investigadora de la Facultad de Artes, campus Tijuana en la Universidad Autónoma de Baja California. Participación en el Congreso Internacional de Teoría y Arte. Enfoques metodológicos. Organizado por la REVIP en agosto y en el XIV Simposio de Historia de Tijuana en septiembre. mhuerta@uabc.edu.mx <https://orcid.org/0000-0003-2924-3199>

[1] Martha Patricia Medellín Martínez, Mayra Huerta Jiménez, Teruaki Yamaguchi y Jhosell Rosell Castro como líder del grupo de investigación.

Imagen y creación, grupo de investigación que actúa en el noroeste de México

Image and creation, a research group operating in northwestern Mexico.

Resumen: El grupo de investigación Imagen y Creación¹ conformado por profesores de la Universidad Autónoma de Baja California, ha generado durante siete años diversos proyectos. La intención de este ensayo es mostrar los eventos o sucesos académicos, que varían desde una exposición colectiva de gráfica, o fotografía hasta proyectos que involucran a estudiantes en procesos de creación con una serie de convicciones fuera del aula. Es decir, salir del recinto universitario, para abordar problemáticas de un contexto específico en la ciudad. Por nuestra ubicación geográfica, hablamos de un estado con dos ciudades fronterizas completamente distintas: la ciudad de Tijuana y Mexicali ambas con garitas que son los cruces con Estados Unidos, pero ambas mantienen singularidades por densidad de población, por densidad de deportados e inmigrantes que arriban para cruzar cada año. Por esta razón, el término frontera y migración son fenómenos que trascienden a todo el territorio. Mostraremos estos fenómenos con aspectos colaborativos y reflexivos para aportar al campo del arte con la realización de la práctica artística. Por otro lado, conformamos parte de una red temática en el Simposio de Investigación en Arte: Migrando, Interviniendo y Des-localizando con la Universidad Federal do Rio Grande do Sul y la Universidad Federal de Santa en la región de Porto Alegre, Brasil.

Palabras clave: Creación; Frontera; Investigación; Acción; Red.

Abstract: The research group Image and Creation is made up of professors from the Universidad Autónoma de Baja California and which has generated various projects for seven years. The intention of this paper is to show events or academic productions, which vary from group shows featuring graphic design and photography to projects that involve students and their creative processes, as well as a series of convictions outside the classroom. These practices imply leaving the university campus to address problems in a specific urban context. Due to its geographic location, the paper talks about a state with two different border cities: the city of Tijuana and Mexicali, both having their own United States Customs and Border Protection agencies, serving as the border crossing point, but both maintaining their own unique characteristics, due to population density and the density of deportees and immigrants who arrive each year. For this reason, the term border and migration can be seen as phenomena that transcend the entire territory. We will show the collaborative and reflective aspects of these phenomena, and how they contribute to the field of art and artistic practice. This paper has been produced as part of a thematic network of the Art Research Symposium: Migrating, Intervening and Relocating with the Federal University do Rio Grande do Sul and the Federal University of Santa in the region of Porto Alegre, RS, Brazil.

Keywords: Creation; Frontier; Research; Network; Action.

Introducción

El grupo de investigación Imagen y Creación se encuentra registrado en la Facultad de Artes en la Universidad Autónoma de Baja California. Conformado por cuatro profesores investigadores adscritos en dos sedes: la primera es la sede del campus Mexicali: Dra. Martha Patricia Medellín Martínez³ y el Mtro. Teruaki Yamaguchi⁴; y la segunda sede del campus Tijuana: Dr. Jhosell Rosell Castro⁵ y la Dra. Mayra Huerta Jiménez quien escribe el ensayo. Los cuatro desarrollamos docencia e investigación en el programa de la Licenciatura en Artes Plásticas de ambas sedes mencionadas.

La Facultad se ubica en dos ciudades fronterizas: Mexicali y Tijuana ambas mantienen un cruce de las garitas⁶ para ingresar a Calexico y San Ysidro, Ca. Sobre todo, estos lugares nos mantienen integrados a los fenómenos socioculturales sobre migración y frontera. Mexicali es la capital del estado, cuenta con una población de un millón de

[2] Martha Patricia Medellín Martínez, Mayra Huerta Jiménez, Teruaki Yamaguchi and Jhosell Rosell Castro, who is the leader of the research group.

personas y en Tijuana son dos millones de personas que habitan las ciudades. Esto es relevante, porque justo habitar en la frontera se marca por distintos fenómenos que marcan la relación con la creación y las necesidades del arte en incorporarse a proyectos que estudian, interpretan o presentan las poéticas simbólicas del territorio. Introduciré la investigación que se realizó en la Maestría en Artes⁷ titulada: Diálogos. Pieza interdisciplinaria en movimiento con visualidad contemporánea. (2016) de Elizabeth López Mejía⁸ y Marinette Herrera Moran⁹. Este proyecto se concentró en la interpretación de una pieza

El proyecto Diálogos surge como una inquietud por crear una interpretación interdisciplinaria de la obra musical Elegía del recuerdo del compositor mexicano Samuel Maynez. La obra fue compuesta para dúo de violonchelos: sin embargo, el objetivo del proyecto es interpretar la obra con un solo violonchelo y la colaboración de una bailarina y video. (Lopez, 2016, pp3)

en violonchelo incluyendo la coreografía realizada en el muro que desemboca hacia la playa de Tijuana¹⁰. Dicho muro es la división entre ambos países México y Estados Unidos instalada por este país norteamericano. Se presentó una colaboración interdisciplinaria además de fungir como tutora de este proyecto, realicé la documentación de la interpretación in situ y el video para su uso y disfrute durante el concierto.



Figura 1. Documentación de la pieza Diálogos. Pieza interdisciplinaria en movimiento con visualidad contemporánea 2016. Fuente de la artista Mayra Huerta ©

En contraparte, aparece el concepto transfronterizo¹¹ que implica los aspectos que comparten ambas ciudades tanto Tijuana como San Diego¹² o Mexicali y Calexico¹³, pero son distintas formas, aun así el término se aplica diferente por que las experiencias de vida están determinadas por contextos sumamente contrarios, Es decir, lo transfronterizo en palabras de Norma Iglesias es: El cuarto *borderism* es el que experimenta a la frontera (ambos lados) como algo integrado, es decir, como un ecosistema urbano transfronterizo (Herzog, 1991 y 1999) [...]y de las prácticas de los sujetos que son miembros activos de ambos lados de la frontera (Iglesias, 2014). Esto es que son ciudades hermanas que se necesitan para el crecimiento económico y político. Establecen cuestiones para el cruce masivo por las diversas actividades de ambos lados. Existen los sujetos que se están integrando en un mismo día a un lenguaje diferente, un paradigma político y económico distinto y son parte de ambos.

Puesto que su condición para hacer esto posible, es estar legalmente¹⁴ involucrados en ambos países. Estas dos ciudades del lado mexicano son completamente diferentes propician necesidades para cada una de acuerdo a su espacio relacionado con la influencia del cruce de las garitas, así como la expectativa de las personas que migran cada año. Ello requiere proyectos diferentes pensados en sus problemáticas y acercamientos con lo sociocultural. De acuerdo con la UNESCO, la cultura se puede pensar en estos términos:

[...] uno de los procesos sociales que participan de manera determinante en la conformación de ámbitos interculturales y transfronterizos es la migración, la cual posee gran relevancia en la dinámica cultural contemporánea, definida a través de diásporas, hibridación, transculturación, des-territorialización/re, territorialización, comunidades transnacionales, redes migratorias y otros conceptos desde los cuales se busca captar la condición humana que subyace a las transformaciones y recreaciones culturales [...] Aparecen entonces los conceptos de movilidad, espacio público y privado, sincretismo, fronteras e identidad. (Sanz, 2018, pp24y29).

Como señala Iglesias, se dan estos tópicos que menciona Sanz puesto que son varios de los tópicos con los cuales, estamos realizando los proyectos y eventos académicos. Sobre todo porque del grupo de investigación, cambiaron su residencia de dos países diferentes (extranjeros emigrados) y dos profesoras que realizaron migración interna¹⁵ (emigradas de manera nacional), nos cuestionamos parte de estos fenómenos con los que interactuamos día a día.

Los fenómenos del arte en la ciudad de Tijuana con impacto en la región

Por consiguiente, se cuenta con la memoria del InSite del 1992 al 2005¹⁶. Ha sido un evento que marca las relaciones entre los artistas visuales de la región con artistas internacionales pues los coloca en una horizontalidad de compartir experiencias del arte público y las instalaciones in situ para reflexionar sobre la frontera, la migración y sus implicaciones políticas y sociales. Funcionó con comisiones de artistas con trayectoria reconocida que se integraron con la participación de artistas locales. Del mismo modo, la práctica artística se generó por acciones en espacios públicos logrado por los esfuerzos tanto institucionales como individuales de curadores, gestores y agentes dinámicos que logran una erosión cultural y un mapeo de intersticios entre la ciudad de Tijuana y San Diego para marcar la región con una efervescencia artística.

Al concluir este espectro de eventos se perfiló una etapa en donde los artistas crearon espacios independientes¹⁷, para generar charlas, talleres, exposiciones de manera más informal pero que eran consecuencia de un alejamiento con las instituciones para derivar en programas de interés por los propios artistas. Es decir, menos guiados por intereses políticos que en ciertas ocasiones no cumplen con la necesidad de la profesionalización centrada en los actores del arte o desde los intereses más orgánicos de vinculaciones.

Los sucesos académicos con los acciona el grupo de investigación

Los hemos denominado sucesos académicos pues son distintos y diferentes entre sí, parte de lo que realizamos como investigación y práctica artística. Sin embargo para la Facultad cada uno de estos ha aportado nuestro crecimiento, experiencia y conexiones que se han desarrollado a lo largo de estos siete años de trabajo tanto individual

como en conjunto. Haremos una breve descripción de los sucesos más relevantes para los cuatro integrantes.

Metodologías de investigación en las Artes. Paralelos 28°-30°.

Este se gestó en conjunto con la Universidad Federal do Rio Grande do Sul. La programación constó de dos talleres especializados, una exposición colectiva de fotografía, la creación de un mural y una conferencia así como la presentación de los resultados de ambos talleres. El objetivo se concentró en:

Paralelos 28° e 30° é um projeto de intercâmbio entre alunos e professores de artes visuais da Universidad Autónoma de Baja Califónia/México e Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Brasil. Sua proposta central é a integração entre grupos de pesquisa das duas universidades para a identificação e compreensão de estratégias e ações para a construção de modelos de produção artística. (Paralelos 28-30, 2015)



Figura.2. Cartel del evento 2015. Fuente del CA Imagen y Creación ©

El Congreso Internacional de Arte y Educación¹⁸.

Con cinco ediciones, cada año trataba un tema diferente para el conocimiento de la comunidad académica. Responsable el Dr. Jhosell Rosell Castro, el objetivo en el Congreso se centró en: *como fin exhortar a los artistas a desarrollar proyectos orientados a impulsar la igualdad de género y el empoderamiento de la mujer en los ámbitos social, político, económico o cultural.* (Gaceta, 2019) Este congreso contempló talleres, conferencias, ponencias, creación de obra e involucró a un alto porcentaje de artistas, profesores y estudiantes en el Estado.



Figura 3. Cartel de último congreso (2019). Fuente: del CA Imagen y Creación.©

Foro de Investigación Artística

Con cuatro ediciones, se celebraba al mismo tiempo que el congreso dando oportunidad a los profesores exponer sus procesos creativos de este momento para discutir con los estudiantes. El propósito de este evento se centra en mostrar desde la práctica artística las formas de investigación que culminan en una obra. Y además, describir los procesos y metodologías para lograr estos proyectos. Presentarlo

a un público no especializado para una divulgación de la obra en la comunidad académica. Al mismo tiempo, variaba el tema que se sumaba al congreso.



Figura 4. Documentación del cartel (2019), así como las conferencias en proceso. Marycarmen M. Arroyo Macías en la presentación de su proyecto AVE FÉNIX. (2019). Fuente: del CA Imagen y Creación. ©

Porto Alegre - Tijuana: las mujeres en busca de su vida cotidiana y más allá¹⁹

El evento fue realizado en el 2016 en colaboración con la Dra. Claudia Zanatta y la Dra. Mayra Huerta Jiménez:

Se planteó una aproximación a la cotidianidad de esas mujeres de estos dos grupos focales a partir de la utilización del video como herramienta de comunicación, ya que este promueve un acercamiento más íntimo desde la mirada de las propias participantes y a la vez narra situaciones que las constituyen a partir de sus especificidades. Aspectos que el video formula desde el lenguaje audiovisual. (Huerta & Zanatta, 2017 pp.357)



Figura 5. Imagen de la página web del proyecto.. Fuente: del CA Imagen y Creación ©

Exposición Gráfica Internacional. Intercambio entre Japón, Brasil y México 2017.

El objetivo de esta muestra es integrar obra de los profesores de la Facultad así como de otras universidades del país y en vinculación con Japón y Brasil. El responsable de esta exposición es el Mtro. Teruaki Yamaguchi encargado de la difusión, así como el acervo de las piezas y las gestiones para el traslado, documentación, etc.



Figura 6. Documentación de la exposición Gráfica Internacional (2017), con cada integrante del CA y las obras que realizaron con la técnica de Litografía. Fuente: CA Imagen y Creación. ©

El Coloquio Internacional de Creación Artística Multidisciplinaria (CICAM) se desarrolló con seis conferencias y talleres que se impartieron en ambas sedes. Responsable la Dra. Mayra Huerta Jiménez, con el objetivo para actualizar a los docentes en cuestiones disciplinarias a través de cursos con académicos que son pares en otras universidades similares a la nuestra para el intercambio de técnicas, métodos y/ o procedimientos que deriven en colectivo para construir conocimiento integrando el contexto actual en comparación de los contextos disímiles del que ellos provienen.



Figura 7 Documentación del curso Gráfica expandida. Octubre del 2017. El Maestro Carlos Torralba de la UV, y la Mtra. Laura Etel Briseño Chiñas revisando el ejercicio de su grabado. Fuente: del CA Imagen y Creación ©

Coloquio de Arte y Género

Con cuatro ediciones, culminó en una publicación especializada titulada: Arte y Género. Problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria. Coordinado por la Dra. Martha Patricia Medellín Martínez. El objetivo es comenzar esta línea de investigación sobre el género y sus múltiples posibilidades desde el arte. Sigue vigente el coloquio y en cada edición se abordan temáticas diferentes. Actualmente nos encontramos con la 2da publicación en vinculación con la Universidad Autónoma de Querétaro.



Figura 8. Portada de la publicación (2019). Fuente: del CA Imagen y Creación ©

Redes intercontinentales desde la creación e investigación en el arte

Una vez descritos los sucesos académicos, por otra parte, mencionaremos dos vinculaciones significativas desde el 2018 al 2020 como se ha notado en el artículo mantenemos afianzadas las alianzas con la Universidad Federal do Rio Grande do Sul. Desde el proyecto de investigación en el 2015, con las diversas actividades e intercambios de las prácticas artísticas que generamos en conjunto. Se suman las aportaciones con el grupo de investigación ciudadanía y arte. Para nosotros las redes temáticas se construyen desde intereses académicos. Nuestras preocupaciones se manifiestan por los fenómenos socioculturales de la migración y aunque Porto Alegre, Brasil no está en límite con otro país, vive aspectos cercanos a este fenómeno por su ubicación geográfica de cercanía con la frontera de Uruguay y Argentina.

De esta forma, organizamos el Simposio Internacional de Pesquisa em Arte. Intervindo, Migrando e se (Des) Localizando. En su primera edición fui invitada como ponente a distancia y sume a otro académico con el cual colaboramos por ciertos períodos. Me refiero al Dr. Alex Schelenker actualmente es profesor investigador de la Universidad Andina de Simón Bolívar, ubicada en Quito, Ecuador. La red promueve el pensamiento artístico a través de obras, reflexiones, acciones para abordar estos tópicos que marcan la cultura contemporánea.



Figura 9. Rutas /Rotas (2019) montaje dialogado. Centro Cultural Erico Verissimo. Imagen cortesía de Rosangela Fachel.

En palabras de Claudia Zanatta sobre el simposio:

A mobilidade humana acontece voluntariamente, mas também pode chegar a ser ativada forçosamente. O II Simpósio Internacional de Pesquisa em Arte: Intervindo, Migrando e (se) Deslocalizando se propõe como um espaço de interação e pesquisa dos processos diaspóricos a partir da ótica das poéticas artísticas que sugerem os deslocamentos como potência da subjetividade denotada no rumo individual ou coletivo, traduzido como rotas(s), itinerário(s) do(s) tempo(s) contemporâneo(s). As rotas insinuam vestígios de uma transitoriedade que demarcam um espaço em um momento que esteticamente visualizam despojos, incertezas, arrojados, (in) determinações, (in) decisões, documentações que impossibilitam e a (des)continuidade de um sonho ou o possibilitam. A rota pode ser volátil ou impalpável, o esboço de uma linha que permanece só na imaginação de quem deseja escapar da sujeição do seu predador. (ZANATTA, 2019).

Ciertamente este simposio se forma con diferentes sucesos académicos: en la primera edición fue el formato de ponencias, en la segunda edición se generó una curaduría entre las tres universidades titulada: Ruta/ Rotas que derivó en dos exposiciones distribuidas de la siguiente manera: en Porto Alegre, se presentó en el Centro Erico Verissimo²⁰ obra de 23 artistas entre fotografías, dibujos, instalaciones y en Santa Maria en la Universidad Federal de Santa María²¹ se presentaron video instalaciones acerca del mismo tema. En el 2020, en relación con la pandemia del COVID19 lo que se generó fue una publicación con el mismo nombre de la curaduría y la presentamos a inicios de 2021. En estos momentos nos encontramos revaluando cómo continuar con la red, y las siguiente línea de investigación para compartir en colaboración. Se están sumando nuevas universidades con más académicos interesados con estos conceptos de la migración como eje y de ahí sus derivaciones.

Sumado a esto, el proyecto que dirige el Mtro. Teruaki Yamaguchi, convocó a los integrantes del Cuerpo Académico Imagen y Creación en conjunto con alumnos de la Facultad de Artes para generar una reflexión sobre el tema que trató la convocatoria. "Future for nature INTERNATIONAL MEDALLIC PROJECT 2020" perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nicolás Copérnico de Torun en Polonia, organizado por el Dr. Sebastian Mikołajczak. Se propuso la exposición en una itineraria en la Ciudad de Oyama-machi de la Prefectura de Shizuoka, Japón, por la organización del Dr. Shinnji Miyasaka y los alumnos de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de Tsukuba, que se inauguró el 24 de octubre de 2020. La producción artística no descansa con la pandemia y el Mtro. Yamaguchi se sumó al esfuerzo de otras universidades para continuar en una labor de reflexión hacia el medioambiente a través del formato de medallas artísticas. La exhibición para Polonia, se realizó virtualmente

en el mes de julio, la cual se encuentra disponible en el portal de la Universidad convocante con las diez piezas conformadas para el proyecto por parte de la Facultad de Artes. Las medallas se produjeron con madera, cerámica, resinas, piedra, materiales orgánicos naturales, materiales reciclados.



Figura 10. Documentación sobre las medallas de los profesores, así como el cartel de difusión de la Universidad de Tsukuba. Fuente: del CA Imagen y Creación ©

Conclusiones

Nuestra labor dentro de la academia es contribuir con los conocimientos que vamos adquiriendo en el crecimiento y experiencias dentro de la organización de eventos, realización de proyectos así como extrapolar actividades que se proyecten fuera de la Universidad. Esto con la finalidad de promover y dialogar con otros pares académicos interesados en contribuir hacia y desde el conocimiento situado en prácticas que desafían los límites convencionales para explorar otros sitios, otros públicos, y crecer con los estudiantes en propuestas fuera del aula. Qué implica aplicar los procesos y métodos en proyectos que colaboran con otras comunidades que nos son específicamente del mismo entorno.

Simultáneamente, la gestión la dividimos en tres momentos. El primero es cuando tomamos entre todos la decisión de realizar un suceso académico. Este es un tiempo dedicado a su creación. En un segundo momento a la búsqueda de los recursos económicos para desarrollarlo. Y el tercer momento la realización de este, que es necesario que esté en términos del tiempo que las propias instituciones nos permiten desarrollarlo. Esto implica trabajar por meses muy cortos parte de las propuestas. Para ello se requiere que el grupo de investigación promueva una organización y planeación que nos permita articular todos los rubros de esta parte. La documentación es un paso muy significativo pues permite comprobar que los recursos se ejercieron adecuadamente en tiempo y forma.

Como muestra en ese ensayo hicimos una selección de sucesos que derivan en productos diferentes: el simposio de investigación en Brasil²², con diferentes talleres, conferencias y exposiciones; en formato congreso²³ que impacta de manera directa en volumen a la comunidad académica; el foro²⁴ que se piensa de forma más cercana con los profesores; proyectos de investigación²⁵ que se hacen fuera de

la universidad; exposiciones disciplinarias²⁶ en las que participamos la mayor parte de los profesores y estudiantes; los coloquios²⁷ que dejan conocimientos situados de intercambio; la publicación²⁸ para aportar desde nuestro objetos de estudio en colaboraciones de otros pares académicos. Podríamos seguir con estas formas de contribuir en nuestro propio entorno, pero es bueno detenerse unos momentos para hacer una revisión de estas actividades y saber qué sigue de acuerdo a nuestro intereses.

Sobre todo, establecer acuerdos es complejo, pues siempre existen intereses individuales en relación a las formas de pensar y trabajar. Es una ardua labor y desgastante en ciertas ocasiones, pero lo que sí es cierto, es que se avanza más, siendo un número amplio con diversidad de pensamientos para crecer en colectivo con las respectivas individualidades.

Evidentemente, existen más proyectos, pero por espacio nos centramos en los más representativos. Cada uno de nosotros es responsable de los proyectos y nos sumamos a colaborar en equipo. Intentamos que estuviesen todos, Rosell como líder que fungió con el congreso internacional; Yamaguchi con proyectos de creación en ambos casos; Medellín con los coloquios y publicaciones sobre Arte y Género que promueve desde que ingresó mal cuerpo académico y en mi caso, proyectos de investigación, foros de investigación artística así como la red temática puesto que la migración como fenómeno me parece que es urgente revisarlo desde el área de las Artes.

Lo que sigue para el CA, Imagen y Creación, es adaptarnos a las nuevas formas de generación de conocimiento desde lo individual pero promoviendo lo colectivo. Cada uno de nosotros mantenemos aún lazos académicos por llamarlo de alguna manera con las universidades de origen. Tal como, el Dr. Rosell con el Instituto de las Artes, del ISA en Cuba; el Mtro. Yamaguchi con la Universidad de Tsukuba en

Japón; la Dra. Medellín con la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México y en mi caso con dos universidades, la Universidad Politécnica de Valencia en Valencia, España, y la Universidad de Guanajuato en la ciudad de Guanajuato. Sobre todo, para aportar en ambos sentidos con investigación que deriva ya sea en publicaciones, colaboraciones, vinculaciones interinstitucionales que nos parece imperativo para fortalecer a la comunidad académica. Para finalizar, confiamos en seguir con nuevos proyectos en otras redes temáticas que nos permitan generar mas sucesos, distintos y diversos para ampliar también parte de nuestros conocimientos. Agregando e invitando a nuevos colaboradores que se sumen en la confianza de producir memorias y líneas de investigación que promuevan el intercambio de ideas y formas de trabajar.

³ Artista visual y profesora investigadora con mayor énfasis en la gráfica así como un estudio de arte y género.

⁴ Artista visual y profesor investigador con mayor énfasis en la escultura. Desarrolla su investigación sobre el análisis de las obras seleccionadas en concursos y bienales en el estado.

⁵ Artista visual y profesor investigador con mayor énfasis en la escultura. Desarrolla su investigación sobre el análisis de las obras seleccionadas en concursos y bienales en el estado.

⁶ El cruce de garitas, está contemplado para ingresar a Estados Unidos ya sea caminando o por automóvil. Para la ciudad de Tijuana existen dos garitas: la de San Ysidro y la Otay. En Mexicali existen también dos garitas: Mexicali centro-Calexico(West) y Nuevo Mexicali-Calexico (East) En la ciudad de Tijuana tan solo por la garita de San Isidro cruzan alrededor de 20 mil personas por día siendo la más transitada del Estado.

⁷ El programa de Maestría en Artes, se mantuvo con dos generaciones del 2012 al 2015 vigente, del cual se titularon 20 participantes. En este caso nos centraremos en un proyecto del cual fui directora y colaboradora. El objetivo de la Maestría se centró en construir un discurso artístico mediante un proyecto de creación sustentado en el

análisis de los procesos creativos para la habilitación profesional del artista.

⁸ Intérprete del instrumento violoncello, docente de música que se integró al programa de Maestría en Artes en la generación 2012-2014. Radica en Mazatlán, Sinaloa actualmente e imparte la enseñanza sobre música

⁹ Bailarina y coreógrafa radicada en Tijuana, Baja California se integró al programa de Maestría en Artes en la generación 2012-2014. Decidió colaborar con la investigación de López para diseñar e interpretar la parte escénica. Pertenece al diplomado de danza contemporánea Lux Boreal.

¹⁰ Playas de Tijuana, es una delegación que pertenece a Tijuana pero esta se ubica pegado al mar. Aunque este mar no es propiamente una playa turística pues una de sus características es que se encuentra en el límite geográfico con Estados Unidos.

¹¹ Término que aplicó el investigador Jorge Bustamante y que continuó Tito Alegría con estudios de urbanismo así como Norma Iglesias socióloga que también lo estudia a partir de la condición de creación en la ciudad de Tijuana

¹² *Son ciudades disímiles que requieren de su integración para el crecimiento de ambas.*

¹³ Son ciudades muy cercanas y parecidas en estructura arquitectónica, proporción de habitantes.

¹⁴ Esto significa ser residente norteamericano, o con la condición de tener la Green card o ser ciudadano americano que ha decidido vivir en Tijuana y cruzar todos los días o, cada semana.

¹⁵ La migración interna se le nombra a las personas que se desplazan dentro de su propio país. En este caso se aplica con las dos profesoras que nos desplazamos del centro del país hacia al noroeste de México.

¹⁶ Con trece años de duración, se presentó en diferentes ediciones cada vez modificando su formato, pero siempre con la condicionante de trabajar en el espacio público.

¹⁷ Sólo mencionaré unos cuantos, puesto que existe una diversidad de ellos, pero nombraré los proyectos con los que más estuve relacionada. Consultoría de Cultura Contemporánea organizada por Felipe Zúñiga González dedicado al arte público en el año 2008. Galería Nodo, dirigida por un egresado de la Facultad de Artes, Cesar Vázquez del 2010 al 2015. Espacio de exhibiciones para artistas emergentes así como la impartición de talleres, cursos. Galería 206 Arte Contemporáneo desde el 2012 a la fecha mantiene su programación de exposiciones, talleres, seminarios y charlas. Dirigida por las artistas Mónica Arreola y Melissa Arreola ambas contribuyen al escenario cultural del estado.

¹⁸ En el primer año se tituló Congreso territorios comunitarios: Arte, Educación y Cultura en las fronteras en mayo de 2015. El Congreso en

Educación Artística (2016). Modelos y alternativas de enseñanza de las Artes. III Congreso en Educación Artística (2017). Creación artística y mercado del arte. IV Congreso en Educación Artística (2018). Arte y Tecnología. V Congreso en Educación Artística (2019). Equidad de Género.

¹⁹ Proyecto beneficiado con una beca de IBERCULTURA, fomenta proyectos de investigación, creación y gestión en comunidades.

²⁰ Centro Cultural ubicado en el centro de la ciudad de Porto Alegre, Brasil.

²¹ En la galería nombrada en la Sala Profesor Claudio C. Carricone ubicada en la Facultad de Artes de la Universidad Federal de Santa María en la ciudad de Santa María, Porto Alegre en Brasil.

²² Aplicamos a una convocatoria a nivel nacional y salimos beneficiados. En este encuentro viajamos con 10 estudiantes gracias al apoyo del Dr. Jhosell Rosell Castro y su capacidad de gestionar mas recursos para intercambiarlo por obra de alumnos.

²³ Recurso de la universidad destinado al crecimiento del programa académico, entre otras gestiones que los propios académicos realizamos.

²⁴ Sin un presupuesto asignado, sumamos esfuerzos con los profesores de los diferentes campus de la Facultad.

²⁵ Aplicamos la Dra. Claudia Zanatta y yo a las becas que ofrece la fundación IBERCULTURA VIVA para proyectos que se piensen en comunidades marginadas dentro del marco de los países de iberoamérica.

²⁶ Con presupuestos de distintas universidades para realizar este intercambio de obra de forma itinerante.

²⁷ Aplicamos a la convocatoria de movilidad por parte de la universidad, y salimos beneficiados.

²⁸ Presupuesto para las publicaciones que mantiene la facultad por parte de la DES a la que pertenecemos. La DES es el área en la que estamos inscritos de Humanidades y Arte con recursos nacionales para generar conocimiento.

REFERÊNCIAS

Alegria, T. (2009). Metrópolis transfronterizas. Revisión de la hipótesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos. El Colegio de la Frontera Norte. Porrua. México

ElSoldeTijuana.(2019)Consultadoel10deoctubrede2021<https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/garita-de-san-ysidro-la-mas-transitada-del-mundo-tijuana-mexico-estados-unidos-frontera-3801453.html>

Huerta, J.M. y Zanatta, C. (2017). La mediación artística en comunidades de mujeres con riesgo de vulnerabilidad social a partir del audiovisual. III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir] Universidad Politécnica de Valencia. Pp.356

Iglesias, P. N. (2018) “Potencial creativo y cambio social. Espacios independientes de artes visuales en Tijuana;” In Marta Peris-Ortiz, Mayer Cabrera-Flores y Arturo Serrano Santoyo (Editors). Cultural and Creative Industries. A Path to Entrepreneurship and Innovation, New York: Springer. Pp. 43-62.

Imagen y Creación (2012) Consultado el 10 de septiembre de 2021 <http://imagencreacion.blogspot.com/>

Lopez, M. E. (2016). Diálogos. Pieza interdisciplinaria en movimiento con visualidad contemporánea. Maestría en Artes. Universidad Autónoma de Baja California. Tijuana, Baja California.

Medellín, M. P Coordinadora (2019) Arte y Género: problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria. Editorial UABC. 1era Edición. México.

Zanatta, C. y Blanca, R.(2020) Rutas/ Rotas. Editorial. PPGART. Brasil.

Nota Gaceta. (2019). Consultado el 15 de septiembre de 2021. <http://gaceta.uabc.mx/index.php/notas/cultura/extienden-invitation-al-v-congreso-internacional-de-educacion-artistica>

Oyama Town Art Festival: Internacional Medallic Art Exhibition (2020) Consultado el 10 de octubre de 2020 Difusión sobre el proyecto en Tsukuba.

UABC.(2012) Programa de Posgrados, Maestría en Artes. Tijuana, B.C.

UFRGS (2015).Paralelos 28°e30” consultado el 10 de septiembre de 2021

<https://paralelos28e30.wixsite.com/arte>

UNESCO (2018) Migración y creación. Antropología de la frontera. Edición Nuria Zanz. México.

Universidad N. (2020) Facultad de Artes. Copérnico de Torun en Polonia

<http://www.rzezba.umk.pl/?future-for-nature-international-medallic-project-2020,469>

Zanatta(2017) Porto Alegre-Tijuana. Consultado el 10 de septiembre de 2021 <https://portotijuana.wixsite.com/mulheres>

Teresa Lenzi
Realizadora, pensadora e professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande (Rio Grande/Brasil) de 1993 a 2018, no Instituto de Letras e Artes, Curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado. Pós-doutora pela Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía i història (Barcelona/Espanha) (2013-2014). Doutora em História, teoria e crítica da arte contemporânea pelo Programa de Arte Contemporânea e Investigação da Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca/Espanha) (2004-2007). Mestra em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil) (1996-1997). Especialista em Arte-Educação – Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pelotas (Pelotas/Brasil) (1989-1990). Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (Rio Grande/Brasil) (1984-1986). Participou dos grupos de investigação INDEVOL (Cuenca/Espanha) e Photographiein (Pelotas/Brasil). É professora colaboradora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande e do Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional em História, na Universidade Federal do Rio Grande. Participa de diversas exposições nacionais e internacionais. tlenzi.lenzi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4133-5451>

Polímata: entre sopa de letrinhas e Alep

Polímata: entre la sopa de letras y el aleph

Resumo: Este trabalho se baseia na transcrição adaptada da conversa ocorrida no âmbito da atividade virtual *PPGAVI Convida* (UFPel, 2020), cujo objetivo foi refletir sobre a formação dos professores e atores culturais promovida pelas universidades e instituições culturais brasileiras. Desde a amplitude dos fazeres acadêmicos pergunto: professor, pesquisador, pensador e criador, afinal quem é o que somos? Da mesma maneira indago-me sobre a realidade do ensino de Arte nas diferentes instâncias formadoras e a coerência entre prática e teorias fundacionais da Educação e da Arte; e reivindico a manutenção da autocrítica, tanto em âmbito pessoal quanto institucional, de nossos perfazeres e nossas estruturas educacionais e artístico-culturais como dispositivos indispensáveis à saúde dessa área do conhecimento. A reflexão se articula em três momentos: uma introdução histórico-acadêmica pessoal em relação ao seu contexto histórico; um resumo da trajetória pessoal em diálogo com a consolidação dos cursos de Artes no Brasil nas últimas décadas do século XX; por último, a retomada das questões motivadoras da conversa com o propósito de provocar uma discussão e reflexão coletiva.

Palavras-chave: Arte-educação; Artes Visuais; Formação docente e artística.

Resumen: Este trabajo está basado en la transcripción adaptada de una conversación que tuvo lugar en el contexto de la actividad virtual PPGAVI Convida / (UFPel) / 2021, cuyo objetivo fue reflexionar sobre el proceso de formación de los profesores y actores culturales impulsado por las universidades e instituciones en Brasil. Desde la amplitud de las acciones académicas indago: profesor, investigador, pensador y creador, al fin y al cabo, ¿quiénes y qué somos? De la misma forma, me pregunto sobre la realidad de la enseñanza del arte en diferentes instancias educativas, sobre la coherencia entre la práctica y las teorías fundacionales de la educación y del arte, y reclamo el mantenimiento de la autocrítica, tanto en el ámbito personal como institucional, de nuestros logros y de nuestras estructuras culturales, educativas y artísticas, como dispositivo indispensable para la salud de esta área del conocimiento. La reflexión se articula en tres momentos: una introducción histórico-académica personal en relación a su contexto histórico; un resumen de la trayectoria personal en diálogo con la consolidación de los cursos de arte en Brasil en las últimas décadas del siglo XX, finalmente, una retomada de las preguntas que motivaron la conversación con el propósito de provocar una discusión y reflexión colectiva.

Palabras clave: Educación artística; Artes visuales; Docencia y formación artística.

[1] *El Aleph*, um conto de Jorge Luis Borges, foi publicado na revista *Sur* em 1945 e no livro homônimo da editora Emecé de Buenos Aires em 1949, na Argentina. O original está na Biblioteca Nacional da Espanha, que o adquiriu em leilão em 1985. Antes disso, Aleph é o nome da primeira letra do alfabeto hebraico, sendo representado com o sinal gráfico " ׀ ". Ālef é também a primeira letra do alfabeto persa, bem como Ālef (ou Alif) é a primeira letra do alfabeto árabe. Aleph também é conhecido pelo códice sinaítico, um manuscrito da Bíblia escrito em meados do século

Para Jorge Luis Borges, o Aleph¹ seria o ponto espacial mítico em que todos os atos e todos os tempos – presente, passado e futuro – ocupariam o mesmo lugar sem sobreposição ou transparência. O Aleph representaria, assim, o infinito e, por extensão, o universo. Desde que li pela primeira vez esse conto borgiano, a palavra “aleph” e esse significado de confluência de mundos me acompanham e me ajudam a entender e a me situar sobre muitas coisas, como é o caso do tema da conversa que tivemos no dia cinco de novembro de dois mil e vinte, no contexto das atividades virtuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel, albergadas sob o título *PPGAVI Convida*, o qual a seguir enfoco em versão de texto.

Entre uma sopa de letrinhas e o Aleph foi o título da tertúlia nessa ocasião e um aviso aos participantes da atividade de que o enfoque da reflexão não seria linear, tampouco unidirecional: possivelmente seria circular e impreciso e giraria ao redor de algumas perguntas, independentes entre si, mas ao mesmo tempo com estreitas e indiscutíveis relações. Por outro lado, houve também um aviso de que essas perguntas seriam, antes que tudo, dispositivos propulsores para conversar sobre temas que nos incomodam no âmbito da nossa profissão sem que saibamos precisar exatamente o porquê. A primeira delas, por exemplo – marcada por uma dupla índole – interroga *quem e como* somos nós que fazemos e pensamos arte e traduz bastante as avaliações que tenho feito depois de me aposentar acerca do perfil profissional com o qual me conformei e o dos professores e atores sócio-artísticos que estamos promovendo desde os cursos de formação oferecidos por universidades e instituições culturais em geral nos últimos tempos no Brasil e em outros países.

Entre tantos fazeres e pensares me pergunto, desde então, com frequência: professor, pesquisador, pensador e criador, afinal quem é o que somos?

E me pergunto já há muito, muito tempo, se os nossos múltiplos e numerosos fazeres acadêmicos poderiam estar conduzindo-nos à falta de profundidade, à superficialidade e à liquidez do conhecimento (Zygmunt Bauman, Marshall Berman, Gilles Lipovetsky, Byung-Chul Han e outros) e, se assim fosse, se isso poderia estar repercutindo e naturalizando-se no imaginário social. Pergunto-me com frequência e há bastante tempo também (a tal ponto que a problemática da pesquisa em poéticas visuais que fiz durante o mestrado estava atravessada pelo clamor à contemplação (LENZI, 1999) se o “quantitativismo” não seria/é uma contradição quanto aos propósitos da criação e sistematização de conhecimento. Não encontraremos uma resposta única e/ou definitiva para esses questionamentos, mas, independentemente dessa aporia, pensar sobre essa e as demais questões é importante especialmente em tempos nos quais a efemeridade, a sobreposição e a liquidez existencial predominam e resultam, não raramente, na falta de tempo para analisar os acontecimentos de nossas vidas, ocasionando, conseqüentemente, superficialidades sobre tudo e sobre todos e todas. Então, desde os trinta e cinco anos de vida profissional e envolvimento sociocultural experimentados e vividos com intensidade, reviso minha formação e coloco-a em perspectiva como um ponto de partida para pensar tais questionamentos.

A estrutura da explanação, no momento dessa velada online, deu-se em três movimentos. Nesta versão textual tentei

IV d.C. Localiza-se a palavra ALEF já na Idade do Bronze, mil anos antes de Cristo, no alfabeto protocanânico, o antecedente mais distante do nosso alfabeto atual. Inicialmente, Alef era um hieróglifo que representava um boi e, de lá para cá, passou para o alfabeto fenício (‘ALP), o grego (Α), o cirílico e o latino (A). De fato, se invertermos o A maiúsculo ainda podemos reconhecer a cabeça de um boi e chifres. (Disponível em: <https://www.significados.com/aleph/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

preservar essa estrutura, ainda que ciente das particularidades e diferenças entre a oralidade e a escrita.

O primeiro movimento, intitulado *Começos*, trata de uma introdução histórico-acadêmica do percurso pessoal articulada com o contexto educativo em arte do momento; o segundo, *Desenlaces, desenredos e desfechos*, resume resultados profissionais, conceituais e formais com relação ao histórico antes enunciado; o último, *Reiterando indagações*, retoma e recoloca em discussão as questões sobre quem somos e o que fazemos na atualidade enquanto atores sócio-artísticos.

Começos

No decurso dos trinta e cinco anos de atividades docentes exercidas (em diferentes instâncias) e de pesquisa e criação poética, a manutenção do currículo vitae atualizado como o exigido pelas instituições acadêmicas de fomento e de avaliação foi uma ação que mantive com regularidade, e nesse “fazer pouco” prestei atenção ao aspecto quantitativo das atividades registradas por considerar que o que importava era a qualidade desses fazeres. Entretanto, após aposentar-me, em um dia qualquer (heranças textuais barthesianas: “... um dia qualquer dei com a fotografia do irmão de Napoleão...”), ao atualizar meu currículo Lattes (CNPQ/BR, Currículo Oficial de pesquisadores e professores do Brasil²), deparei-me com a representação do conjunto dos meus fazeres pessoais em tabelas e gráficos oferecidos pela plataforma e os números a eles associados (Figura 1) e pensei: enquanto mapas, são imagens fortes e reveladoras. As vistas gráficas coloridas desses fazeres se potencializam. São tantas as disciplinas ministradas, as orientações

concluídas de trabalhos acadêmicos, as participações em congressos, simpósios, encontros; também são expressivas as participações em eventos artísticos, exposições coletivas e individuais, e igualmente são muitas as pesquisas efetivadas e com resultados importantes, e muitas, muitas publicações. Vertigem! Overdose!



Figura 1. Gráfico de Produção Lattes, 2020. Fonte: arquivo pessoal.

A reação veio imediatamente na forma de uma indagação: quando foi que nos transformamos em máquinas de produção? E, seguidamente: fizemos isso de forma consciente? Ou, ainda, quando foi que nos transformamos em máquinas de produção e ao mesmo tempo críticos e críticas da produtividade capitalista? Ali estão, ainda que em forma de alegres e coloridas imagens,

[2] LENZI, Teresa de Jesus Paz Martins. Currículo do sistema currículo Lattes. 14 out. 2021. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0895927612068566>.

números, números e números que atestam essa ambiguidade. Em um segundo momento, quase imediato ao primeiro, quem sabe em uma tentativa de evitar alimentar o questionamento inicial, pondero: não são apenas números, mas sim ações, envolvimento, tempos e afetos conformados em trinta e cinco anos de atividades culturais e acadêmicas. Certo, isso é um fato! Todavia, por outro lado, seguidamente penso nas motivações que me levaram a optar por uma formação profissional em Artes: o interesse genuíno desde a infância por criar, e mais especialmente por criar com as mãos. Até onde minha memória alcança, lembro-me de que sempre gostei de desenhar, recortar, colar, pintar, esculpir e modelar, mas recordo-me igualmente de que gostei de dançar, praticar esportes em geral, especialmente de andar de bicicleta e nadar – estas duas últimas atividades pratico até hoje. Mas ingressei na Universidade em 1982 para cursar Ciências Biológicas, não sem antes tentar o ingresso nos cursos de Arquitetura e Oceanologia. Um ano e meio cursando Ciências Biológicas foi o suficiente para eu compreender que, ainda que fosse um curso muito atrativo – fosse por sua potência bio-ontológica, fosse pelo fato de que era preciso desenhar os mais distintos seres –, era muito “exato” para mim. Voltei, então, a submeter-me ao vestibular, nome da prova seletiva para acesso à universidade na época, e ingressei no curso de Artes Visuais, que nesse momento era denominado Curso de Educação Artística – Licenciatura curta (1984-1986). Não vou desenvolver aqui uma retrospectiva de tudo que ocorreu a partir de então, apenas resumir dizendo que,

em menos de um ano de aulas nesse curso, para quem tinha em mente, por um lado, a área de Artes enquanto uma história e um conjunto de obras famosas ou, por outro, enquanto disciplinas formadoras para desenho, pintura, gravuras e esculturas, um novo e gigante mundo artístico e conceitual se descortinou. Nesse curto tempo tive acesso a teorias estético-filosóficas e históricas das mais variadas, as quais me mostraram a complexidade da Arte e a sua importância na conformação da história da humanidade, e fui cooptada pelas reflexões acerca da importância da arte-educação na formação da sociedade – que desde a Semana de Arte Moderna já era uma reivindicação (com outra nomenclatura) no país, possuía antecedentes internacionais e, bem antes disso tudo, se encontrava no conjunto do pensamento platônico³, mas, embora já existindo em âmbito nacional, nesse momento, mentores e ativistas, não tinha reconhecimento nos meios institucionais e sociais em geral.

Um muito breve histórico do ensino da Arte no Brasil a partir do século XX, conforme os textos constantes nos PCNs, pode ser assim resumido: início do século XX – o ensino do desenho destina-se à preparação para o trabalho (fábricas e serviços artesanais) e valoriza-se o traço, a repetição de modelos e o desenho geométrico; 1922 – apesar das manifestações e reivindicações da Semana de Arte Moderna, o ensino segue as tendências tradicionais baseadas na cópia de modelos para treinar habilidades manuais; 1930 – Heitor Villa-Lobos, no governo de Getúlio Vargas, institui o projeto de canto orfeônico nas escolas e são criados corais que cantam músicas

[3] *A educação pela arte*, de Herbert Read (1982). Obra clássica (ou, para alguns e algumas, velha) fundadora de/para uma educação fundada na Arte que recupera a tese de Platão acerca da necessidade de uma formação estética integral a todos e todas, independente da profissão que viessem a exercer.

memorizadas de caráter folclórico e cívico; 1935 – Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, promove um concurso de desenho para crianças com tema livre com prêmio em dinheiro; 1948 – surge, no Rio de Janeiro, a primeira "Escolinha de Arte", com o objetivo do desenvolvimento da auto expressão (em 1971 já existem 32 instituições privadas desse tipo no país); 1960 – as experimentações socioculturais como a Bossa Nova influenciam o ensino de Arte nas escolas de todo o país com tendência à livre expressão; 1971 – a Educação Artística (incluindo-se Artes Plásticas, Educação Musical e Artes Cênicas) integra o currículo escolar do Ensino Fundamental e Médio, sem constituir-se uma disciplina; 1973 – criam-se os primeiros cursos de Licenciatura em Arte, com dois anos de duração, destinados à formação de professores capazes de lecionar música, teatro, artes visuais, desenho, dança e desenho geométrico; Ana Mae Barbosa, a partir de 1982 começa a desenvolver pesquisas sobre três ideias (fazer, ler imagens e estudar a história da arte) e, em 1990, apresenta a proposta triangular que inova ao colocar obras como referência para os alunos; 1996 – a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) passa a considerar a Arte como disciplina obrigatória da Educação Básica e os Parâmetros Curriculares Nacionais definem que ela é composta de quatro linguagens: artes visuais, dança, música e teatro. Fiz parte da geração que “pelejou”, literalmente, pelo reconhecimento e pela obrigatoriedade do ensino da Arte nas escolas. Foi um período intenso, marcado por congressos, reuniões e muitos outros tipos de eventos e

atividades e que, em seu conjunto e por sua tenacidade e intensidade, contribuiu para a conquista da Arte no currículo escolar. No Rio Grande do Sul, criou-se, nesse período, a Associação Gaúcha de Arte-Educação (AGA)⁴ – e, em outras regiões do gigante Brasil, muitas outras –, em uma plataforma fundamental para a sistematização das reflexões e para a organização de atividades mantenedoras do ativismo necessário à causa bem como de outras formadoras para professores e estudantes. Reivindicava-se, também, a formação de professores em Artes para que essa disciplina nas escolas fosse atendida por pessoas devidamente qualificadas, já que, até então, qualquer professor (matemática, geografia, química etc.) podia ser responsável por ela e Arte na escola, nesse momento, era sinônimo de “hora do recreio”. Disso resultou a ampliação dos cursos de licenciatura no país e a criação de licenciaturas plenas. Nesse contexto, e no que se refere tanto à formação dos profissionais de Arte quanto à estruturação da área de Artes no Brasil, é importante relembrar, conforme relata Araújo (2009, p. 1-4), que:

A formação superior de professores no Brasil é muito recente se comparada a outros países da América Latina. Tem seu marco na década de 1930, durante o Governo provisório de Getúlio Vargas, com a “Reforma Francisco Campos”. Marcada pelas disputas de controle do ensino superior entre as elites laicas e católicas brasileiras, a Reforma (1931) definiu o modelo universitário, o qual poderia existir em duas modalidades de ensino superior: o sistema universitário e os institutos isolados.

[...]

[4] Criada em 1984 para congregar pessoas interessadas em Arte e Educação no Rio Grande do Sul, Brasil.

A partir do movimento de reforma geral do ensino iniciado pela Lei 5.540/68, e sobre tudo pela Lei 5.692/71 foram estruturadas algumas áreas de licenciatura” (op. cit.: 647), que definiam os cursos separadamente nas áreas de Ciências, Letras, Estudos Sociais, Educação Artística e Educação Física, possuindo um núcleo comum com disciplinas de conteúdos em cada área, disciplinas pedagógicas e das habilitações específicas (ex: matemática, física, língua portuguesa, estrangeira, geografia, história, música, teatro, ginástica e atletismo etc.). No caso que nos interessa aqui, é neste momento que foram criadas as habilitações em Artes Plásticas e em Desenho, sendo esta última praticamente inexistente atualmente, conforme os dados levantados junto à SESu/MEC.

Também em razão disso, particularmente, somos – eu e minha geração – resultado de uma formação docente consistente, já que, com e a partir dos movimentos anteriormente citados, foram criadas, entre outras coisas, as licenciaturas plenas, então, no meu caso, imediatamente após a formação numa licenciatura curta fiz outra formação numa licenciatura plena (1986-1989), a qual incluía a formação pedagógica e artística concomitantemente, e logo imediatamente uma especialização em Arte-Educação. Desse contexto, sobressaía-se a ideia de uma formação integral em Arte, de base platônica, como comentado anteriormente, e difundida por pensadores como Read, de que o ideal seria que um professor de Artes tivesse e praticasse ambas as formações (ideário ao qual me filiei e coloquei em prática). Ainda ingressa no curso de licenciatura plena, eu já atuava como professora em uma escola de Artes do setor privado e em seguida comecei a atuar concomitantemente no sistema municipal e estadual, nos quais ingressei por concurso. Atuando no

sistema municipal tive ainda a oportunidade de trabalhar na Secretaria de Educação como assessora de cultura e com *Marchand* (termo usado na época para designar os responsáveis pela organização de exposições de arte) nas galerias de arte de duas das instituições artístico-culturais da cidade.

O intenso conjunto dos movimentos e iniciativas nos anos que se sucederam resultou, não de forma imediata como veremos mais adiante, na conquista da obrigatoriedade do ensino da Arte no Ensino Fundamental e Médio (Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996) e lenta e gradualmente se conquistou a exigência de formação específica para atuar nessa disciplina – que na prática ainda não atingiu sua plenitude, infelizmente.

Essa geração de professores universitários e professores da rede escolar do Ensino Fundamental e Médio – que encabeçou esse movimento nessa década no Brasil e naquelas imediatamente posteriores que ajudaram a demonstrar à sociedade a importância da Arte para a sociedade – teve que trabalhar como um equivalente de um *contorcionista intelectual*, atuando em muitas frentes e produzindo da mesma forma: desenvolvendo, ademais da prática docente, seu próprio trabalho criativo, promovendo exposições de outros artistas, desenvolvendo pesquisas em suas áreas, escrevendo e publicando, participando de congressos, reformando o ensino da arte na universidade etc. Tudo isso que nos dias de hoje está naturalizado, mas, nesse momento histórico, era incomum. Mas por que é importante retomar essas questões aqui? Por mais de um motivo.

O primeiro é lembrar que toda essa polifacética estratégia impetrada nesse momento estava também fundada, por um lado, no fato de que o número de professores especializados em áreas específicas das Artes (desenho, pintura, gravura, música etc.) era muito pequeno, o que exigia dos professores atuações polivalentes nessas diferentes modalidades de Arte, tal como informa o histórico apresentado nos Parâmetros Curriculares de Ensino de quinta a oitava séries de Artes de 1998 (BRASIL, 1998, p. 26-27):

A introdução da Educação Artística no currículo escolar (em 1971)* foi um avanço, principalmente pelo aspecto de sustentação legal para essa prática e por considerar que houve um entendimento em relação à arte na formação dos indivíduos. No entanto, o resultado dessa proposição foi contraditório e paradoxal. Muitos professores não estavam habilitados e, menos ainda, preparados para o domínio de várias linguagens, que deveriam ser incluídas no conjunto das atividades artísticas (Artes Plásticas, Educação Musical, Artes Cênicas). De maneira geral, entre os anos 70 e 80 os antigos professores de Artes Plásticas, Desenho, Música, Artes Industriais, Artes Cênicas e os recém-formados em Educação Artística viram-se responsabilizados por educar os alunos (em escolas de ensino fundamental) em todas as linguagens artísticas, configurando-se a formação do professor polivalente em arte. Com isso, inúmeros professores tentaram assimilar e integrar as várias modalidades artísticas, na ilusão de que as dominariam em seu conjunto. Essa tendência implicou a diminuição qualitativa dos saberes referentes às especificidades de cada uma das formas de arte e, no lugar destas, desenvolveu-se a crença de que o ensino das linguagens artísticas poderia ser reduzido a propostas de atividades variadas que combinassem Artes Plásticas, Música, Teatro e Dança, sem aprofundamento dos saberes referentes a cada uma delas. Com a polivalência as linguagens artísticas deixaram de atender às suas especificidades, constituindo-se em fragmentos de programas curriculares ou compondo uma outra área. (*adendo da autora)

Por outro lado, a polivalência docente em Artes residia na necessidade de atuar com intensidade para assim dar visibilidade a tudo aquilo que pudesse configurar o universo da Arte e assim demonstrar sua potência e importância sociocultural em um contexto em que o número de professores com formação específica em arte ainda era incipiente.

Outra razão diz respeito ao fato de que, nesse momento, não era possível imaginar que a produtividade em larga escala e sem necessariamente o acompanhamento de qualidade se transformaria em uma exigência no currículo do profissional de Arte e em todas as demais áreas, como é o caso na atualidade.

A polivalência, em geral e na Arte em particular, não é nem um privilégio, nem uma característica de nosso tempo e tampouco um problema em si. Leonardo da Vinci⁵ e um número significativo de intelectuais desde tempos memoriais estão aí para provar essa afirmação – embora neste momento iniciativas de “desconstrução” dessa imagem potente de artista multimídia histórico estejam ocorrendo. Mas nem todos somos Leonardo da Vinci, ainda que nossos currículos Lattes assim o indiquem.

De qualquer maneira, o conjunto de concretizações e conquistas ocorridas a partir do final dos anos 70 no Brasil em relação ao reconhecimento da Arte nos diferentes estamentos educativos pode ser definido como monumental. As iniciativas levadas a cabo desde muitas décadas anteriores e mantidas pelas sucessivas gerações de educadores, artistas e intelectuais de muitos e diferentes setores do conhecimento alcançam grandes objetivos.

[5] Leonardo da Vinci, assim como Michelangelo Buonarroti, era um polímata (do grego πολυμαθής, transl. polymathēs, lit. "aquele que aprendeu muito"), que é uma qualidade de que tem conhecimentos profundos sobre várias ciências ou domínios do conhecimento humano. Tales de Mileto, assim como Arquimedes, por exemplo, pertenciam a uma tradição de polímatas que se vê raramente nas gerações humanas.

Os cursos universitários de Arte no Brasil, por exemplo, aumentaram exponencialmente e os de pós-graduação na área, praticamente inexistentes até os anos 80, se propagaram pelo território brasileiro. Tudo isso ocorreu em praticamente sessenta anos, dado que as iniciativas germinais ocorridas no período da Semana de Arte Moderna (11 de fevereiro de 1922 a 18 de fevereiro de 1922), de certa forma, infelizmente ficaram em stand-by até o final dos anos 80.

Sobre esse lento processo para a consolidação do ensino acadêmico de Arte no centro do país, especificamente, Zanini (1994, p. 487) escreveu um breve histórico no qual recorda que:

Um longo tempo decorreu para que a USP demonstrasse interesse pelo ensino da arte. Os estatutos de 1934 previam uma escola específica que, entretanto, permaneceu letra morta. Décadas depois, em 1972, tomaria forma – finalmente – uma área prático-teórica, ainda hoje parte do conglomerado de departamentos da ECA. Mas as tentativas de configurar esse território em toda a sua complexidade – nos projetos de criação de um instituto de arte encontraram sempre muitos obstáculos e não se concretizaram.

Se o centro do país⁶, que sempre foi a região de referência nacional no âmbito da cultura em geral por já possuir universidades com longas trajetórias de existência e instituições artístico-culturais com histórias idênticas e que conseguia ter mais visibilidade cultural no Brasil, e por consequência mais respeitabilidade e reconhecimento por parte das instituições educativas governamentais, enfrentou dificuldades para organizar as demandas sobre essa necessidade, é compreensível entender como outras regiões do país, distantes desse centro irradiador, tardaram um pouco

mais a conquistar as condições acadêmicas reivindicadas. Se o limite de conteúdo do texto permitisse, o ideal seria seguir enumerando outros importantes avanços e resultados da persistência desse ativismo histórico em prol do ensino da Arte nas escolas e universidades, o que infelizmente não é o caso. Então, em um movimento abrupto, faço um corte e resumo afirmando que o que importa sublinhar é que os anos 80 foram marcados por conquistas concretas na legislação educativa brasileira nesse aspecto e que isso seguiria gerando outros avanços.

Desenlaces, desenredo e desfechos

Neste ponto do texto-conversa, volto a fazer um movimento retrospectivo. O meu ingresso como professora efetiva no Curso de Educação Artística – Licenciatura Curta da Universidade Federal do Rio Grande⁷ demarcou definitivamente um outro momento da minha formação e consolidação profissional. Entre a visão romântica de uma estudante advinda do interior do Rio Grande do Sul e os conhecimentos adquiridos durante o período de graduação, a partir desse momento tem início a conformação de uma personalidade polivalente e aguerrida, e a Arte com maiúscula passa a ser sinônimo disso. O que se sucedeu no âmbito acadêmico com a geração à qual pertencço é, inevitavelmente, um reflexo do contexto educativo antes enunciado e, em sua maioria, nesse período citado, todos/as nós nos constituímos em arte-educadores/as, em ativistas, em pesquisadores/as de Arte e em artistas, maneira pela qual, entendia-se, seria possível demonstrar à sociedade, e essencialmente às instituições educativas reguladoras, que a Arte era de fato uma área importante do conhecimento⁸.

[6] Entenda-se: São Paulo e suas adjacências geográficas.

[7] Ingressei como professora efetiva na FURG em março de 1993, por meio de concurso público ao qual me submeti e fui aprovada em segunda colocação.

[8] Um dos primeiros textos que publiquei, em um periódico do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, intitulava-se exatamente assim: Arte e Conhecimento. In: RIO GRANDE DO SUL. Secretaria da Educação. *Educação Para Crescer – Projeto Melhoria da Qualidade de Ensino*. 1993. v.1. p. 13-15.

Quanto à necessidade de reivindicar socialmente reconhecimento para a Arte enquanto área do conhecimento, temos que ter em conta que sessenta anos atrás esse campo do fazer e do saber sequer era considerado uma disciplina no currículo escolar. Conforme informa o documento de Parâmetros Curriculares Nacionais de terceiro e quarto ciclo do Ensino Fundamental – Artes (BRASIL, 1998, p. 26):

Em 1971, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a arte é incluída no currículo escolar com o título de Educação Artística, mas é considerada “atividade educativa” e não disciplina. A introdução da Educação Artística no currículo escolar foi um avanço, principalmente se considera que houve um entendimento em relação à arte na formação dos indivíduos, seguindo os ditames de um pensamento renovador.

De qualquer maneira, esse remendo inclusivo, tal como informa o mesmo documento, foi um avanço, já que reconhecia, no universo educativo, a possibilidade e a importância de uma educação artística para as crianças e os jovens. Nesse contexto, e retomando a questão sobre a qual estávamos reflexionando, foi definindo-se o perfil do professor de Artes, tanto no âmbito escolar como no universitário.

No quesito Arte como área científica, pelo que aqui comentei, é possível imaginar e compreender que inclusive – para não dizer especialmente – dentro da academia não havia esse reconhecimento, pelo contrário, essa área era vista como uma antítese da ciência. Isso explica por que o fomento destinado às artes tardou em chegar, e explica, em parte, o contorcionismo praticado pelos profissionais de Arte que atuavam nas universidades brasileiras a partir dos anos 80 do século XX: era preciso demonstrar ininterruptamente a cientificidade da

Arte, tanto em suas formas práticas quanto conceituais.

Em uma visão retrospectiva, tanto do ponto de vista pessoal quanto do ponto de vista do contexto do ensino da Arte em suas diferentes instâncias, podemos afirmar, sem risco de equívoco, que foram trajetórias de experiências positivas. Do ponto de vista do sistema de ensino da Arte, por exemplo, o número de cursos universitários nessa área foi exponencial nas últimas décadas, assim como, ainda que de maneira mais paulatina, a criação de programas de pós-graduação.

Nesse sentido, recorro a Barbosa (2018, p. 340-341), que nos lembra, por exemplo, que:

Por muitos anos a Pós-Graduação do CAP/ECA foi a única do Brasil a titular mestres e doutores na área de Arte/Educação (Ensino/Aprendizagem). Muitas Universidades Federais criaram linhas de Pesquisa em Ensino de Arte coordenadas por nossos ex-alunos. Uma pesquisa, quando a internet ainda não era acessível a todos, mostra que de 1981 a 1993 foram escritas 80 teses e dissertações sobre ensino de Arte no Brasil (Barbosa, 1997), das quais 37 foram defendidas na ECA.

Barbosa referia-se ao período compreendido entre 1981 e 1993. Trinta e poucos anos depois, temos, esparramados por todo o território brasileiro, centenas de cursos universitários de Arte, tanto no âmbito da graduação como no da pós-graduação, e o número de mestres e doutores, titulados em múltiplas linhas artísticas, superam qualquer previsão que possa ter sido feita. Os reflexos dessa gigante conquista se fazem sentir na profissionalização em Arte tanto no que concerne à docência em todas suas instâncias como na gestão artístico-cultural (museus, galerias, exposições nacionais, regionais e internacionais etc.) e especialmente na profissionalização do criador/artista.

Do ponto de vista individual, da mesma maneira, a profissionalização antes enunciada foi consolidando-se com a experiência diária em sala de aula associada à pesquisa e à criação. Nos primeiros anos de atuação na universidade, é importante lembrar que a efetivação desses três âmbitos citados dependeu principalmente do esforço e da dedicação pessoal, dado que o fomento para a "Área das Humanas" nesse momento histórico brasileiro era praticamente inexistente, somente passando a ser uma realidade em maior escala a partir dos anos 90. Essa conjuntura estimulou-nos a manter o perfil de profissionais polivalentes, um fato que se naturalizou e passou a ser sinônimo de competência: quanto mais um profissional fazia, maior reconhecimento acadêmico conquistava. Assim, cristalizou-se a quantidade como um valor positivo.

No que concerne à continuidade da formação profissional após o ingresso na docência universitária, é fundamental destacar que no período compreendido entre 1993 e 2007 iniciei e concluí um mestrado (no Brasil) e um doutorado (no exterior), ambos com excelentes resultados. No caso do mestrado, vale também destacar que, apesar de ter sido contemplada com bolsas de pesquisa, somente fui autorizada a realizá-lo com a condição de seguir dando aulas, o que fiz. Levando em consideração a distância entre as cidades onde ocorria o mestrado e onde eu exercia a docência (450 km), foram três anos de deslocamentos semanais e de sobrecarga de atividade intelectual: 20 horas semanais de aulas no mestrado, 16 horas semanais contínuas dando aulas, fora os desdobramentos profissionais e familiares. Com certeza momentos de anomalia, hoje tenho clareza desse fato.

Contudo, em uma polivalência que lidava com a esquizofrenia, no que concerne à minha trajetória pessoal, entre tantos fazeres foi possível, além de ministrar aulas, desenvolver pesquisas e projetos importantes, seja por suas temáticas e objetivos, seja pelos resultados alcançados. O projeto *Memória in vitro*, *Pioneiros da fotografia, em Rio grande*, e o *Projeto Re-utilize*, são exemplos dessa afirmação. Além do mais, durante esses quase trinta anos de docência universitária, foi possível orientar mais de 170 Trabalhos de Conclusão de Curso e Dissertações, dar continuidade à formação acadêmica em centros importantes do país e do exterior (quatro estágios pós-doutorais na Espanha, por exemplo), assim como, concomitantemente, manter a pesquisa poética ativa.

Porém, com tantas metas alcançadas individual e coletivamente, avalio que persiste uma lacuna no que concerne à consolidação do ensino da Arte nas universidades brasileiras: não aprendemos com esses movimentos e conquistas decorrentes que professores de Arte, inclusive os que atuam no ensino universitário, deveriam ter formação pedagógica. O crescimento e a profissionalização da área de Arte no Brasil, tanto no sistema escolar básico como no universitário – e aqui se destaca a implementação lenta, mas gradual e contínua, de cursos superiores de Arte em todo o país a partir do final dos anos 80 –, devem-se a uma reivindicação de reconhecimento desta enquanto área de Educação, portanto, uma área pedagógica, mas ao passo de sua implementação essa demanda se perdeu no caminho. Na atualidade, o número de professores de Arte que atuam em universidades e não têm formação pedagógica é expressivo, e o maior direcionamento no que concerne aos objetivos dos

profissionais a serem formados pelos referidos cursos está orientado aos mercados de vendas e espetáculos artísticos (curadores, galeristas, artistas profissionais, críticos de arte, conferencistas, cursos particulares). A profissionalização para o “mercado” tem sido muito eficiente e constatável a partir dos inúmeros eventos artísticos em âmbito nacional e internacional e da mesma profissionalização dos artistas. Todavia, essa potência não se faz sentir na atuação pedagógica no setor universitário com a mesma intensidade, ainda que, sim, tenhamos muitos, muitos professores comprometidos atuando no Ensino Fundamental e Médio, especialmente. No âmbito universitário – e faço essa afirmação assentada na minha longa experiência neste setor –, predomina-se o perfil do professor artista-pesquisador, professor teórico da Arte, professor curador e promotor de eventos, e poucos professores-professores. Enfim, no setor universitário predominam-se artistas e especialistas em Arte ministrando aulas, e não raramente por causa disso testificamos comportamentos docentes carentes de bases pedagógicas. Entendo que temos feito, todos e todas, no decorrer das décadas posteriores aos anos 80 do século XX, um trabalho admirável, e nesse sentido estamos de parabéns, mas, por outro lado, considero também que não podemos esquecer que somos muito jovens enquanto instituições acadêmicas artísticas, razão pela qual deveríamos seguir investindo em processos de auto-avaliação institucional para evitar a acomodação e, conseqüentemente, cristalizações de aspectos que precisariam ser revistos porque não necessariamente estão ocorrendo como deveriam, como é o caso da formação dos professores de Arte nas universidades.

Reiterando indagações

Passados esses trinta e cinco anos de atividades artístico-culturais e científicas e de docência no Ensino Fundamental e Médio, no âmbito municipal, estadual e privado, e no Ensino Universitário, sigo com indagações em aberto que (re)enuncio neste último apartado com o propósito de que reverberem e sejam dispositivos de reflexão. Em verdade, tais indagações pessoais e de parte do coletivo já “maiores de idade”, ao seguirem sem respostas satisfatórias, tendem a ser assimiladas em um processo de naturalização, ou pior: em um processo lento e gradual de apagamento.

Conquistamos o profissionalismo no país a partir de formações acadêmicas nos mais distintos fazeres da Arte – formação de artistas, de historiadores de Arte, de críticos de Arte, de curadores e produtores de eventos –, e com tudo isso temos participado e colaborado para a conformação de um mercado que movimenta cifras de monta difíceis de se visualizar. Contudo, se considerarmos que essas conquistas não estão desligadas dos ativismos e das reivindicações históricas, teríamos que nos perguntar o porquê de os formadores acadêmicos dos profissionais de Arte na atualidade não possuírem, em sua maioria, formação pedagógica. Teríamos que nos indagar onde está, ou onde ficou, a defesa da formação em Arte-Educação enquanto base para a formação sensível, estética e ética. Seria profícuo que nos indagássemos se o mercado de Arte Contemporânea superaquecido e a sensibilidade artística são diferentes e múltiplas faces de uma mesma moeda e/ou se são de fato complementares e compatíveis.

As incongruências alcançam outros aspectos dessa área do conhecimento no que se refere às relações entre teorias e

práticas. A partir das vanguardas históricas ocorridas na primeira metade do século XX, por exemplo, em decorrência da variedade e interdisciplinaridade das ações e consequentes obras de arte, se fez necessário ampliar referências conceituais para ser possível analisar, compreender e explicar as naturezas dessas novas manifestações artísticas. Sendo assim, o campo teórico da Arte também se fez multidisciplinar. Sociologia, Filosofia, Antropologia, Arqueologia, Religião, Mitologia, Matemática e Física passam a ser importantes para a compreensão das novas conformações artísticas, assim como, conforme avançou o século XX, a Informática, as Ciências da Computação, a Biomedicina, a Nanotecnologia, a Biopolítica etc. todas as áreas do conhecimento passaram a ser necessárias como base conceitual para a Arte em seus campos ampliados. Com e partir disso, a formação dos profissionais de Arte passa a ser mais múltipla, mais ampla e, aparentemente, mais crítica: trabalha-se com a crítica social, cultural, política e econômica, entre outras tantas perspectivas, e exercita-se a crítica teórica em tempo integral; critica-se a sociedade de consumo, a sociedade automatizada e esvaziada de sentimentos, a mercantilização da existência e de todos os seres vivos que habitam o universo, a robotização, entre outras tantas problemáticas, mas agimos, em muitos casos, contrariamente a todas essas críticas. Teoricamente somos exemplares.

Criticamos a produtividade maquínica, mas somos maquínicos! Somos uma contradição? E somos produtivistas. Trabalhamos excessivamente, em geral mais horas que aquelas previstas por lei. Somos mercantilistas. Somos consumistas. Somos mecanicistas e autômatos em geral. Somos robóticos quase sempre. Mais contradições? Por que não praticamos o que

defendemos ou aquilo que dizemos acreditar?

Para finalizar, insisto, desde a condição que a distância da aposentadoria proporciona, que deveríamos manter a autocrítica institucional como dispositivo crítico para os nossos fazeres e do que coletivamente estamos edificando sob o risco de, ao invés de profissionais críticos e comprometidos com a Educação e a Arte, promovermos polímatas inconsistentes.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. Os cursos superiores de formação de professores de artes visuais no Brasil: percursos históricos e desigualdades geográficas. Anais da 32ª Reunião Anual Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd) "Sociedade, cultura e educação: novas regulações?". Caxambu, 04 a 07 de outubro de 2009.

BARBOSA, Ana Mae. O ensino das Artes Visuais na Universidade. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 32, n. 93, p. 331-347, 2018.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2021.

DE ARAÚJO, Anna Rita Ferreira. Os cursos superiores de formação de professores de artes visuais no Brasil: percursos históricos e desigualdades geográficas. In: REUNIÃO ANUAL ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO (ANPEd), 32, 2009, Caxambu. **Anais...** Caxambu: 2009. Disponível em: <http://32reuniao.anped.org.br/arquivos/trabalhos/GT24-5360--Int.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2021.

GRAMSCI, Antonio. Escritos Políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LENZI, Teresa. **A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos**. Orientadora: Élide Starosta Tessler. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ZANINI, Walter. **Arte e história da arte**. Estudos avançados, [s. l.], v. 8, n. 22, 1994.

Jesús Pérez García
Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Artes na Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Mestre em Gestão e Administração do Patrimônio Histórico e Cultural (Universidade de Murcia / Espanha, 2006). Graduado em Filosofia (Universidade de Murcia / Espanha, 2007). Graduado em História da Arte (Universidade de Murcia / Espanha, 2002). Faz parte dos projetos de pesquisa *Carmen da Silva: uma rio-grandina precursora do feminismo e Poetas brasileiros do século XXI*, do Instituto de Letras e Artes da FURG, Rio Grande, RS, Brasil. É autor das peças teatrais *GoodBye BEATLES* (2014) e *2037* (2011). jpeg.jesus@gmail.com

Espacios, Lugares y Paisajes en el Cine: El caso de la ciudad de Peñíscola.

Espaços, Lugares e Paisagens no Cinema: O caso da cidade de Peñíscola.

Resumen: El espacio es algo inherente al cine, arte del movimiento. La ciudad de Peñíscola, en España, ha venido siendo desde los inicios del cine un lugar apropiado para la producción cinematográfica, tanto por sus construcciones históricas como por sus posibilidades geográficas. Desde el primer rodaje, en 1913, se han filmado veintidós películas, usando el espacio de la ciudad de diferentes formas que en este artículo se categorizan en tres: como paisaje, como escenario y como espacio vivido.

Palabras clave: Espacio; Lugar; Paisaje; Cine, Peñíscola.

Resumo: O espaço é algo inerente ao cinema, a arte do movimento. A cidade de Peñíscola, na Espanha, tem sido desde os primórdios do cinema um lugar propício para a produção cinematográfica, tanto por suas construções históricas quanto por suas possibilidades geográficas. Desde a primeira filmagem, em 1913, já foram rodados vinte e dois filmes, utilizando o espaço da cidade de diferentes formas que neste artigo se categorizam em três: como paisagem, como cenário e como espaço vivido.

Palavras-chave: Espaço, lugar, paisagem, cinema, Peñíscola.



Figura 1. Vista panorámica de la ciudad de Peñíscola (España). Archivo personal.

Introducción

La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio

André Bazin

Partiendo de la estrategia antropológica del materialismo cultural descrita por Marvin Harris (1982, 1986), se considera que las concepciones del mundo, los patrones de comportamiento y las representaciones estéticas emergen de las diversas formas de producción y organización de los grupos humanos, y que estas, a su vez, tienen como base las infraestructuras y constricciones relacionadas con las necesidades de alimentación y reproducción. Bajo esta premisa, la representación del espacio en las manifestaciones culturales de los distintos grupos humanos se produce cuando este llega a adquirir una relevancia material en las formas de producción, como ocurrió en la China de la dinastía

Han (MADERUELO, 2005), o como viene ocurriendo en Occidente, donde el desarrollo tecnológico llevó a una expansión territorial que encumbró la noción de espacio, su estudio y su representación, evidenciado su importancia en el amplio desarrollo de la geografía, la cartografía, la geología, la botánica, la etnología, las tecnologías del transporte, formas de control territorial a distancia, y la representación espacial en la pintura, la literatura, la fotografía o el cine.

El cine posee una serie de procedimientos para la creación y representación del espacio: composición del cuadro, escala, profundidad de campo, sonido, montaje, vectores de movimiento y de mirada, fuera de campo, relaciones entre los personajes, escenario, decoración, atrezzo, escenografía... Dentro de toda esa amalgama que nos permite la creación de un espacio narrativo, simbólico y discursivo,... podemos hablar sobre la relación que se establece entre lo que se mueve dentro del cuadro y el ámbito en el que se mueve: cómo es escenificada la relación espacial con el entorno, o cómo es entendido o vivenciado ese espacio.

En su obra *¿Qué es el cine?*, André Bazin (1990) nos cuenta cómo una escena de *El Circo* (CHAPLIN, 1928) en que Charlot queda encerrado en el interior de la jaula de un león, tiene fuerza porque personaje y animal comparecen en un mismo plano juntos, compartiendo espacio. Si se limitara al plano y contraplano, con ambos separados, la magia desaparecería. No es sólo que Charlot ocupe un lugar (la jaula del león), sino que comparte espacio con ese león en su jaula: "Chaplin, en el circo, se halla efectivamente en la jaula del león y los dos están encerrados juntos en el cuadro de la pantalla" (BAZIN, 1990, p. 80). En el caso del plano y contraplano, se trata de dos espacios a los que damos continuidad. En el otro, el espacio es un espacio vivido.



Figuras 2 y 3. Plano y contraplano en el momento en que Charlot entra sin darse cuenta en la jaula del león y queda encerrado. Fuente: Fotograma.



Figura 4. Charlot junto al león buscando cómo salir de la jaula. Fuente: Fotograma.

En definitiva, el modo de representación de la espacialidad posee grandes matices que varían en función de la disponibilidad técnica y del modo en que concebimos y vivimos el espacio. De lo que se trata en este texto es meramente de discernir qué tipo de relaciones espaciales se establecen entre los personajes y el espacio en el que se mueven.

El uso del espacio en el cine: Tres categorías

El movimiento es el principio ontológico del cine: kinein= movimiento; -ma= acción de; graphein= grabar; cinematógrafo: grabación del movimiento. Todo movimiento es en un espacio, al establecerse una diversidad continua de relaciones posicionales entre los objetos.

Las primeras filmaciones cinematográficas buscaban acondicionar el espacio para resaltar el registro del movimiento, que era lo que se perseguía. Este acondicionamiento espacial marca una diferencia entre los pioneros del invento cinematográfico: la factoría de Edison, los hermanos Skladanowsky y los hermanos Lumière.



Figuras 5-7: A la izquierda: Fotograma de *El Beso* (EDISON, 1896). En el centro: Fotograma de *El canguro boxeador* (SKLADANOWSKY, 1895). A la derecha: Fotograma de *Llegada del tren a la estación* (LUMIERE, 1895).

Podemos apreciar fácilmente que, en los fotogramas de las figuras 5 y 6, el espacio es conformado con un telón de fondo, negro en el film de Edison y blanco en el de los Skladanowsky. El fin es resaltar el movimiento, objetivo último del invento. Pero en *Llegada del tren a la estación* (figura 7), al filmarse en exteriores, se produce una interacción de los sujetos y los objetos en un espacio de la vida cotidiana. La irrupción del tren desde el fondo es lo que activa el espacio y genera una multiplicidad de relaciones espaciales con las personas subiendo y bajando del tren.

Por tanto, el espacio no se conforma simplemente con la filmación en un lugar abierto o cerrado, en un escenario natural o en un estudio, ni es una cuestión de poner o quitar un telón. La relación espacial es principalmente una relación vivencial con los objetos, los cuales definen “actores y un espacio” (AKRICH, 1987, p. 4) y son “mediadores obligatorios en todas las relaciones que tenemos con lo “real”” (IDEM, p. 1). Esta capacidad de definición y articulación es representada en la filmación, como se evidencia al comparar *Blacksmith scene* (DICKSON, 1893) y *El regador regado* (LUMIERE, 1895). La filmación de los Lumière ocurre en un espacio natural, pero no hay intervención ni interacción de los personajes en el mismo. Sin embargo, en la película de Dickson, aunque tenemos el típico fondo negro de las películas de la factoría Edison, a través de los objetos y la interacción de los personajes con los mismos, se construye un espacio de acción. Al eliminar el fondo, los objetos y los personajes conforman el espacio. En *El regador regado* nada interfiere en la acción, en la que tan sólo tenemos al regador, al bromista y una manguera abierta. Ni siquiera vemos qué es lo que se está regando. El jardín que vemos al fondo podría estar pintado y no cambiaría nada en la acción. Es simplemente un paisaje de fondo, y aquí vale la pena indicar la distinción que Milton Santos

hace entre el espacio y el paisaje: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (2006, p. 66). Así, una diferencia fundamental entre el paisaje y el espacio es la acción. El paisaje es estático en cuanto observado, y el espacio se caracteriza por la acción, por el movimiento. La naturalidad del espacio no es, pues, lo que garantiza la vivencia de ese espacio, sino las relaciones que se establecen en él.

En *Blacksmith scene*, aunque la intención última de la composición es el registro de movimiento, la interacción de los personajes con los objetos crea un “espacio vivido” sin la necesidad de un fondo, también porque la escena queda configurada por los objetos de fondo y la iluminación. Así pues, la distinción entre el espacio vivido y el escenario viene marcada por la interrelación de los objetos y de estos con el espacio en el que se encuentran.



Figuras 8 y 9. A la izquierda: Fotograma de *Blacksmith scene* (DICKSON, 1893); y a la derecha: Fotograma de *El regador regado* (LUMIERE, 1895).

La configuración del espacio en el cine ha ido complicándose técnica y tecnológicamente: diversificándose, descomponiéndose, alternándose, abstrayéndose, desarrollándose en montaje, en escalas, en efectos, en construcción de la imagen digital o ampliando su capacidad de perspectiva. Pero las diferentes representaciones espaciales pueden agruparse en tres categorías: como atracción paisajística o fotográfica, como ambientación (escenario necesario en donde acontecen las acciones), o como espacio vivido y actuante. Estas tres categorías parten de las categorías geográficas de espacio, lugar y paisaje, a través de las cuales se puede diferenciar, como ya se ha dicho, la representación espacial en el cine en tres formas: como paisaje, como escenario y como espacio vivido. Esta distinción se ha hecho siguiendo particularmente a Milton Santos (2006) y la concepción de los objetos de Madelein Ackrich (1987). Al tratarse de conceptos polisémicos (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015), vamos a entender aquí el espacio como el establecimiento de una relación entre objetos. En nuestra condición de bioformas tenemos un entendimiento del espacio cuyo fin es nuestra supervivencia. Así, establecemos distancias y relaciones que nos permiten movernos y sobrevivir. Respecto al lugar, es un fragmento de ese espacio con una designación: una ciudad, aquella casa, la Torre Eiffel, el río Ebro... El lugar es un punto en el espacio. Por último, el paisaje es un modo de observar, percibir y representar el espacio distante. Es contemplativo, y, por definición –siguiendo a Milton Santos– estable. Si algún elemento inestable compareciera en él, inmediatamente enfocaríamos nuestra atención en un punto (lugar) y, interactuamos, estaríamos en un espacio. El paisaje es “um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (SANTOS, 2006, pp. 66-67). Así, el paisaje es más como un registro, como una fotografía,

como un balance de cuentas en un momento dado; el lugar es un referente, y el espacio es el ámbito de la existencia.

Para ejemplificar esta distinción, se ha repasado una serie de películas cuyo nexo común es que han sido rodadas en la misma población: la ciudad española de Peñíscola. Son filmaciones que han partido de un mismo espacio, pero lo han moldeado buscando acoplarlo a sus narrativas, y han ubicado de un modo a sus personajes en él, otorgando una entidad, un anonimato o un papel en la filmación. Es el mismo espacio en todos los casos, pero actúa de forma diferente. Se trata de un número considerable de filmaciones realizadas entre 1913 y 2016, en las que podemos apreciar diferentes tratamientos y relaciones espaciales.

Peñíscola como eje metodológico

La ciudad de Peñíscola (Figuras 10 y 11) está ubicada en la costa mediterránea de España. Asentada sobre una pequeña península circular de menos de un kilómetro de diámetro y que alcanza una altura de 46 metros, representa un lugar estratégico por su apertura al mar y su elevación respecto a la planicie que la une al continente. Esa prominencia, junto al castillo medieval que la corona y las murallas que la rodean, son lo que da identidad visual al lugar.



Figura 10. Ubicación de Peñíscola en relación a la península ibérica. Fuente: Google Earth.



Figura 11. Vista aérea de Peñíscola tomada en 1970. Fuente: <http://latorretadelmareny.blogspot.com/2013/02/>.

En Peñíscola, como se ha dicho, han sido rodadas 22 películas y 6 series desde 1913 hasta hoy. No sólo es el lugar, sino las posibilidades que tiene de tiros de cámara. Las calles estrechas y escarpadas, y llenas de patrimonio histórico crean una bolsa temporal elevada y fácil de aislar respecto a la parte de la ciudad que ha emergido desde finales del siglo XX.



Figuras 12 y 13. Vistas del casco antiguo de Peñíscola desde la Playa Norte, con edificios modernos a la derecha. Buscando el ángulo adecuado, es fácil aislar la parte antigua y mostrar un casco histórico adaptable a cualquier temporalidad o mundo imaginario. Fuente: Archivo Personal.



Figura 14. Vista de la Playa Norte tomada desde el casco antiguo de Peñíscola. Fuente: Archivo Personal.



Figura 15. Aunque se hayan producido transformaciones, el casco antiguo apenas ha modificado su estructura. Fuente: Archivo Personal.

Geográficamente, el lugar clave suele ser el casco antiguo. Si miramos un mapa, vemos las facilidades físicas que ofrece la ciudad desde un punto de vista de encuadres generales. La variedad de niveles, alturas y puntos de vista permite un trabajo sobre la misma silueta de la ciudad desde dos puntos distintos, pudiendo ser una isla, una ciudad antigua o un referente lejano. Igualmente, desde el propio casco antiguo, ofrece múltiples posibilidades de rodaje, y el clima mediterráneo, con muchas horas de luz por día y poca densidad pluvial, favorece los rodajes.



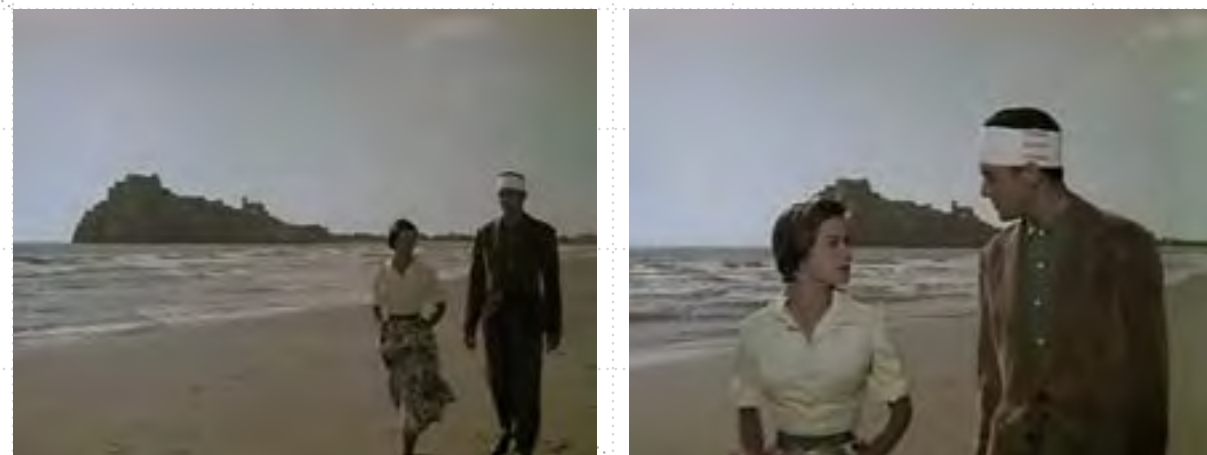
Figura 16. Vista del casco antiguo de Peñíscola tomado desde la Playa Sur.
Fuente: Archivo personal.



Figura 17. Vista aérea de Peñíscola, con la planicie que la une al continente y una de las colinas adyacentes. Fuente: <https://www.granhotelpeniscola.com/es/>

Películas

Por una cuestión de espacio se va a tratar sólo sobre algunas de las filmaciones que sirven como ejemplo. La primera de la que se tiene constancia de haber sido rodada parcialmente en Peñíscola es *Ana Kadova* (GELABERT; MULHAUSER, 1913). Pero a día de hoy no hay copias de esta película de espionaje que transcurre en un reino imaginario llamado Balcania. Al parecer, fue usado el interior del castillo, que entonces se encontraba abandonado, como decorado (GÓMEZ; GANZENMULLER, 2013, p. 11). Después vendría *La alegría del batallón* (THOUS, 1924). Pero tampoco se hayan localizadas copias de este trabajo.



Figuras 18 y 19. Fotogramas de *La vida es maravillosa*. Toma desde la Playa Norte. peníscola.

Por tanto, la cinta más antigua de la que se dispone es *La vida es maravillosa* (LAZAGA, 1953), cuya sencilla trama se basa en los principios ideológicos del Movimiento Nacional: un joven vive plácidamente en medio de la opulencia y la tranquilidad del pueblo, cuando decide visitar a su hermana, que vive en Barcelona. Por el camino, se pierde en Benicarló, población próxima a Peñíscola, y, tras accidentarse, se enamora de una chica cuya familia tiene tierras, cultivos y una enorme casa. Tras de lograr llegar a Barcelona y rescatar a su hermana de la pernicioso vida a la que se ve abocada en la gran ciudad, regresa con ella a Benicarló, donde llevará una vida feliz junto a ella, su novia, las cuñadas y la suegra, que es viuda. Sin más hombres que el jardinero, se torna cabeza de familia y mando del grupo, ante la felicidad y abnegación colectiva.

En la película, en la que todos los elementos y objetos entran en cámara para acentuar la dialéctica entre la vida honesta y la pernicioso, Peñíscola aparece en cuadro como referencia de historia y belleza, presentándose como un paisaje que viene a reforzar el discurso de la chica ensalzando el valor de la tradición. Un amanecer nos muestra la bella estampa del pueblo desde la zona sur. Puro paisaje.



Figura 20. Toma desde la Playa de Las Viudas, al sur.

Un plano similar encontramos en *Todos eran culpables* (KLIMOVSKY, 1962). Sin embargo, la categoría que adquiere el paisaje es diferente. Mientras que en *La vida es maravillosa*, el paisaje no adquiere ninguna relevancia más allá de mostrar un lugar bonito (es decir, es propiamente un paisaje lo que se nos muestra), en *Todos eran culpables*, hay en la imagen de Peñíscola una latencia, porque algo ha ocurrido allí y lo sabemos. El homicidio involuntario de una chica empañó lo que iba a ser una noche de diversión de los hijos de las clases pudientes de Vinarós, una población cercana. Asustados, deciden deshacerse del cuerpo en el mar con la esperanza de que las corrientes se lleven el cuerpo hacia Peñíscola, lejos de ellos. La conocida efigie de la ciudad

se torna imagen del secreto que todos ocultan, adquiriendo el rango de espacio designado: esto es, de lugar.

De este modo, el mismo paisaje se torna referencia amenazante de lo distante, de lo que los chicos de las clases bien expulsan de su ámbito. Peñíscola es ahora una sombra amenazante que se cierne sobre sus vidas ordenadas y protegidas.



Figuras 21, 22 y 23. Peñíscola está como lugar de fondo que vemos constantemente y al que nos remite el conflicto amoroso y existencial de Alberto, cuya relación con Marisa se hunde. La imagen nos señala que allí es el lugar en el que ha ocurrido todo y donde está el conflicto interno del personaje.

En 1956, Luis García Berlanga filma *Calabuch*, una de las grandes producciones que han marcado el rumbo de Peñíscola como plató de cine y como ciudad. Lo que se dispone a mostrarnos es la vida en ese pueblo inventado que se solapa con Peñíscola. El inicio no deja lugar a dudas: eso que vemos ahí es *Calabuch*.



Figura 24. Fotograma del inicio de *Calabuch*. El cartel anuncia el título de la película y nos dice de forma simple que eso que vemos en pantalla es un lugar llamado Calabuch.

La imagen del casco antiguo, tomada desde la playa norte, junto con el título, nos señala explícitamente un lugar. Es el mismo procedimiento empleado en *Los corsarios del Caribe* (MARTÍN, 1961), en la que se nos muestra Peñíscola desde la playa sur, pero ahora con un cartel que nos remite inconfundiblemente a Maracaibo.



Figura 25. Fotograma de *Los corsarios del Caribe*.

El plano en el que vemos Maracaibo es una imagen paisajística, pero su combinación con el texto nos está indicando un lugar, excluyendo del cuadro el puerto y las casas modernas.

De otra manera, *El Cid* (MANN, 1961) nos señala el lugar, no a través de un cartel, sino de los diálogos previos. El movimiento de las tropas, que sabemos dónde se dirigen, nos dice el resto, transformando Peñíscola en un punto de referencia, en un lugar: la Valencia del siglo XI.



Figura 26. Fotograma de *El Cid*. La dirección de las tropas y el diálogo previo sobre la conquista de Valencia transforman el paisaje en lugar.

En *Fin* (TORREGROSSA, 2012), tenemos también esta designación del lugar, marcada por la dirección de los personajes en su movimiento. Un plano de la ciudad se muestra como lugar con una simple composición: su propia estaticidad y el movimiento de los personajes entrando en cuadro en dirección a la ciudad. Aquí no hay indicadores previos. No hace falta, porque la humanidad está desapareciendo y da igual a dónde lleguen. Lo importante es que ese es el punto de llegada, donde se desarrollarán los momentos siguientes.

Peñíscola aparece como un punto de llegada, como una población que puede verse a lo lejos y que, además, significa un fin, ya que después sólo viene el mar. Es el final de un periplo.

Un grupo de amigos se ha encontrado en una casa de campo después de 20 años. Allí, comienza un proceso de desapariciones extraordinarias. Van quedando en el camino, y al final lo que queda es el miedo a la propia desaparición. El espacio laberíntico es la nota característica de Peñíscola en esta cinta. Es un espacio de actuación. La interacción entre los personajes con los objetos y el espacio se da inversamente, por la anomalía de su ausencia.

En definitiva, en todos los casos, la función del plano es indicarnos que ese es el lugar en el que va a acontecer todo cuanto veamos en adelante.



Figura 27. Fotograma de Fin. Los protagonistas llegando a un último lugar en su imposible huida.

En la serie *Game of Thrones* (BENIOFF; WEISS, 2015), Peñíscola pasa a ser Meereen por simple designación de los actores. Nos encontramos ya en plena ciudad. No hay paisaje. Pero el interior de la ciudad continúa teniendo un carácter de lugar, esta vez como escenario. Tanto en *El Cid* como en *Game of Thrones* o *Los corsarios del Caribe*, se quiere ambientar un espacio para los actores y su trama. En el caso de *Los corsarios del Caribe*, una película con bajo presupuesto, se limitan a explotar las murallas, cuya temporalidad es plenamente válida para la de la película. Por eso, se limitan a añadir algo de decoración en las calles, probablemente destinado a ambientar un poco y tapar anacronismos. Pero en *El Cid*, producción mucho más ambiciosa, se construye una gran muralla en la playa que viene a complementar la ya existente, a tapar los edificios modernos y a abrir el espacio de filmación. Los anacronismos de la muralla no son perceptibles a esa distancia y, además, no nos interesan.



Figura 28. Imagen de Peñíscola. Archivo personal.



Figura 29. Fotograma de *El Cid*. La muralla construida para complementar la muralla histórica ayuda a tapar los edificios aledaños al casco histórico.

El Cid y *Game of Thrones* comparten un uso similar del espacio. Peñíscola es convertida en escenario de acontecimientos. Lo que el equipo artístico hace es ambientar el lugar para que quede acorde con el desarrollo de la escena. Las diferencias son puramente tecnológicas: en *El Cid* son necesarias construcciones de envergadura para tapar aquellas partes de Peñíscola que le sobran y dotar al conjunto de un estilo que remita a lo islámico para ambientar lo que podría ser una Valencia musulmana. En el caso de *Game of Thrones*, las construcciones son producto de la técnica informática aderezada con algunos objetos de atrezzo que no alcanzan a intervenir en la acción ni tienen relación con los personajes. Incluso los objetos son mera ambientación.



Figura 30. Al igual que en *El Cid*, en *Game of Thrones* se adapta el espacio buscando una ambientación, realizada ahora digitalmente, pero cuya lógica es la misma: adaptar el espacio a la trama.

Y esta sería otra característica del lugar. Se trata de generar una ambientación, de adaptar el espacio para destacar a los personajes o su historia, o, de forma más pragmática, la grandilocuencia de las construcciones, sean estas físicas o una composición digital cuyo valor es su sensación realidad.



Figura 31. En las escenas de *Game of Thrones* en Meereen, los objetos hacen el papel de mero aderezo sin relación alguna con la vida material de los personajes. Una característica muy común en el cine contemporáneo. El mundo resulta ser un mero aderezo de ambientación o con funciones simbólicas.



Figura 32. Fotograma de *Fin*. Lo que se hace aquí es aprovechar el espacio y acentuar su sensación de vacío.



Figuras 33 y 34. Fotogramas de *El Cid* (acima) y *Game of Thrones* (abajo). Vemos cómo hay una intervención sobre el espacio, un utilitarismo que busca la grandilocuencia, con la construcción de grandes infraestructuras adheridas a las ya existentes en *El Cid*, y la ampliación digital del espacio en *Game of Thrones*.



Figura 34. Fotograma de *Fin*. Mismo lugar de rodaje, con el mar y el puerto al fondo.

Calabuch sería un ejemplo perfecto de uso del espacio como espacio vivido. De inicio se quiere encontrar un lugar perdido en el mundo, en el que lo histórico y lo actual conviven y en el que, de repente, un flujo (SANTOS, 2006, p. 43) entra a integrarse en la vida de los habitantes del lugar.



Figura 35. Playa de las viudas, en Peñíscola, donde fue filmada la escena de la persecución de contrabandistas en *Calabuch*. Fuente: Fotograma.



Figura 36. La misma playa en la actualidad. Archivo personal.

Un científico norteamericano que trabaja para el gobierno de Estados Unidos en la carrera armamentística decide huir del mundo para siempre y llega a Calabuch, donde se integra en la vida cotidiana de sus habitantes. La dialéctica entre los grandes espacios de los que él huye y el espacio opresivo del que tantos habitantes de Calabuch quieren huir condiciona la historia para que entremos en la vida cotidiana de todos ellos. Peñíscola-Calabuch se convierte así en un espacio en el que viven sus personajes con todas sus contradicciones y frustraciones.



Figuras 37, 38 y 39. Fotogramas de *Calabuch*.

Decía André Bazin que “Si el género burlesco ha triunfado antes de Griffith y de montaje, es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior” (1990, p. 80). Y efectivamente. Pero en lo único que se discrepa, y es importante es en ese “mundo exterior”. Un mundo exterior que no es exterior, que es el mundo en el que se es, indisociablemente. Esa concepción del mundo exterior es la que ha llevado a gran parte de la tradición cinematográfica, principalmente norteamericana, que hace que el espacio sea simplemente un lugar a rellenar para que el espectador no se distraiga con él y se centre en las estrellas y sus emociones (lo cual no tiene por qué impedir que se use dramáticamente o discursivamente).

Por mencionar otras filmaciones, *El hijo del cura* (OZORES, 1982), tiene un carácter puramente turístico. En esta película, Peñíscola es simplemente un lugar bello, un marco de fondo en el que se desarrolla un enredo, tan relevante como puede serlo en *La vida es maravillosa*. La relevancia que el paisaje tiene es tanta como los paisajes que se ven en las retransmisiones televisivas del Tour de Francia: son un reclamo visual y turístico, para entretenerse viendo los paisajes mientras transcurre, ajena a ellos, la carrera.

Igualmente, en *Mataharis* (BOLLAIN, 2007), una película sobre detectives privados, una de las historias nos lleva a Peñíscola en un

momento dado, y la filmación tiene un carácter también de espionaje: “estuvimos en Peñíscola, pero no estamos”. Dos planos que permiten identificar el lugar, pero muy vagamente: uno rodado en la Playa Norte, y otro en una de las calles del casco antiguo.



Figura 40. En *El hijo del cura*, las imágenes son puramente turísticas. En primera instancia, habla una mujer con Peñíscola como paisaje de fondo. Fuente: Fotograma.



Figura 41. En *Mataharis*, Peñíscola es simplemente un lugar en el que se desarrolla una escena. Fuente: Fotograma.

Conclusiones

El espacio ha ido perdiendo su entidad en cuanto espacio vivido, y a día de hoy posee un estatus más de ambientación, de lugar en el que se desarrolla la acción, de lugar en el que los personajes se ubican, pasando a quedar soterrados en el conjunto de la película. Si en muchas películas actuales, los únicos objetos con los que de hecho hay una coexistencia son armas y objetos mágicos, en concreto, en las de superhéroes, son armas y objetos tecnológicos. Se trata de una constatación que tiene que ver con el estatus que juega el espacio hoy en nuestra sociedad. Un espacio no intervenido, heredado, y que no es lo más relevante en nuestras existencias. Por eso es posible desarrollarlas en hogares bien pequeños y oscuros. Se trata de un cambio de paradigma asociado a unas formas de producción y de existencia, las digitales, que nos llevan a reconfigurar nuestros valores y, consecuentemente nuestra estética. ¿Por quién y para quién está hecho el cine? En una película como *Que horas ela volta?* (MUYLEAERT, 2015) el espacio está percutiendo constantemente en la película a través de los objetos, algo completamente diferente a, por ejemplo, *Wonder Woman 1984* (JENKINS, 2020). *Bacurau* (MENDONÇA FILHO, 2018) nos muestra dos espacios bien diferentes: el de los habitantes de la pequeña villa, entroncado en ese sentido con el de los habitantes de *Calabuch*, y el de los asesinos, ubicados en un espacio que puede ser cualquier otro, que no es un espacio vivido, sino usado, y que bien puede marcar la diferencia entre ambos grupos humanos: aquellos que viven un espacio, y aquellos que conciben el mundo como medio, en el que el espacio es sólo ámbito de uso, un instrumento, *res extensa*.

Agradecimentos

Aos caros amigos Alberto Melo e António Mousquer, amantes do espaço e da paisagem.

À Teresa Lenzi, amante dos caminhos, com quem percorri os espaços de Peñíscola

REFERÊNCIAS

AKRICH, Madeleine. **Comment décrire les objets techniques?** Techniques et culture, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 49-64. alshs-00005830

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Rialp, 1990.

GÓMEZ ACEBES, Alfredo; GANZENMULLER, Josi. **Ana Kadova.** Cien años de la película. In Fonoll, Butlletí de cultura d'amics de Vinaròs, nº 12, Enero de 2013, pp. 8-12.

HARRIS, Marvin. **El materialismo cultural.** Madrid: Alianza, 1982.

_____. **Introducción a la antropología general.** Madrid: Alianza, 1986.

MADERUELO, Javier. **Paisaje.** Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca Rebeca; LÓPEZ LEVI, Liliana. **Espacio, paisaje, región, territorio y lugar:** la diversidad en el pensamiento contemporáneo. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FILMOGRAFÍA

BERLANGA, Luis. **Calabuch,** 1956.

CHAPLIN, Charles. **El circo.** 1928.

DICKSON, William. **Blacksmith Scene,** 1893.
<https://centuriesofsound.com/2017/08/19/blacksmith-scene/>

EDISON, Thomas. **El beso,** 1895

GELABERT, Fructuós; MULHAUSER, Otto. **Ana Kadova,** 1913

JENKINS, Patty. **Wonder Woman 1984,** 2020.

KLIMOWSKY, León. **Todos eran culpables,** 1962

LAZAGA, Pedro. **La vida es maravillosa,** 1953.

LUMIERE. **Llegada de un tren a la estación,** 1895.

_____. **El regador regado,** 1895.

MANN, Anthony. **El Cid,** 1961

MARTÍN, Eugenio. **Los corsarios del Caribe,** 1961

MENDONÇA FILHO, Klever. **Bacurau,** 2019
MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?,** 2015

OZORES, Mariano. **El hijo del cura,** 1982.

SKLADANOWSKY. **El canguro boxeador,** 1895

THOUS, Maximiliano. **La alegría del batallón,** 1924

TORREGROSSA, Jorge. **Fin,** 2012

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
PhD em Artes pelo Chelsea College of Arts, University of the Arts London (CCW/UAL). Professora Adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), atuante no curso Artes Visuais – Bacharelado e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV). Supervisiona projetos na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, com ênfase nos diálogos entre Artes Visuais e Estudos Auto/Biográficos. É líder do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/UFG/CNPq).
manoelaafonso@ufg.br. Website: www.autobiogeography.org.
https://orcid.org/0000-0003-4994-4291

O espaço autobiogeográfico em construção

El espacio autobiogeográfico en construcción

Resumo: Neste artigo, apresento a disciplina Laboratório de Práticas Autobiogeográficas e destaco o fazer artístico que se dá como prática de si criticamente situada na convergência entre Artes Visuais, Estudos Auto/Biográficos e Estudos Decoloniais. Nesse contexto, observo a emergência do espaço autobiogeográfico como campo de experimentação de poéticas de (auto)localização que confrontam a colonialidade do ser, do sentir e do saber.

Palavras-chave: Autobiogeografia; Espaço Autobiogeográfico; Autobiografia; Espaço Autobiográfico; Artes Visuais.

Resumen: In this article, I present the subject Laboratory of Autobiogeographical Practices and highlight the art-making that takes place as a practice of the self critically situated in the convergence between Visual Arts, Auto/Biographical Studies, and Decolonial Studies. In this context, I observe the emergence of the autobiogeographical space as a field of experimentation for poetics of (self) location that confront coloniality of being, sensing, and knowing.

Palabras clave: Autobiogeography; Autobiogeographical Space; Autobiography; Autobiographical Space; Visual Arts.

Laboratório de Práticas Autobiogeográficas

A disciplina de núcleo livre¹ *FAV0751 Laboratório de Práticas Autobiogeográficas* foi criada em resposta às reflexões tecidas no artigo *Autobiogeografia como metodologia decolonial* (RODRIGUES, 2017), publicado nos anais do 26º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em 2017. De caráter prático, a disciplina nasceu com o objetivo de experimentar a abordagem autobiogeográfica no contexto das Artes Visuais para observar que lugares de enunciação poderiam emergir dos fazeres artísticos que se dão como prática de si criticamente situada.

A primeira oferta da disciplina aconteceu em dezesseis encontros presenciais realizados no segundo semestre de 2018, nas quartas-feiras à tarde, das 14h às 17h40, com a presença de quinze estudantes matriculadas/os. A segunda oferta se deu também em dezesseis encontros, no entanto realizados no modo on-line no primeiro semestre do calendário civil de 2021 como disciplina do segundo semestre letivo de 2020². As aulas aconteceram na plataforma de videoconferências Google Meet nas quintas-feiras à tarde, das 14h às 17h40, com a presença de onze estudantes matriculadas/os.

A ementa desse núcleo livre é composta pelos seguintes assuntos: Opção decolonial; Escritas de si e política do lugar; Atos autobiográficos e práticas coletivas; Autobiogeografia como metodologia decolonial; Arte como lugar de enunciação; Autobiogeografia na prática. A metodologia adotada na disciplina envolve a própria autobiogeografia (RODRIGUES, 2017; 2021), a transpedagogia (HELGUERA, 2011), a pedagogia

[1] A versão original desta citação em língua original se encontra em Nota de Fim, número 1.

[2] Devido à pandemia da COVID-19 houve a interrupção imediata das atividades acadêmicas presenciais em março de 2020. Na graduação, o calendário letivo da UFG ficou atrasado cerca de seis meses em relação ao calendário civil, de modo que no primeiro semestre civil de 2021 foram ofertadas disciplinas do segundo semestre letivo de 2020, no modo on-line.

[3] Dimensões da Prática: passagens entre arte, ensino e pesquisa. CONEXÃO ARTE – Centro de Artes / UFPEL. Youtube, 17 dez. 2020. 1 vídeo (1h54min20s) Disponível em: <https://youtu.be/hOAWNhEn1M>. Acesso em: 20 out. 2021.

crítica interseccional (HOOKS, 2013) e a pedagogia da (re) existência (ACHINTE, 2013). Ao longo dos últimos cinco anos, a combinação dessas abordagens tem delineado minha prática em suas três dimensões: artística, docente e investigativa. Conforme mencionado na conferência³ realizada no âmbito do projeto *PPGAVI Convida*, em 17 de dezembro de 2020, tenho procurado observar onde e como me localizo em meio às passagens que vou estabelecendo entre tais dimensões – a do fazer, a do pesquisar e a do ensinar. As abordagens aqui mencionadas têm me orientado, então, a criar *modos de passar*.

A autobiogeografia, por exemplo, auxilia na criação de espaços que favorecem a escuta e observação atentas das experiências situadas apresentadas pelas/os estudantes à medida que vão articulando suas práticas artísticas ao longo do semestre. Já a transpedagogia destaca o caráter poético da disciplina, pois busca-se combinar processos educacionais e artísticos para que, juntos, proporcionem um ambiente que se aproxime mais do funcionamento de um coletivo de arte do que de uma disciplina propriamente dita, digo, em seus moldes mais tradicionais. Em propostas transpedagógicas, o projeto poético se conecta ao contexto do ensino e da pesquisa para estabelecer novos modos de produção e acesso ao conhecimento em meio a processos de criação artística individuais e coletivos. O diálogo e a escuta, por sua vez, são elementos caros à pedagogia crítica e à pedagogia da (re)existência, imprescindíveis para o processo de criação de ambientes seguros para a partilha de singularidades em meio a uma coletividade que vai adquirindo forma semana a semana, de acordo com o

engajamento das pessoas envolvidas na disciplina.

Em 2018 os objetivos do núcleo livre foram assim traçados: Compreender os principais conceitos que fundamentam a noção de opção decolonial; Compreender gêneros autobiográficos como o diário, o memorial, a correspondência, a autoficção e a *autohistoria-teoría* (PITTS, 2016); Relacionar produções artísticas com o campo da auto/biografia e com a opção decolonial a fim de problematizar a política do lugar e refletir sobre a importância da sua intersecção com o campo das Artes Visuais na contemporaneidade; Criar autobiogeografias; Planejar e realizar uma mostra coletiva dos trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo da disciplina, seguida de roda de conversa sobre atos autobiográficos e práticas decoloniais nas Artes Visuais.

Já em 2021, os objetivos foram reordenados da seguinte forma: Criar autobiogeografias; Conhecer gêneros autobiográficos como o diário, o memorial e a correspondência; Estudar conceitos como espaço/lugar e relacioná-los com o fazer autobiográfico; Compreender noções básicas sobre decolonialidade; Produzir um e-book ou uma exposição virtual a partir dos processos de criação gerados ao longo do semestre.

Com a reordenação dos objetivos, em 2021, a criação de autobiogeografias passou para o primeiro plano. Tal movimento se deu em decorrência do esforço que temos feito para localizar a prática artística no início do percurso das/os estudantes, sobretudo quando lidamos com disciplinas ligadas diretamente às poéticas artísticas e aos processos de criação, seja em nível de graduação ou pós-graduação. Esse movimento reivindica a centralidade do fazer artístico

em componentes curriculares de caráter prático, de modo que possamos assumir o fazer como gerador de reflexões e debates fundamentais para disciplinas dessa natureza. Espera-se perceber, compreender, comunicar e compartilhar os conhecimentos artísticos que surgem em meio ao fazer, ressaltando sua importância para a formação bem como para a consolidação das linhas de pesquisa em poéticas artísticas. A teoria, nesse caso, é um estímulo ao fazer e à reflexão que se dão com a própria prática, numa relação dialógica que não permite hierarquizações entre prática e teoria, entre fazer, ler, dizer e escrever.

Sou uma pessoa dançando a música da minha vida

Em 2018, quatro ativações foram utilizadas no início das aulas junto ao grupo de quinze estudantes: 1) Localize a sua memória mais antiga; 2) Se você é uma pessoa dançando a música da sua vida, como poderia descrever os seus movimentos?; 3) Da lembrança mais antiga até o presente momento, quantas vezes você provocou mudanças profundas em seu percurso? (nomeá-las e listá-las cronologicamente); 4) Que autorretratos desenham tais mudanças?

A escrita cotidiana, nos moldes de um diário, foi adotada como instrumento para lidar com a pergunta: *Onde estou localizada/o no movimento da minha vida?* Nesse processo, o diário foi utilizado para registrar memórias e imagens, servindo também, segundo algumas pessoas, como lugar para uma conversa consigo mesma/o, para prestar atenção à passagem do tempo, ou ainda como estímulo à expressão de si e à percepção do dinamismo dos processos de criação. Um aluno ressaltou que o diário é uma coleção de escritos

de si que exige uma forma específica de leitura, pois as posicionalidades do sujeito que ora lê, ora escreve no diário, são diferentes. Ao ler o próprio diário, a pessoa se situa num lugar ambivalente: está no presente a “ouvir” sua voz textual ecoar desde um outro tempo, no tempo passado da escrita. O lugar da leitura oferece, portanto, um ponto distinto de observação não apenas da experiência vivida como também da própria experiência da escrita no diário. Nesse momento, vínculos talvez não percebidos durante o ato de escrever puderam ser revelados, oferecendo *insights* quanto às dinâmicas temporais da vida e da criação.

Além do diário, foram propostos exercícios de meditação⁴ inspirados no método de Ira Progoff (1981) apresentado em seu livro *The well and the cathedral* (O poço e a catedral). O objetivo foi estimular um movimento de entrada nas questões mais profundas relacionadas às experiências de vida criticamente situadas dos participantes da disciplina. Progoff (1981) propõe oito ciclos de meditação para abrir uma porta para dentro que leva ao universo dos conhecimentos interiores. Os exercícios propostos se concentraram nas partes IV e V do livro, que estimulam a visualização de um poço⁵ pelo qual cada estudante foi convidado a descer com o objetivo de observar as imagens internas que poderiam ser encontradas pelo caminho (Figura 1). O autor ressalta que, durante a meditação, as memórias pessoais são as que primeiro emergem da experiência de descida. O poço é um elemento que convoca as experiências individuais e estimula sua conexão com o inconsciente coletivo através da imagem de uma corrente comum de água subterrânea, a qual interliga todos os poços existentes, ou seja, todos nós⁶. Cada

[4] Tais exercícios foram realizados pela primeira vez em 2017, na Casa Aurora, Setor Sul, Goiânia, junto a integrantes do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA) que, naquele momento, estava em processo de experimentação e formação.

[5] “We move about/ Exploring,/ Observing,/ And recording/ All that we discover/ In the depths/ Of the well of our life./ We each go down our own well,/ The well of our life./ We do not go down another’s well/ But only our own,/ Sometimes sending images/ From the deep places/ As messages/ To those around us” (PROGOFF, 1981, p. 77).

[6] “We are exploring together/ In the underground stream./ Each of us came down our own well/ Alone/ As a private person,/ But we are all meeting here/ In the underground stream./ All our separate wells/ Lead to this underground stream./ It is the deep resource/ For all of us./ All our wells draw from it./ It is our source of supply./ These moving Waters/ Are home for each of us” (PROGOFF, 1981, p. 111).

[7] A versão original desta citação em língua original se encontra em Nota de Fim, número 2

[8] "Many shapes and forms,/ Sounds and smells,/ Many visions and symbols/ Present themselves/ To the inward eye./ It is an inward knowing,/ A direct knowing,/ A beholding/ Through our life/ Of dimensions beyond our life" (PROGOFF, 1981, p. 93).

[9] A versão original desta citação em língua original se encontra em Nota de Fim, número 3

[10] A versão original desta citação em língua original se encontra em Nota de Fim, número 4

[11] New Arte Centre. Página inicial. Disponível em: <https://www.sculpture.uk.com>. Acesso em: 20 out. 2021.

pessoa empreende a sua jornada de descida para, em algum momento, conectar-se à corrente coletiva, ou seja, à fonte, à memória histórica, aos complexos culturais (BOECHAT, 2014), à genealogia, à memória da humanidade⁷.

Dos primeiros passos dados para dentro do poço, espera-se que símbolos, sons, palavras, intuições e imagens⁸ surjam, sejam reconhecidos (e não julgados) e então registrados por meio da escrita, desenho, gravação em áudio, dentre outras formas⁹. A partir disso, constrói-se uma atmosfera diferenciada para um tipo de diálogo que possibilita a criação de pontes entre percepções individuais e coletivas sobre temas e experiências muito específicos, mas abrangentes ao mesmo tempo. Cria-se, assim, uma atmosfera propícia à criação. Nesse movimento, entre as esferas interior e exterior, individual e coletiva, artística e de vida, tecemos relações de cumplicidade aula a aula, de modo que as pessoas passaram a vivenciar seus processos artísticos pessoais em meio a uma coletividade¹⁰ que também estava em constante processo de formação.

Outra atividade que constituiu os processos de criação de autobiogeografias nessa turma foi a realização de retratos. Partimos de uma seleção de poemas para nutrir as conversas em torno do tema: *Eu-Mulher*, de Conceição Evaristo; *O Auto Retrato*, de Mário Quintana; *Auto-retrato*, de Manuel Bandeira; *Auto-Retrato Falado*, de Manoel de Barros; *Retrato*, de Cecília Meireles. A partir de leituras e conversas sobre as (im)possibilidades de representação e apresentação do "si mesmo", do "eu" e do "outro", foi lançada ao grupo a proposta da criação de retratos-entrevista. A dinâmica foi inspirada numa vivência da qual participei no *New Art Centre*¹¹, em 2013,

Figura 1. O poço e a catedral (capítulos IV e V), 2018. Exercício de meditação. Desenhos sobre papel kraft realizados por estudantes matriculados na primeira turma da disciplina Laboratório de Práticas Autobiogeográficas. Fonte: Arquivo pessoal.



[12] Eileen Hogan. *Roche Court Exhibition*. Disponível em: <https://eileenhogan.co.uk/portfolio-item/roche-court-exhibition>. Acesso em: 20 out. 2021. .

[13] Eileen Hogan. *Little Sparta*. Disponível em: <https://eileenhogan.co.uk/portfolio-item/little-sparta>. Acesso em: 20 out. 2021.

[14] Little Sparta. Página inicial. Disponível em: <https://www.littlesparta.org.uk>. Acesso em: 20 out. 2021.

[15] Breve registro sonoro do ambiente de conversa gerado em aula durante os retratos-entrevista (Laboratório de Práticas Autobiográficas. Manoela. *Vimeo*, 16 out. 2021, 1m4s. Disponível em: <https://vimeo.com/633897038>. Acesso em: 20 out. 2021).

junto à artista Eileen Hogan. Como parte da programação da sua exposição *Vacant Possession*¹², composta por nove pinturas da série *Little Sparta*¹³ inspiradas no jardim-obra do artista Ian Hamilton Finlay¹⁴, Hogan nos ofereceu uma oficina de desenho combinada com práticas de história oral (Figura 2). A proposta gerou um entrosamento interessante das pessoas do grupo por meio da oralidade combinada à prática do retrato. Mais do que isso: ao estabelecermos um espaço de conversa e escuta em meio a uma prática artística que demanda observação, histórias e memórias passaram a se conectar através de um emaranhado de traços: de vida, desenho e de expressão.

Na proposta para a disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas, cada grupo foi composto por três pessoas que ocuparam os seguintes papéis: modelo, entrevistador e retratista. Enquanto o modelo respondia às questões feitas pelo entrevistador, o retratista estava incumbido de captar as formas, movimentos e narrativas da pessoa entrevistada (Figura 3). O desafio do retratista era não só capturar os traços físicos do modelo em movimento, mas também permear o desenho com gestos, emoções, hesitações e até mesmo imagens do passado mencionadas durante a entrevista (Figura 4). Para além da produção do retrato em si, essa experiência gerou um estreitamento de laços entre os colegas através de um processo dialógico que resultou em linhas articuladoras de narrativas orais, visuais e textuais¹⁵. Essas linhas sinalizam também características específicas da minha atuação como professora que prepara o solo da sala de aula para cultivar histórias de vida que, por sua vez, alimentam práticas artísticas que florescem, mais tarde, como percepção crítica e poética ampliada: da arte, de si e do entorno.



Figura 2. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Retrato-entrevista, 2013. Caneta hidrocor ponta fina sobre papel, 10 x 15 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 3. Retratos-entrevista, 2018. Processos de criação de estudantes matriculados na primeira turma da disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 4. Airton Murakami Uemura, Retrato-entrevista (presente e passado), 2018. Desenho sobre papel. Fonte: Arquivo pessoal.

Ao final da disciplina, no dia 12 de dezembro de 2018, realizamos uma aula aberta à comunidade (Figura 5), das 15h às 17h, com roda de conversa e apresentações dos trabalhos artísticos criados em diversas linguagens, permeados pelos temas *memória*, *auto/biografia* e *decolonialidade* (Figura 6).



Figura 5. Airton Murakami Uemura, cartaz de divulgação da aula aberta, 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 6. Aula aberta, 2018. Apresentação de trabalhos artísticos em fotografia, áudio, objetos, pintura, desenho, quadrinhos, propostas tridimensionais.

[16] O estudante de iniciação científica Felipe Santos de Souza apresentou sua pesquisa no 30º Encontro Nacional da Anpap, em 2021 (TRÍADE DA AUSÊNCIA: UMA POÉTICA SOBRE A FALTA DO PAI. ESTÚDIO ANPAP 2021 – (RE) EXISTÊNCIAS. *Youtube*, 27 set. 2021, 7m40s. Disponível em: <https://youtu.be/VxPepWJQOk8>. Acesso em: 20 out. 2021).

[17] A estudante de iniciação científica Mariana Siqueira Caldas apresentou sua pesquisa no 30º Encontro Nacional da Anpap, em 2021 (ONIROPOÉTICA: O SONHO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. ESTÚDIO ANPAP 2021 – (RE) EXISTÊNCIAS. *Youtube*, 27 set. 2021, 7m05s. Disponível em: <https://youtu.be/AgilhjeRXhY>. Acesso em: 20 out. 2021).

Entre sonhos, cartas e quintais

No dia 25 de fevereiro de 2021 iniciamos as atividades da segunda turma da disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas. Os encontros se deram de forma on-line devido ao contexto da pandemia da COVID-19. O primeiro desafio foi encontrar estratégias para criar um espaço generoso e acolhedor à distância, via videoconferências. De início, houve dúvidas se isso seria mesmo possível, mas ao final do percurso constatamos que criamos de fato um espaço coletivo para estimular o fazer artístico em meio às partilhas de histórias de vida mesmo à distância e em tempos de pandemia. As atividades nos aproximaram a ponto de criarmos laços significativos que se estenderam para além do término das aulas, através da troca de cartas.

Dessa vez, a disciplina foi dividida em três módulos: Memória de infância; Sonho vívido; e Projeto coletivo. O elemento transversal dos dezesseis encontros foi o conceito de “lugar” a partir do seu entendimento como pausa resultante de uma experiência significativa vivida no espaço (TUAN, 1983). No primeiro dia de aula as conversas foram se estabelecendo como respostas a uma pergunta (por que você escolheu cursar esta disciplina?) e a uma provocação (descreva um lugar do qual você sente uma saudade imensa). As respostas à pergunta revelaram desejos pela liberdade de falar de si na academia, somados a interesses pelos estudos decoloniais e pelas ativações feministas vinculadas à máxima “o pessoal é político” (HANISCH, 2009), além da curiosidade sobre a abordagem autobiográfica. Já a

provocação relativa à “saudade imensa” nos fez perceber o quanto nós, em isolamento, sentíamos falta dos espaços externos compartilhados: bosques, praças, ruas e o centro da cidade; a universidade, a Faculdade de Artes Visuais e os seus ateliês; os espaços culturais; a cidade natal e o quintal da casa da infância; e, também, os lugares situados no passado, na memória e no imaginário numa configuração anterior à pandemia.

O diário foi, uma vez mais, um recurso usado para que mantivéssemos as narrativas fluindo em meio aos processos de criação de autobiografias. Estudamos a autobiografia como abordagem crítica e criativa de autolocalização e, mais adiante, recebemos em nossa sala de aula on-line artistas e pesquisadoras/es, em níveis de iniciação científica e mestrado, para participar de rodas de conversa sobre as seguintes pesquisas em andamento: *Autobiografia em práticas artísticas sobre Mulheridade e Histórias de Família*, com Felipe Santos de Souza¹⁶ e Levi Nascente; *Autobiografia em práticas artísticas sobre Narrativas de deslocamento e Sonho*, com Jeise Kelli Carneiro Procópio e Mariana Siqueira Caldas¹⁷; *Espaços autobiográficos*¹⁸, com Dare Arantes, Eddy Pontes, Fernanda Oliviere e Fernando Santos; *Econarrativas visuais*, com Ingrid Costa (Figura 7); *Poéticas de Libertação*, com Lucélia Maciel de Souza¹⁹; O sonho na criação artística, com Manuela Costa; e Gênero no espaço público e no espaço privado, com Debora Taiane Oliveira Alves²⁰.

[18] Projeto disponível em: <https://autobiograficos.wixsite.com/espautobiograficos>. Acesso em: 20 out. 2021.

[19] A estudante Lucélia Maciel de Souza apresentou sua pesquisa no 29º Encontro Nacional da Anpap, em 2020 (MEMÓRIAS DE UMA LAMPARINA: POÉTICAS DE LIBERTAÇÃO. ESTÚDIO ANPAP 2020 – DISPERSÕES. *Youtube*, 26 set. 2020, 8m22s. Disponível em: <https://youtu.be/pMmlPg8ZNhY>. Acesso em: 20 out. 2021).

[20] A estudante Debora Taiane Oliveira Alves apresentou sua pesquisa no 30º Encontro Nacional da Anpap, em 2021 (A PENEIRA DA CASA E A PENEIRA DA RUA. ESTÚDIO ANPAP 2021 – (RE) EXISTÊNCIAS. *Youtube*, 27 set. 2021, 8m13s. Disponível em: <https://youtu.be/6EMmiolTCQE>. Acesso em: 20 out. 2021).



Figura 7. Ingrid Costa, cartaz de divulgação da oficina ministrada para a segunda turma da disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

A avaliação final da disciplina foi realizada no formato de correspondência. Sorteamos os pares de remetente-destinatário e, ao escrever a um/uma colega, cada pessoa deveria seguir um roteiro para abordar as seguintes questões: Onde você estava quando aqui chegou em 25 de fevereiro de 2021?; Que instrumentos de orientação você utilizou ao longo do percurso na disciplina (bússolas, birutas, constelações)?; Onde você se encontra agora (e o que vê do seu mirante)?; Reflita sobre o percurso a partir das evocações de memórias e sonhos feitas em seu diário; Dialogue com os conteúdos apresentados pelas/os artistas convidadas/os que estiveram presentes neste núcleo livre; Relacione tais reflexões com os textos mais significativos lidos por você durante a disciplina; Apresente sua produção artística destacando materiais, técnicas, processos e linguagens; Que movimentos sua autobiogeografia provocou?

As cartas foram escritas, endereçadas e enviadas, algumas delas pelos correios e outras por e-mail. Tivemos um último encontro para realizar a leitura – em voz alta – da correspondência recebida. Foi um momento emocionante de troca e despedida. A carta a mim endereçada veio primeiro por e-mail para atender ao prazo da disciplina. No entanto, semanas depois, em 5 de julho de 2021, um envelope chegou à minha residência, em Goiânia, pelos correios. Vinha de Porteirinha, Minas Gerais, com carimbo de 4 de junho de 2021. Trazia um cartão postal e duas folhas de papel pautado cuidadosamente decoradas com bordas recortadas pelo fogo. Ao abrir o envelope, foi o perfume de papel queimado que primeiro se apresentou, constituindo ali um espaço de forte presença e comunicação para além das palavras – ditas ou escritas. Nesse momento, o imaginário entrou em ação e pude

visualizar Josy, a remetente, desenhando aquelas bordas com fogo como se fossem mapas de suas experiências compartilhadas ao longo da disciplina. A carta, datada de 25 de maio de 2021, apresenta reflexões da geógrafa, doutoranda e professora que, em delicada caligrafia, escreve: *Outro dia me dei conta que o rio que atravessa a comunidade onde atualmente realizo uma pesquisa é o mesmo rio onde uma tia muito amada lavava roupas, tenho uma memória vívida dela no rio. Há um oriki (saudação) iorubá que diz “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Sigo acreditando nessa “lógica” iorubá do tempo, ela me orienta a ultrapassar a lógica material dos encontros no tempo-espaço* (Figura 8).

Em 22 de outubro, após ter tomado a segunda dose da vacina contra o coronavírus, fui aos correios. Enviei um cartão postal para Josy em seu endereço de Minas Gerais de forma a retribuir a materialidade postal-afetiva que me foi endereçada durante a disciplina. Tempos depois, no dia 1 de dezembro, fui surpreendida por um envelope amarelo em minha caixa de correio. Ao abri-lo, uma “quase telepresença” saltou-me aos olhos: estava diante da impressão – em papel fotográfico – de um print de tela de um dos nossos encontros na disciplina (Figura 9). O “print do print” me transportou imediatamente para a nossa sala on-line e provocou reflexões profundas sobre os tantos transbordamentos inesperados que podem surgir das vivências significativas compartilhadas numa sala de aula. No verso da foto, Josy me conta: *A fotografia sempre foi um limbo para mim, ela materializa memórias: a amaldiçoado e a venero. Amo tudo que compõe essa fotografia: os gestuais, os sorrisos, data e hora grafadas nela, e o que mais me encanta é a possibilidade de revisita-la e junto ao caderno de aula reencontrar todes vocês.*



Figura 8. Cartão postal enviado por Josy Souza. Cachoeira do Serrado, Porteirinha, Minas Gerais, Brasil. Foto: Studio Anthony (038) 821-1417 – Janaúba – MG. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 9. Troca de cartas com Josy Souza. Impressão em papel fotográfico feita por Josy a partir do print de tela registrado por Òkun num dos encontros da segunda turma da disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

O espaço autobiogeográfico em construção

O gesto, a palavra, a imagem, o traço. Todos são tomados aqui como exercícios de abertura teórico-prática para experimentações em Artes Visuais. A ficção pode se dar em meio à não-ficção, e vice-versa. Técnicas, linguagens e

guardados são convocados. Materialidades e imaterialidades passam a evocar histórias de vida. Atos autobiográficos. Não se trata da autobiografia como gênero literário canônico ligado ao surgimento do sujeito moderno. No Laboratório de Práticas Autobiogeográficas, o ponto de partida é autobiográfico como força impulsionadora de ondas (feministas) e giros (decoloniais) que questionam a universalidade do sujeito dominante moldado pelo patriarcado e mantido às custas da violência colonial contra a diferença. Desejamos tsunamis e furacões epistemológicos. Ao lidarmos com o gênero “autobiografia” desde as Artes Visuais, não desejamos endereçar o cânone literário, apenas. Concordamos com Arfuch (2009) quando reconhece que se trata, aqui, de um “espaço biográfico” mais amplo,

[...] mais dilatado que o gênero, pensado não a partir da pureza étnica, mas sim das interações, das inter-relações, do hibridismo das formas, de seus deslizamentos metonímicos, de sua intertextualidade, em resumo, das diferentes maneiras em que as vidas “reais” – experiências, momentos, iluminações, lembranças – narram-se, circulam e são apropriadas nas incontáveis esferas da comunicação midiaticizada (ARFUCH, 2009, p. 114, aspas da autora).

Arfuch sinaliza a multiplicidade inerente ao espaço biográfico que é composto pelas formas mais tradicionais (auto/biografias, memórias, diários, correspondências, testemunhos) e expande-se à medida que vai sendo alargado pelas tecnologias e pela comunicação em rede. No que diz respeito à tal expansão, temos especial interesse em observar quais são as contribuições das Artes, e das Artes Visuais especificamente, a partir da perspectiva do fazer artístico (RODRIGUES, 2021). Arfuch

reconhece que, nas Artes, o espaço biográfico vai transbordar no cinema, no audiovisual, no teatro, nas artes visuais, em que “pode-se perceber um crescente deslize auto-referencial” que evoca registros íntimos, objetos, gestos, narrativas de vida (ARFUCH, 2009, p. 114). Já na academia, de forma geral, a autora ressalta que há a ego-história, as autobiografias intelectuais, a autobiografia como tema de pesquisa, “a narração auto-referente da experiência teórica” (ARFUCH, 2009, p. 114). Nesse sentido, pode-se afirmar que parte das pesquisas artísticas desenvolvidas em níveis de graduação e pós-graduação, principalmente nos Programas de Pós-Graduação em Artes, podem também ser geradoras de importantes questões sobre e para o espaço biográfico. As obras de arte, os processos de criação e os textos de artista que de forma indissociada dão corpo a pesquisas dessa natureza, têm proporcionado articulações importantes entre a materialidade dos guardados e a imaterialidade das memórias e histórias de vida por meio do fazer artístico (RODRIGUES, 2021).

Philippe Lejeune (2008), ao refletir sobre a autobiografia em relação ao romance a partir de André Gide e François Mauriac, destaca que aparentemente ambos os autores valorizam mais o romance mas não excluem suas dimensões autobiográficas. Acabam por estabelecer um pacto fantasmático com o leitor, ou seja, um pacto que mascara (no romance) a “verdade” que seria esperada na autobiografia. A autobiografia, por sua vez, é apenas insinuada no texto ficcional que pretende guardar em si alguns resquícios dessa “verdade”. Teríamos aí algo como um romance baseado numa autobiografia ou uma ficção que apresenta o vivido. Lejeune reconhece essa manobra como uma estratégia usada pelos autores para escapar “às

acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Bem, talvez não se trate aqui de saber qual é o mais verdadeiro (o romance ou a autobiografia), mas sim de observar qual é o espaço específico criado pelos autores quando consideram a autobiografia em relação ao romance e à ficção. Tal relação nos interessa, pois nos auxilia na investigação do que está a ocorrer na intersecção entre os Estudos Auto/Biográficos e as Artes a partir da perspectiva do fazer artístico. Considerando que o espaço criado pela relação romance/autobiografia seja autobiográfico, a leitura do conjunto da obra – literária, visual, cênica, musical, dentre outras – se dará, então, no registro autobiográfico. Os textos ou obras de arte que constituem o *projeto autobiográfico* do autor/artista são abertos, fragmentados ou processuais, seja o projeto assumidamente uma autobiografia ou pretensamente uma ficção ou autoficção.

A disciplina Laboratório de Práticas Autobiogeográficas estimulou o delineamento de projetos autobiográficos que se propõem a exercitar poéticas de (auto)localização no campo das Artes Visuais. Nesse processo, a autobiogeografia (RODRIGUES, 2017) funcionou como abordagem crítica e criativa no contexto de Pesquisas Autobiográficas em Arte (RODRIGUES, 2021). Daí, experimentamos atravessamentos entre os Estudos Auto/Biográficos e a Geografia Humanista, tensionados pela Geografia Feminista e pelos Estudos Decoloniais. Estimulou-se a criação de um espaço para a percepção de si em meio a exercícios artísticos criticamente situados – no tempo, no espaço, na história, no viver. Eis o espaço autobiogeográfico em construção, em meio a gestos e atos ficcionais ou não.

Ao analisar a obra *The Little School: Tales of Disappearance & Survival in Argentina*, da autora Alicia Partnoy, Detwiller (2012) chama a atenção para a relação fundante entre lugar e identidade na literatura latino-americana, o que vai dar os contornos do espaço autobiográfico crítico e político no qual esse tipo de literatura se constitui. O livro em questão trata das memórias de Partnoy sobre o espaço prisional clandestino para onde foi levada em 1977, na Argentina. Partnoy descreve a diferença de tratamento dos corpos naquele espaço quanto ao gênero (homens e mulheres), chamando a atenção para o assédio sofrido por mulheres durante o encarceramento. Detwiller (2012) observa que, ao se referir à sala de tortura que havia na prisão, a autora não escreveu sobre a violência de gênero que ali também ocorria. Ao invés disso, inseriu imagens para sinalizar aquilo que as palavras não conseguiam dizer. Segundo Detwiller, as imagens foram pintadas por Rachel Partnoy (mãe da autora Alicia) e “narram mais completamente o que no texto escrito às vezes aparecem como silêncios de gênero” (DETWILLER, 2012, p. 53, tradução nossa)²¹.

Menciono a análise de Detwiller (2012) do texto de Alicia Partnoy para destacar a força das imagens e do fazer artístico que, por vezes, chega a lugares – da emoção e do trauma – inacessíveis às palavras. Ao exercitar poéticas de (auto)localização no contexto de um projeto autobiográfico criticamente situado, construído no campo das Artes Visuais, buscamos criar um espaço autobiográfico transformador (pelo fazer, pelas imagens, pelas materialidades e imaterialidades) nutrido pelas partilhas de singularidades (visuais, poéticas, técnicas, narrativas) em meio à coletividade. Esse espaço abre brechas na academia para a partilha de saberes que

emergem das histórias de vida como conhecimento artístico. A força do trabalho artístico como recurso testemunhal é celebrada também por Gloria Anzaldúa (2012) quando afirma que as imagens são mais diretas que as palavras e estão mais próximas do inconsciente. Ao escrever sobre imagens residuais advindas de traumas pessoais, históricos e sociais, Anzaldúa revela que busca reconstruí-las pelos processos de criação na escrita: “[...] ao reconstruir os traumas por trás das imagens, faço ‘sentido’ deles e, uma vez que tenham ‘sentido’, são mudados, transformados. É então que escrever me cura, me traz uma grande alegria” (ANZALDÚA, 2012, p. 92, aspas da autora, tradução nossa)²².

Nas duas edições da disciplina Laboratório de Práticas Autobiográficas, em 2018 e 2021, vivenciamos processos de saber e saber-se pelo *fazersentirpensar*. O espaço autobiográfico foi se constituindo na interação, questionamento, desfazimento e refazimento de entendimentos e vínculos epistemológicos em meio aos processos de criação artística, individuais e coletivos, ficcionais ou não. Construímos um lugar de encorajamento coletivo para a reivindicação de saberes entranhados nas singularidades da vida, saberes que não foram ainda devidamente convidados a integrar currículos. Nessa disciplina, o espaço autobiográfico foi se constituindo no acolhimento das vivências, fragilidades e não saberes, das incompletudes e pluriversos das pessoas envolvidas nas dinâmicas dos encontros. Percebemos, no processo, que há perguntas pré-estabelecidas que não podem ser respondidas: não porque não temos condições de respondê-las, mas sim porque as perguntas em si precisam ser reformuladas a partir de outros lugares, outras perspectivas.

[21] “Raquel Partnoy’s paintings narrate more fully what in the written text at times appear as gendered silences” (DETWILLER, 2012, p. 53).

[22] “[...] in reconstructing the traumas behind the images, I make ‘sense’ of them, and once they have ‘meaning’ they are changed, transformed. It is then that writing heals me, brings me a great joy” (ANZALDÚA, 2012, p. 92, aspas da autora).

[23] "My 'awakened dreams' are about shifts. Thought shifts, reality shifts, gender shifts: one person metamorphoses into another in a world where people fly through the air, heal from mortal wounds. I am playing with my Self, I am playing with the world's soul, I am the dialogue between my Self and *el espíritu del mundo*. I change myself, I change the world" (ANZALDÚA, 2012, p. 92, aspas e itálicos da autora).

No último dia de aula, em 2021, uma das estudantes mencionou que havia percebido, ao longo da disciplina, que não teve muito encorajamento e tempo na vida para olhar para si. Usou, então, o tempo do núcleo livre para elaborar perguntas nunca feitas, o que acabou por deslocar algumas de suas percepções pessoais e profissionais. Outra aluna completou: "Aprendi que olhar para mim é importante para poder olhar para as outras pessoas". O espaço autobiográfico foi nascendo desses diálogos e se tornando um lugar para "sentir a cabeça de volta ao corpo" (como sinalizou outra aluna), para não esquecermos que o conhecimento é gerado com o corpo todo, considerando suas singularidades. O *corpo todo* lança perguntas situadas, por vezes dolorosas, que remexem o nosso passado colonial, desafiam a branquitude e a colonialidade que ainda permeiam as estruturas sociais com as quais nos relacionamos. As feridas do *corpo todo* sangram, mas também apontam para caminhos de cura e transformação, como já sinalizou Anzaldúa (2012)²³.

No espaço autobiográfico em construção temos aprendido, sobretudo, a cavar. Não para encontrar algo que esteja ali enterrado, mas para mover, aerar, descompactar o solo. Revolver topografias. Modificar paisagens. "Volver" significa dirigir-se para uma outra direção, voltar-se, virar-se para outros lugares. Lugares de onde possamos semear outras perguntas para a escola, para a universidade, para o museu, para o arquivo, para a história, para a arte e para a auto/biografia.

NOTAS DE FIM

1. Disciplinas de núcleo livre são propostas por unidades acadêmicas específicas, porém ofertadas a estudantes de todos os cursos da Universidade Federal de Goiás/UFG. Segundo a Resolução CEPEC 1557R, publicada em 2017 e revisada em 2021: "Art. 12. Núcleo Livre (NL) é o conjunto de conteúdos que têm por objetivo: I- ampliar e diversificar a formação do estudante; II- promover a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade; III- possibilitar o aprofundamento de estudo em áreas de interesse do estudante; IV- viabilizar o intercâmbio entre estudantes de diferentes cursos da UFG" (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, 2017, p. 4).

2. "Moving deeper, we come to a level of memory that is much more than personal. It is the memory of history, of experiences that belong not to ourselves alone but to the memory of humankind. Awarenesses come to us that are derived from events we have not experienced personally, but which in some mysterious way have left their traces in our consciousness" (PROGOFF, 1981, p. 164). "Knowledge comes to us beyond our individual experiences. History speaks to us on many levels, depending on the sensitivity to it that our practice has given us" (PROGOFF, 1981, p. 165).

3. "Much that we never perceived before/ Is presenting itself to us now./ As these perceptions come to us,/ We record them./ We write them as we perceive them./ We go inward to behold them/ And we come upward/ Briefly, quickly/ To record what has been shown to us/ At the depth of the well./ We record/ So that we shall remember/ The atmosphere/ And the reality we have known./ In time to come/ We shall consider/ And reconsider/ The multiple messages/ That were given to us/ At the depth of the well" (PROGOFF, 1981, p. 95).

4. "Sharing the underground stream/ We are invited to speak,/ To ask our questions,/ To consider the answers/ And to record what is said./ We are invited to speak,/ To share in dialogue/ Here in the underground stream,/ Listening and speaking/ With those who have entered before us/ And have left their mark/ Upon the atmosphere/ Of the underground stream. Their quality of being/ Is awaiting us/ In the timeless waters" (PROGOFF, 1981, p. 129).

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la re-existencia: artistas indígenas y afrocolombianos. *In*: WALSH, Catherine (ed.) **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir (Tomo 1). Quito: Abya Yala, 2013. p. 443-468.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands, la frontera**: the new mestiza. 4.ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. *In*: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.) **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume, Fapesp, FFLCH, USP, 2009. p. 113-121.
- BOECHAT, Walter. Luzes e sombra da alma brasileira: um país em busca de identidade. *In*: BOECHAT, Walter (org.) **A alma brasileira**: luzes e sombra. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. p. 71-93.
- DETWILER, Louise. (Theorizing) Semiotic Landscapes: Autobiogeographical Spaces in The Little School and The Latin Deli. **Notandum**, São Paulo/Porto, n. 29, p. 49-58, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand29/49-58Detwiler.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.
- HANISCH, Carol. **Women of the world, unite!** Disponível em: <http://www.carolhanisch.org>. Acesso em: 20 out. 2021.
- HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art**: a materials and techniques handbook. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- PITTS, Andrea J. Gloria E. Anzaldúa's autohistoria-teoría as an epistemology of self-knowledge/ignorance. **Hypatia**, v. 31, n. 2, p. 352-369, Spring 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/hypa.12235>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- PROGOFF, Ira. **The well and the cathedral**: an entrance meditation. New York: Dialogue House Library, 1981.
- RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós**: Cultura, Estética e Linguagens, Goiás, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>. Acesso em: 13 set. 2021.
- RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial, *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26, 2017, Campinas. **Anais eletrônicos...** Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3148-3163. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_____RODRIGUES_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf. Acesso em: 4 jan. 2021.
- TUAN, YI-FU. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Conselho Universitário. **Resolução nº 1557R/2017, de 1 de dezembro de 2017**. Aprova o Regulamento Geral dos Cursos de Graduação (RGCG) da Universidade Federal de Goiás, e revoga as disposições em contrário (as alterações trazidas pela Resolução CONSUNI Nº 33/2020, de 14 de agosto de 2020, são de caráter temporário). Goiânia: Conselho Universitário, 2017. Disponível em: <https://www.ufg.br/n/63397-resolucoes>. Acesso em: 11 out. 2021.

Piadas de bêbado sem-vergonha: quebrando e reforçando o estereótipo

Francisco Baptista Gil
Professor Adjunto do Departamento de Comunicação, Artes e Design da Universidade do Algarve, Portugal. Doutorado pela Universidade de Sevilha, Espanha, no programa de Educación Artística: Aprendizaje y Enseñanza de las Artes Visuales. Editor da Revista Multidisciplinar, com (ISSN: 2184-5492). fgil@ualg.pt

Shameless drunk jokes: breaking and reinforcing stereotypes

Resumo: Partindo do discurso de Lucio Oliveira, por meio das suas histórias em quadrinhos humorísticas em Edibar, este texto tem como objetivo analisar os estereótipos sociais a partir dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso. O nosso intuito é compreender como o humor de Edibar é articulado em torno dos estereótipos das funções sociais do homem e da mulher. Sabendo que os estereótipos são rótulos sociais, conceitos, ou modelos de imagem atribuídas a determinadas pessoas, pretende-se discutir como as referências a alguns padrões podem provocar o seu reforço ou a sua desconstrução como crítica social.

Palavras-chave: Análise de Discurso; Estereótipos Sociais; Humor; Quadrinhos.

Abstract: Starting from Lucio Oliveira's discourse, through his comics and his graphic and humorous work in Edibar, this text aims to analyze social stereotypes from the theoretical assumptions of Discourse Analysis. Our intention is to understand how humor is articulated around some stereotypes, the social roles of men and women in the marital context. Knowing that stereotypes are social labels, concepts, ideas or image models attributed to certain people, we intend to discuss how references to some standards can cause their reinforcement or their deconstruction as social criticism.

Keywords: Discourse Analysis; Social Stereotyping; Humor; Comics.

Um bêbado cansado do casamento

Lucio de Oliveira, nascido em 1973, é um autor de banda desenhada e ilustrador brasileiro, natural do estado do Paraná, que em 2001 criou o personagem Edibar da Silva para um jornal local. Desde o seu aparecimento a série tem aumentado progressivamente o seu campo de divulgação, sendo publicada em diversos jornais, revistas e sites do mundo lusófono e nas redes sociais (só no Facebook a página de Edibar ultrapassa os 600 mil seguidores). Em 2012 é publicado no Brasil o primeiro livro de Edibar, com aproximadamente 300 tiras, pela Editora Super News. Em 2015, também em edição brasileira, é publicado o seu segundo livro pela Editora HQM. Em 2019 é editada em Portugal, em dois volumes, a primeira coletânea por ordem cronológica das tiras de Edibar pela Editora Polvo, na qual se pode acompanhar desde a primeira tira criada a evolução de personagens, traços e cores. Em outubro de 2021 são lançados em Portugal, pela mesma editora, mais três volumes da coleção.

Pode-se considerar Edibar da Silva uma série politicamente incorreta (CLETO, 2019), cujo principal personagem é um tipo machista que gosta de bar, cerveja gelada e mulheres. Um canalha, como refere-se o seu autor em entrevistas publicadas em blogs da especialidade (BEIRA; RICO, 2016; SOUSA, 2016; CLETO, 2019; PINTO, 2021). Todos os desenhos e histórias humorísticas da série estão centrados no universo muito próprio da família e amigos de Edibar da Silva, o personagem principal: Edimunda, sua mulher; Ana Conda, sua sogra; seu sobrinho; seu cão; e seus amigos que frequentam com regularidade o Bar do Bigode.

A construção do humor é feita sobretudo nas caricaturas exageradas dos personagens, tendo em conta determinadas concepções em torno de alguns estereótipos das funções sociais do homem e da mulher no contexto conjugal e social; isso é, rótulos e modelos de

[1] Espigar - nasce a propósito de la película Los Espigadores y la Espigadora, donde la realizadora francesa Agnès Varda muestra la fuerza del colectar, recoger, interactuar con materiales reciclado e interactuar entre diversidad de personas, algunas migrantes

uma determinada imagem atribuídas a determinadas pessoas. Como aponta Pereira (2021), os estereótipos são crenças, um constructo de base cognitiva e, como tal, fortemente associado aos nossos pensamentos, à nossa imaginação ou até mesmo às nossas fantasias. Nesse caso, Edibar, segundo o seu autor Lucio Oliveira, é o típico brasileiro aposentado frequentador do boteco da esquina que sempre dá um jeito de beber cerveja tendo dinheiro ou não, gosta de sinuca, está cansado do casamento e da sogra e é dono de um fusca – o popular carocha¹ da marca Volkswagen – caindo aos pedaços (BRITO, 2021).

O humor contido num discurso “politicamente incorreto” permite, segundo Gruda (2011), além do simples riso em si pela situação exposta, outras leituras, como a inversão dos padrões instituídos e as verdades estabelecidas. As piadas conseguem atingir os seus alvos quando se reconhecem as situações exageradas no próprio contexto em que os leitores se situam. O humor, nesse e noutros casos, como gênero textual não deve ser visto apenas com o propósito de entreter e divertir (LISKA, 2012), pois nele percebe-se que tanto o emissor como os receptores da mensagem possuem um papel ativo na produção do significado, mesmo que este seja diferente para ambos. No que diz respeito aos estereótipos, segundo Ávila (2012), podemos considerar em relação aos personagens de textos humorísticos a existência de dois modelos: as caricaturas e os “tipos”. Nas caricaturas apenas um ou outro detalhe são muito realçados e exagerados para provocar o grotesco e o riso. De acordo com Propp (1992), a caricatura é um dos vários procedimentos do exagero e está associada à paródia, sendo que esta é um exagero das peculiaridades individuais. O segundo modelo, o “tipo”, segundo Ávila (2012), é aquele que podemos considerar como “estereótipo”, um personagem com características bem definidas que representa um determinado grupo

[1] Nota da revisora: forma como é popular conhecido o Fusca (Volkswagen Typ 1) em Portugal.

social – por exemplo, o avaro ou o bêbado. Segundo Possenti (1998), as piadas funcionam em grande parte na base de estereótipos, seja porque veiculam uma visão mais simplificada das situações, seja porque assim se tornam mais facilmente compreensíveis para um público comum.

Conforme referido em Ávila (2012, p. 98),

[...] estereótipos são imagens coletivas, cristalizadas e rígidas – geralmente negativas – simplificadas ou convencionais de uma pessoa, de um grupo ou de um assunto e resultado de expectativas, hábitos de julgamento ou falsas generalizações recorrentes na sociedade sobre determinado grupo. São esquemas culturais preexistentes, em que um traço peculiar de um tipo conhecido é eleito e o restante é completado por meio de representações que expressam o imaginário social. Os estereótipos são favorecidos pelos meios de comunicação, pela imprensa e pela literatura de massas, que tornam as características do grupo estereotipado algo inerente a ele e, além disso, fazem com que o seu comportamento reflita o que esperam que faça: suas ações e seus modos de ser são predeterminados.

Todavia, embora esquematize e categorize, o estereótipo é indispensável para a cognição, mesmo que conduza a uma simplificação e a uma generalização às vezes exagerada, pois necessitamos relacionar aquilo que vemos a modelos preexistentes para podermos compreender o mundo, realizar previsões e regular os nossos comportamentos.

As piadas são resultado de uma identificação: uma identidade construída pelo outro, representada por intermédio de estereótipos. Para Possenti (1998), parte-se da premissa de que a identidade é social, imaginária e representada – uma representação imaginária que não significa necessariamente que não tenha amparo no real. Como consequência, o estereótipo é concebido como social, imaginário, construído, e caracteriza-se por ser uma imagem simplificada,

eventualmente um simulacro. O autor refere que as piadas são uma forma extremamente rica de abordagem da questão da identidade estereotipada. Isso, porque esses textos sempre lidam com temas socialmente controversos e discursos enraizados.

Nessa base, podemos considerar que as piadas de Edibar colocam o personagem como bêbado, dependente do álcool, *pinguço*, em linguagem popular, que não pode viver sem pinga. Em contexto “real” os pinguços agem de maneira correspondente e são vistos pela sociedade de tal forma. As piadas de Edibar recolhem esses discursos e as representações desse grupo e colocam em circulação essa imagem que, na maioria das vezes, é exagerada.

É preciso perceber até que ponto o humor cáustico de Edibar aprofunda e reforça os estereótipos das funções sociais do homem e da mulher ou se, por outro lado faz, a sua desconstrução como crítica social de determinados modelos e padrões de formas de agir reforçados pela sociedade – assentes em ideias generalizadas em relação aos comportamentos e características associadas ao gênero – é a questão principal que se nos coloca. Será que o humor de Edibar quebra o estereótipo e não o afirma nem propaga?

O discurso das piadas de Edibar

Nesse propósito de tentar entender o humor de Edibar, propusemos a realizar uma Análise de Discurso das piadas de Edibar publicadas mensalmente na revista Aspectus². As tiras ou piadas publicadas desde junho de 2020 foram selecionadas pelo seu autor, Lucio Oliveira, especialmente para esta publicação em linha. Desde junho de 2020 até novembro de 2021 foram publicadas dezoito piadas, as quais analisamos segundo a Análise de Discurso desenvolvida por Eni Orlandi (1990) com base nos trabalhos do filósofo francês Michel Pêcheux.

A Análise do Discurso, seguindo a linha francesa de Pêcheux, é um dos métodos mais utilizados para analisar discursos, sejam eles orais ou não. Não se esgotando no discurso, a análise procura os prováveis sentidos que este assume ou pode assumir sem deixar de considerar o sujeito, a sua história, a ideologia e o contexto social no qual este está inserido. Assim, segundo Orlandi (2010, p. 21):

A Análise do Discurso, seguindo a linha francesa de Pêcheux, é um dos métodos mais utilizados para analisar discursos, sejam eles orais ou não. Não se esgotando no discurso, a análise procura os prováveis sentidos que este assume ou pode assumir sem deixar de considerar o sujeito, a sua história, a ideologia e o contexto social no qual este está inserido. Assim, segundo Orlandi (2010, p. 21):

A linguagem serve para comunicar e para não comunicar. As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores.

Podemos então dizer que a forma como um discurso é concebido, proferido, recebido e compreendido está ligada a certo tipo de funcionamento discursivo. Orlandi propõe a sistematização desses tipos com os critérios de *reversibilidade* e *polissemia*. O critério de reversibilidade refere-se à interação entre os interlocutores, isto é, quanto maior essa interação e a troca de papéis entre locutor e receptor, maior a reversibilidade; o critério de polissemia, por sua vez, baseia-se na multiplicidade de significados em torno do discurso atribuídos pelos seus interlocutores (ORLANDI, 2010).

Orlandi propõe, assim, três tipos de discursos: o lúdico, o polêmico e o autoritário. O lúdico é aquele em que há total reversibilidade entre os interlocutores e a polissemia é aberta; o polêmico é aquele em que há certas condições para a reversibilidade e a polissemia é controlada;

[2] As piadas de Edibar que serviram de base para este estudo estão em linha no website da revista Aspectus. Disponível em: <http://aspectus-online.com/edibar.html>. Acesso em: ago. 15 2021.

e o autoritário é aquele em que praticamente não há reversibilidade e a polissemia é contida. É importante ressaltar que nenhum discurso se enquadra totalmente num único tipo, nem sequer essa definição é estagnada ou tem a intenção de julgar os sujeitos do discurso. O que se procura com essa tipologia é compreender melhor como os discursos funcionam em relação às suas condições de produção e aos seus interlocutores.

Desse modo, analisaremos o discurso de Edibar, cujos procedimentos, de acordo com Orlandi (2010), são os seguintes:

- a) por meio de paráfrases e metáforas, para mostrar os prováveis e até os “improváveis” efeitos de sentidos do discurso e, principalmente, a pluralidade, as várias possibilidades de leituras que um discurso pode assumir ou não;
- b) por meio da compreensão e do entendimento das relações de interação estabelecidas do sujeito com o contexto sociocultural, ou seja, a história de cada sujeito, o papel que desempenha na sociedade, a posição social e a ideologia que permeia as relações humanas, influenciando os sujeitos a tomarem certas atitudes e não outras.

De cerveja na mão

Como refere o seu criador, Edibar é um canalha (SOUSA, 2016). O personagem principal da série é perito em fazer comentários com más intenções, sobretudo para a mulher e a sogra. Por exemplo: “Ela morreu?” pergunta ele a Edimunda, quando esta fala para a mãe descansar um pouco. “Para tá amarrada desse jeito, só pode ser a sogra do Faraó” (Figura 1), referindo-se a uma imagem na televisão que mostra uma múmia envolvida por faixas de pano e cordas. “Da próxima vez chama um táxi”, a propósito da sogra se queixar de ter estado todo o dia com a vassoura nas mãos. Nessa série de dezoito piadas publicadas são recorrentes as piadas feitas a partir do

estereótipo das más relações entre as sogras e a nora ou o genro. De dezoito piadas, sete referem-se a esse conflito específico. Para Edibar a sogra é associada a uma cobra, uma bruxa, o Diabo.



Figura 1: Tirinha de Edibar. Fonte: <https://aspectus-online.com/edibar.html>

Em relação à situação do casamento, um estereótipo recorrente em muitas piadas populares, Edibar demonstra muita desconsideração pela esposa, Edimunda. Numa situação a mulher questiona se ele irá continuar a gostar dela quando ela ficar mais pesada e perder a beleza da juventude, então ele responde com uma pergunta: “Como assim? Ainda vai ficar pior?”. Noutra situação Edibar demonstra uma total falta de cavalheirismo e muito egoísmo ao não partilhar o seu guarda-chuva perante a iminência de uma chuvarada. Por outro lado, verifica-se que em casa quem manda é Edimunda e que Edibar respeita essa autoridade da mulher, como, por exemplo, numa situação em que o protagonista na sequência de um determinado conflito doméstico é obrigado a ir dormir no quintal, na casinha do cão. O estereótipo das funções domésticas do homem e da mulher – no qual normalmente o homem é associado à poltrona, com bebida na mão em frente à TV,

e a mulher às tarefas domésticas, na cozinha ou nas limpezas – nas piadas de Edibar aqui analisadas não é muito acentuado. Se bem que não existe uma situação em que Edibar esteja em qualquer atividade doméstica que não seja sentado ou deitado no sofá. Há uma piada em que Edibar é obrigado a segurar o televisor e a substituir o respetivo móvel de apoio por ter gasto o dinheiro que era para comprar o “rack” em cerveja (Figura 2), reforçando a ideia estereotipada que em casa quem manda é ela – de dezoito piadas, quatro reforçam isso. Todavia, nem todas as piadas colocam a Edimunda exclusivamente em trabalhos domésticos: em duas ela está na poltrona, frente à TV, e só em uma se encontra a lavar a louça. Já Edibar, de três piadas em que se encontra em casa, em duas está no sofá assistindo à televisão, em uma junto com Edimunda e noutra a ler o jornal à mesa.



Figura 2: Tirinha de Edibar. Fonte: <https://aspectus-online.com/edibar.html>

A imagem de Edibar, um tipo que passa o dia todo bebendo (figura 3), é recorrente, já que praticamente em todas as piadas ele está com uma cerveja (*breja*, no dialeto brasileiro) na mão, apesar de apenas em duas tiras a piada acontecer dentro do bar ou boteco onde o

protagonista, em teoria, passa a maior parte do tempo. A única tira das dezoito analisadas em que o Edibar não aparece é uma que reforça a imagem da mulher de meia-idade com problemas de excesso de peso que não resiste em ir ao frigorífico de madrugada procurar comida.



Figura 3: Tirinha de Edibar. Fonte: <https://aspectus-online.com/edibar.html>

Lucio Oliveira utiliza, às vezes, uma interessante fórmula intertextual, como um diálogo entre textos verbais e não verbais (LOBATO SUERO; ALVES, 2020) com referências propositais a obras em forma de capas de livro, cartazes e mesmo imagens fotográficas na televisão. São interessantes as referências visuais ao livro *The Exorcist*, de William Peter Blatty, ou ao filme *Once Upon a Time in the West*, de Sergio Leone, que dão ênfase à imagem estereotipada da sogra.

Em resumo, confirma-se o retrato feito pelo autor sobre Edibar: um sujeito cansado do casamento e da sogra que passa o dia com cerveja na mão. Perante essa situação, as piadas centram-se sempre nessas imagens de conflito quase que permanente entre os membros da família – marido, mulher e sogra – e as questões da sua dependência com a bebida.

Quebrando e reforçando o estereótipo

As piadas de Edibar assentam-se em caricaturas exageradas dos personagens tendo em conta determinadas concepções em torno de estereótipos, como a imagem da sogra, uma construção cultural que reforça a ideia de que a convivência com a sogra nunca pode ser amigável. As piadas, as brincadeiras e os comentários reforçam constantemente essa imagem ruim das sogras. Uma imagem falsa, já que se trata de uma generalização, pois existem muitas noras, genros e sogras que convivem em harmonia.

No que se refere à dependência alcoólica, esta é outra imagem generalizada e estereotipada do típico brasileiro frequentador do boteco da esquina, segundo o autor Lucio de Oliveira. O recurso ao exagero e à utilização de características específicas de alguns grupos sociais para a construção das piadas é recorrente e uma forma de o humor chegar a uma grande parte da população. Essa questão dos públicos é relevante. Quem é o público de Edibar? Como refere Possenti (1998), as piadas funcionam em grande parte na base de estereótipos, porque assim se tornam mais facilmente compreensíveis para um público comum, isto é, para o grande público.

Em determinadas situações podemos encontrar algumas semelhanças com Homer Simpson, o personagem da série *Os Simpsons*, criada por Matt Groening, que representa o estereótipo do norte-americano médio que simplesmente vai ao bar com os amigos, bebe cerveja e assiste televisão. Um sujeito rude, incompetente, desajeitado, preguiçoso e descuidado. Todavia, em Edibar, mais que piadas em torno do excessivo consumo de álcool e do desleixo nos seus comportamentos, há sobretudo piadas em torno da total falta de consideração na convivência com a sogra e a mulher, a qual tenta sempre metê-lo na linha.

Essa imagem de mulher doméstica e homem vadio, de reforço dos

papéis sociais de homens e mulheres muito veiculado na comunicação de massas na primeira metade do século passado e que hoje ainda serve de estereótipo e objeto de humor, pode ser vista como uma crítica ao discurso que insere as mulheres nos limites de sua casa (seja cuidando dos filhos e marido, seja executando tarefas domésticas), enquanto aos homens é destinada a esfera pública (LIMA et al., 2014). O humor e as piadas, para funcionarem adequadamente, necessitam de grande interação entre os interlocutores (autor e leitor), a chamada reversibilidade, segundo Orlandi (2010). É essa reversibilidade que promove o êxito da série junto aum público alargado. Os leitores conseguem reconhecer as situações e encontram no outro esses estereótipos. As piadas de Edibar podem nos levar para muitos caminhos – podemos questionar se ao considerar engraçada uma determinada piada estaríamos rindo de nós mesmo ou do outro, como integrante dum grupo social diferente do nosso. Numa sociedade cada vez mais individualista, na qual há uma prevalência da definição de objetivos particulares em detrimento de objetivos coletivos, observa-se uma grande hegemonia de uma chamada classe média heterogênea cada vez mais difícil de enquadrar. Segundo Chiari (2020), se for considerado o conceito de exploração, a classe média em alguns momentos explora e noutros momentos parece que é explorada, refletindo caso a caso as diferentes características numa base do capitalismo moderno, tendo em conta o *continuum* social e uma constante mobilidade social.

Para esse tipo de estudo, procurando analisar o discurso do humor, seria importante compreender e tentar definir os públicos das piadas de Edibar nas redes sociais, nos livros e nos jornais bem como todo o percurso e a evolução das características do protagonista da série ao longo dos anos. Essa análise poderia dar respostas também interessantes sobre os motivos principais que levam tão grande

número de fãs a seguir e adorar as piadas publicadas regularmente nas redes sociais. Questões que não foram desenvolvidas neste estudo, mas de grande pertinência.

Regressando à questão inicial: será que o humor de Edibar quebra o estereótipo ou reforça-o e propaga-o? Não cremos que seja conclusivo. Em muitas piadas a relação de Edibar com a bebida é vista como um exagero, uma crítica ao bêbado, ao outro. Como canalha e mau-caráter, o protagonista é o anti-herói, não é o exemplo a ser seguido. Já na questão das piadas envolvendo a sogra e a relação do casal, apesar dos exageros, a imagem passada não é apenas das absurdas observações que Edibar faz a respeito da mulher e da sogra. A sogra de Edibar responde à altura aos desaforos do genro, o que pode acentuar esse estereótipo de as sogras por norma terem problemas com os genros e as noras. Podemos ver as piadas de Edibar como uma crítica social a determinados padrões recorrentes na sociedade de consumo – consumo de álcool e de televisão e o individualismo dominante na sociedade atual. Mas, por outro lado, é evidente que as piadas de Edibar utilizam um modelo socialmente constituído dentro dos estereótipos clássicos, o que, de acordo com Silva (2016), pode levar-nos a concluir que o humor também é cercado de preconceitos, um reflexo de uma visão da sociedade que, embora perceba esses modelos, ri e se diverte com tais condições.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Stéréotypes et clichés**-4e éd.: Langue, discours, société. Armand Colin, 2021.

ÁVILA, Fernanda Góes de Oliveira. **Análise do discurso humorístico: condições de produção das piadas de Joãozinho**. 2012. Tese (Doutorado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296866856.pdf>

BEIRA, Luiz; RICO, Carlos. Série de tiras BD (4) – Edibar. **Blogue de banda Desenhada**, 19 mar. 2016. Disponível em: <http://bloguedebd.blogspot.com/2016/03/series-de-tiras-bd-4-edibar.html>. Acesso em: ago. 15 2021.

CHIARI, Marina. Os ideais da classe média, o individualismo e as redes sociais na Internet. **Cabo dos trabalhos**, n. 23, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3CCK6HK> Acesso em: set. 3 2021.

CLETO, Pedro. Lúcio Oliveira: “Estava numa missa quando me veio a ideia de criar um personagem beberrão”. **As leituras do Pedro**, 25 out. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3C7HLZH> Acesso em: 1 set. 2021.

GATTI, Márcio Antônio. **A representação da criança no humor**: um estudo sobre tiras cômicas e estereótipos. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/268872>

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. Uma análise do discurso do humor. **Travessias**, v. 5, n. 1, p. 747-760, 2011. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4317> Acesso em 16 ago. 2021.

LIMA, Paula Garcia *et al.* Memórias do gênero feminino e do trabalho a partir dos Almanaches de Pelotas (1913-1935). **Paralelo 31**, v. 2, n. 3, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10215> Acesso em: 18 ago. 2021

LISKA, Geraldo José Rodrigues. Análise do discurso humorístico: as marcas sociolinguísticas, culturais e históricas para a/o produção/desvio do significado. **Trem de letras**, v. 1, n. 1, p. 89-98, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3bq0Ely> Acesso em: 12 ago. 2021.

LOBATO SUERO, María José; ALVES, Paulo Falcão. Intertextualidad y la Cultura Visual: Un estudio entre los estudiantes universitarios de Portugal y España. **Revista Multidisciplinar.com**, v. 2, n. 1, p. 49-57. 2020. DOI: 10.23882/MJ2026 Acesso em: 15 ago. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

PEREIRA, Marcos Emanuel. **Estereótipos**. Salvador: Edição do Autor, 2021. Disponível em: <https://estereotipos.net/conceitos-basicos/> Acesso em: 12 set. 2021.

PINTO, H. Entrevista a Lucio Oliveira. **Vinheta 2020**. 19 out. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3ENxVE7> Acesso em: 21 out. 2021.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises lingüísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, P. C. D. O uso da figura do estereótipo nos programas de humor na televisão brasileira: uma análise linguístico-discursiva acerca dos efeitos de sentido humorístico em gêneros de humor. **Research, society and development**, v. 3, n. 1, p. 55-68, 2016. DOI: 10.17648/rsd-v3i1.39 Acesso em: 19 set. 2021.

SOUSA, Nuno Pereira. Lucio Oliveira: entrevista. **Bandas Desenhadas**. 14 mai. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3CagfkP> Acesso em: 1 out. 2021.

TOMAR CUERPO - Postfotografía digital. Modificación de vectores digitales

El efecto sabattier o erróneamente llamado también solarizado es la inversión de los tonos de una imagen, esta inversión tonal esta causada por la exposición de la copia a la luz durante el revelado de la misma en el momento de estar en el baño de revelado de manera que las zonas oscuras se aclaran y las zonas claras se oscurecen. Uno de los fotógrafos que usó esta técnica y fue pionero en usarla fue Man Ray, esta técnica fue descubierta accidentalmente por su técnico de laboratorio.

En un futuro no muy lejano, la humanidad saldrá a la calle y verá como es de costumbre. Pero resulta que la costumbre en la que la humanidad se encontraba era recibir información bajo luminaria led. La misma provenía de dispositivos que usaba para comunicarse entre sus familiares y amigos, los que quedaron atrapados, aislados,

condenados a vivir en el encierro porque al mundo lo acechaba una gran peste. Entonces la humanidad comenzó a ver de otro modo, necesitó filtros para distinguir la naturaleza. Uso gafas para transitar por ese afuera. Por su mundo. La naturaleza se rió de ella y la dejó pasar. Dejó que la mirara una vez más, total, por más alterado que esté mirando la humanidad a la naturaleza, no era diferente a como la veía antes de que llegara la peste. La humanidad siempre miró a la naturaleza buscando vaya a saber que? La miró sin ver, una y otra vez. La humanidad no entiende que no pasa por el filtro que interfiere entre sus ojos y la naturaleza el hecho de saber que es lo que hay delante de su presencia. La humanidad por *más* que cambie una vez *más* la luz con la que se le adaptarán los ojos, siempre verá lo que construye. *¿Qué* es lo que construye la humanidad?

Fernanda Rivera Luque

Rayografías

El trabajo fotográfico de Fernanda Rivera Luque que reúne con el nombre de *Tomar cuerpo* continúa con la rigurosidad, el detalle y la expresión que forman parte de su propio lenguaje a través del tiempo. Sin embargo, la permanencia de sus rasgos más característicos parece haber sido atravesada por un efecto que trastocó las imágenes y, al mismo tiempo, las posibilidades de ser percibidas.

La producción de estas fotografías, vinculadas a una temporalidad muy específica, da cuenta de la experiencia de transitar una pandemia o, más bien, cómo continuar a pesar de ella. Situaciones traumáticas siempre dejan huellas y en estas reproducciones está la presencia del rayo que confunde todo para siempre, como una cicatriz imborrable. Este sustrato propiciará, de modos más o menos conscientes, con diferentes modulaciones, el clima de su obra.

Desde lo puramente técnico de estas imágenes entendemos que, si bien fueron producto de la operatoria digital, la exposición de la copia a la luz durante el revelado invierte los tonos de la representación de modo tal que las zonas oscuras se vuelven claras y las claras se oscurecen. El universo de la fotografía en general nos permite verificar que la fuente de luz imprevista, sin posibilidades de ser controlada, cambiará para siempre el devenir de los registros capturados. El rayo y la pandemia revelaron la inversión de los tonos de lo que vemos, resignificando la tensión luz/oscuridad.

De alguna manera la percepción del mundo en tiempos de COVID se adhirió a estas imágenes a partir del efecto de trastocamiento que registran los colores y precisamente esto, nos permite pensar que esta secuencia visual se conecta con la trama de experiencias que, a lo largo de los siglos, la humanidad ha conocido a causa de distintas pestes. Así esta obra nos señala que conocer también es recordar.

Para la autora es un primer ejercicio, un primer paso, atravesado por la pulsión vital, en un modo desconocido de continuar, a partir de las huellas de este mundo contaminado, como registro histórico de esta época, para ingresar a la red de sucesos que se conocen porque perviven en las distintas artes.

En este orden de ideas, *Tomar cuerpo* se conecta con el reconocimiento de la vulnerabilidad de la propia naturaleza humana, con la precariedad de nuestra existencia en contacto con los otros, que en un pestañear, cambió de signo. Las conexiones con nuestros entornos inmediatos fueron alteradas a la velocidad del rayo, de manera drástica. Un confinamiento con impacto en los cuerpos y sus devenires cotidianos que los desafectó de innumerables vínculos.

Sin embargo, las fotografías nos acercan al ejercicio de develar la inseguridad de la condición humana, de la vida, en una coyuntura en la que todos deambulamos en la oscuridad sin saber qué y cuánto tendremos que sufrir. A partir de este contexto se enfatiza el gesto de Rivera Luque en el método de la expresión de lo que está no revelado para sacarlo a la luz, aún con la compleja administración que permite el efecto de un rayo, en un proceso de descubrimiento para (re)conocer. Este trabajo se orienta a interpelarnos desde la incomodidad de lo que nos abruma y no termina de sellarse en el pasado.

Al mismo tiempo contiene, en clave, la indagación del conocimiento que nos habilita a recordar cómo sobreponernos al desequilibrio que percibimos en nuestro entorno, que fue crudamente expuesto por la peste.

De este modo, la epidemia, como analogía del rayo en el revelado de las fotografías, luego del destello, invirtió los tonos de las imágenes y, paralelamente, contribuyó a iluminar la presencia de los paisajes desoladores que nos rodean.

George May, 2021



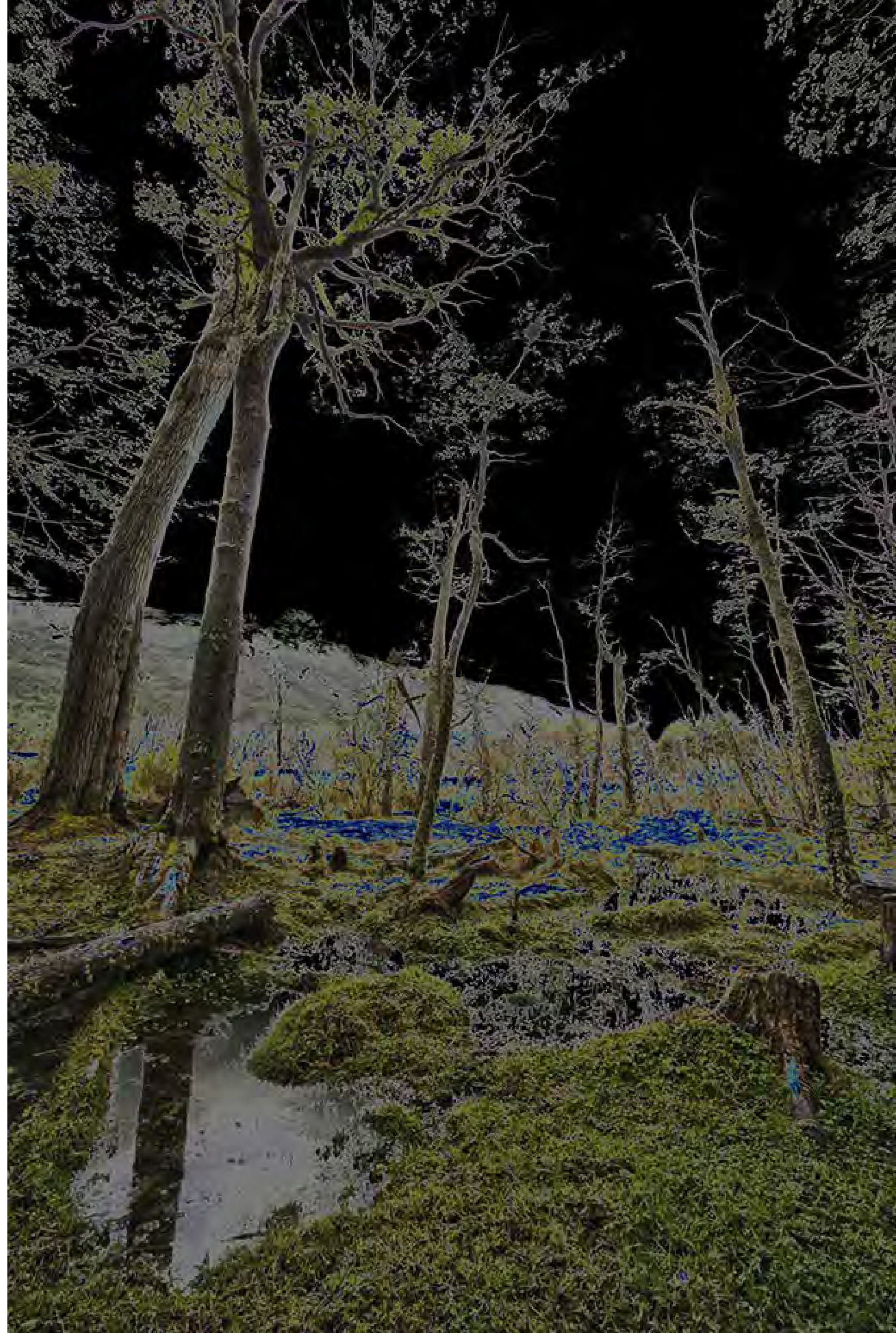
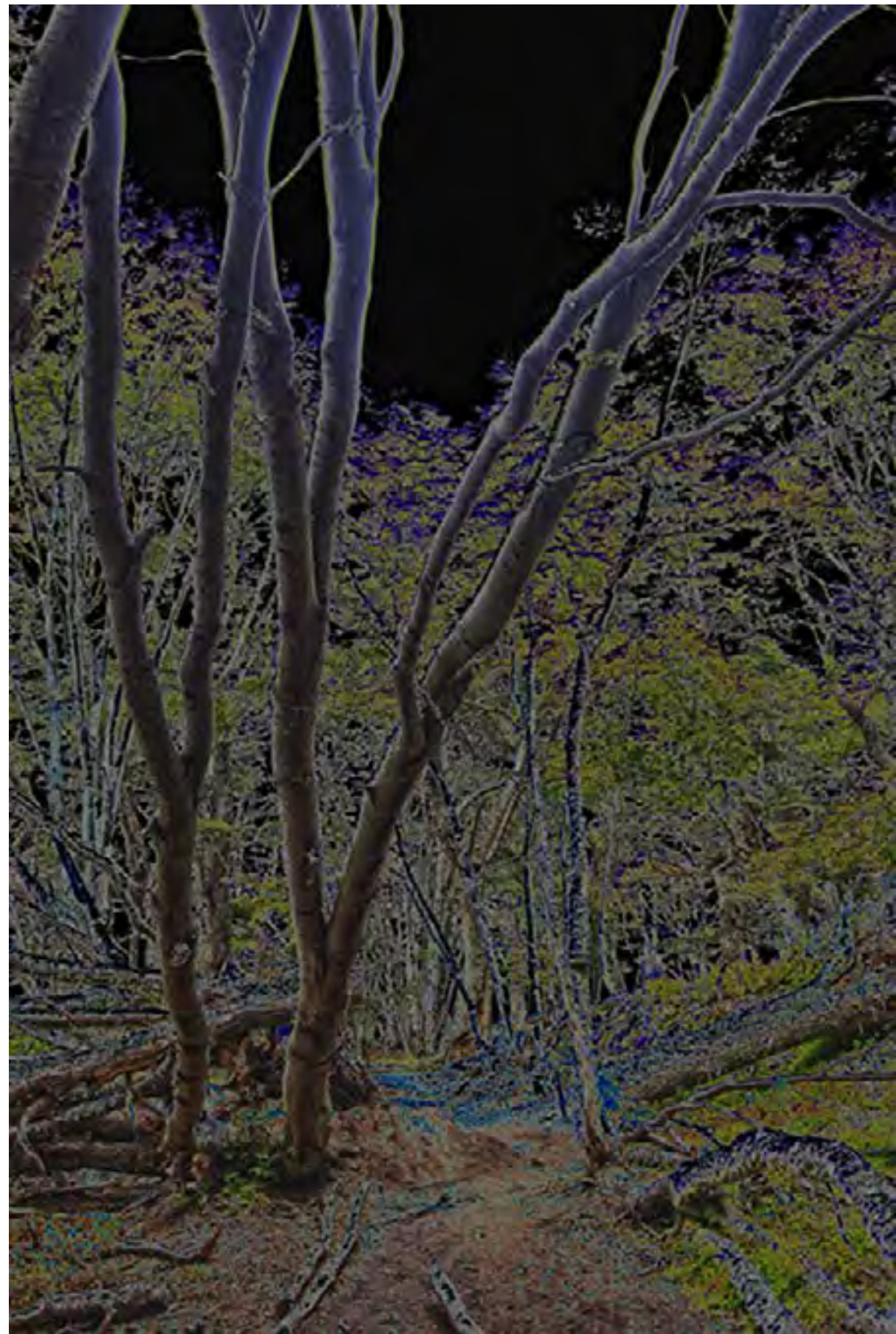
edição 17 • dezembro de 2021

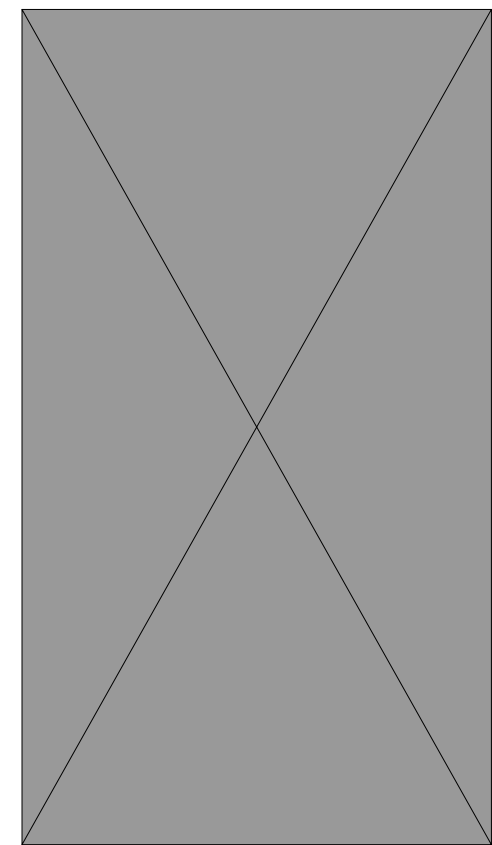
Fernanda Rivera Luque

Ensaio visual recebido em 02 out. 2021 e aprovado em 05 nov. 2021









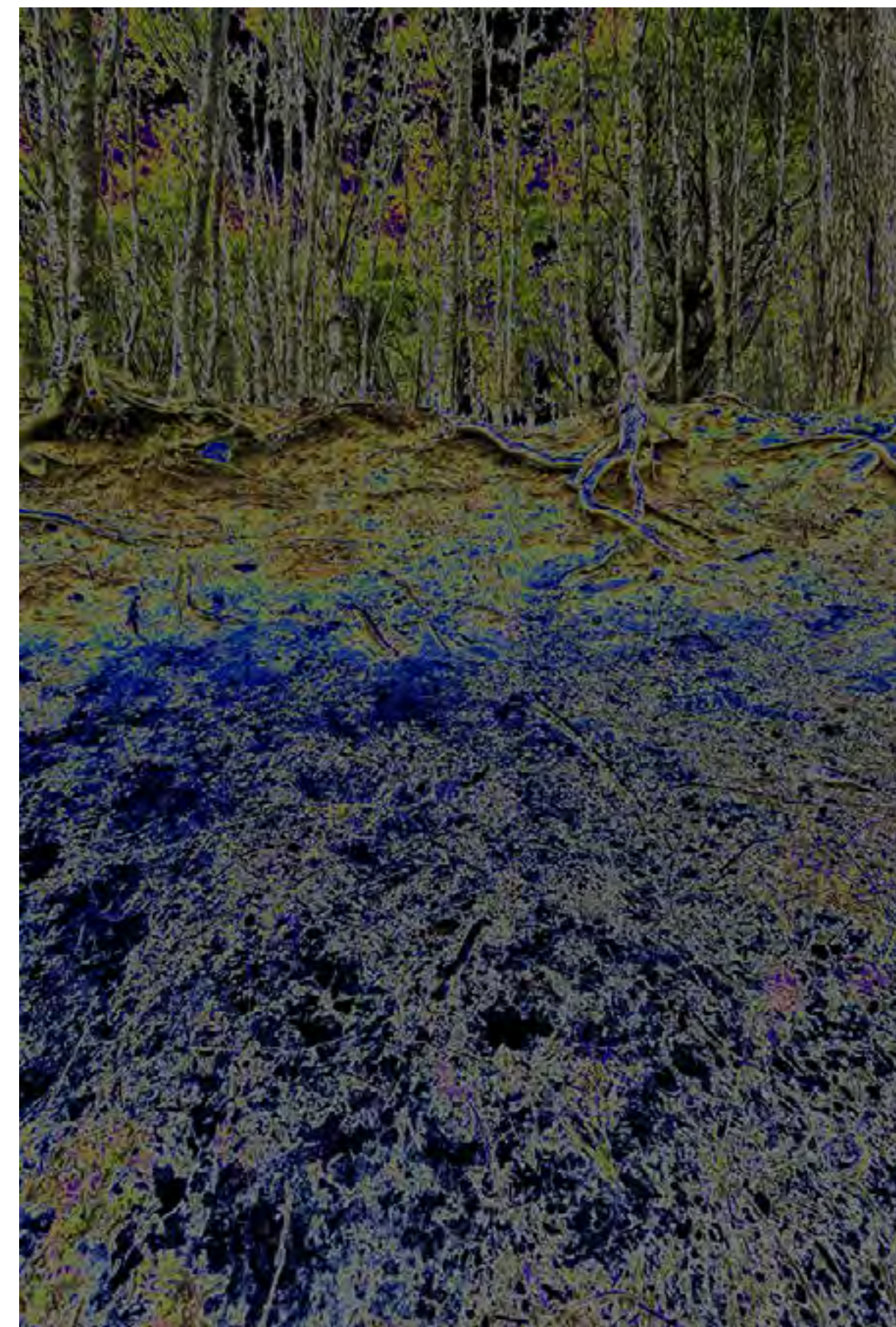


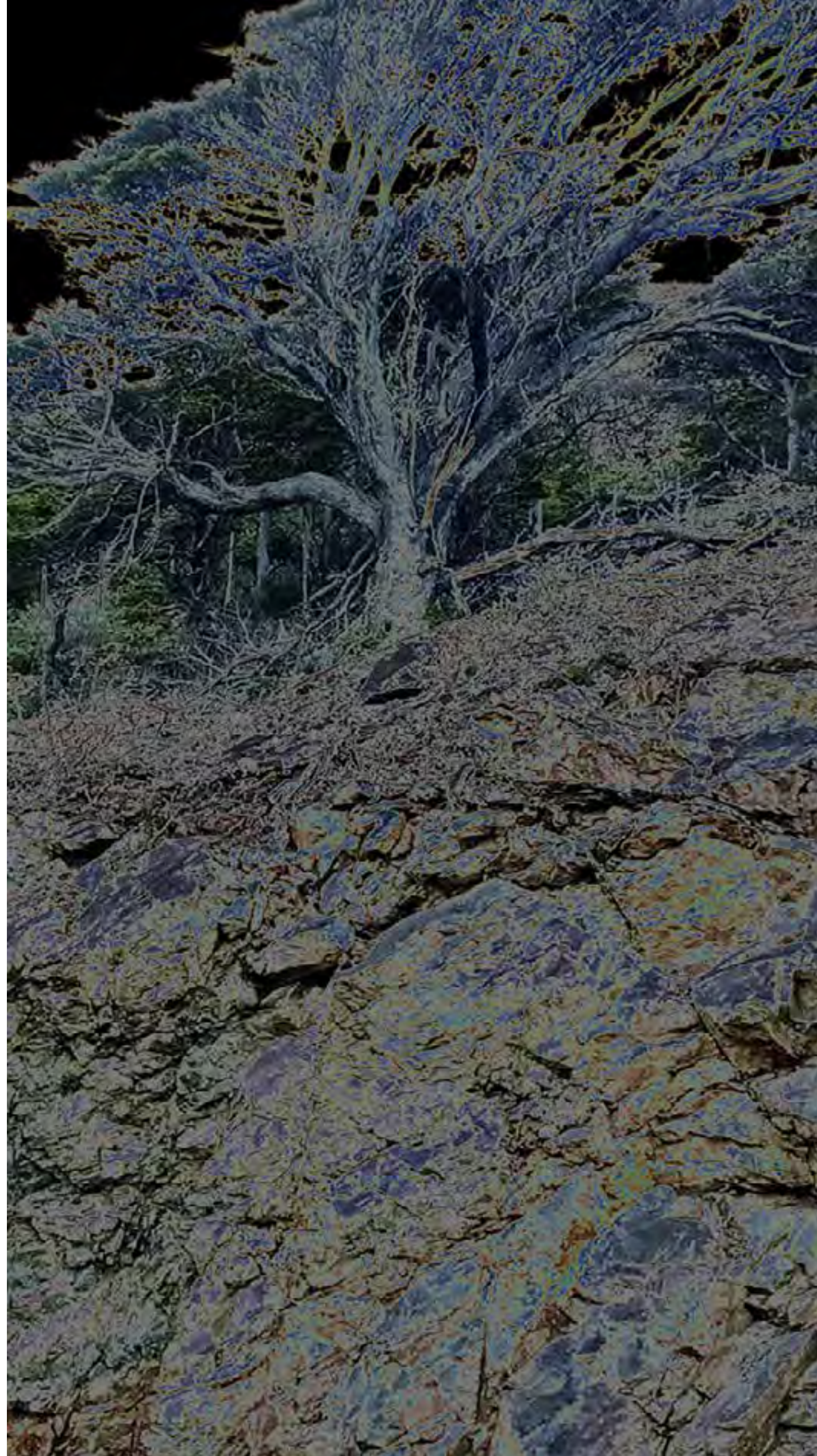
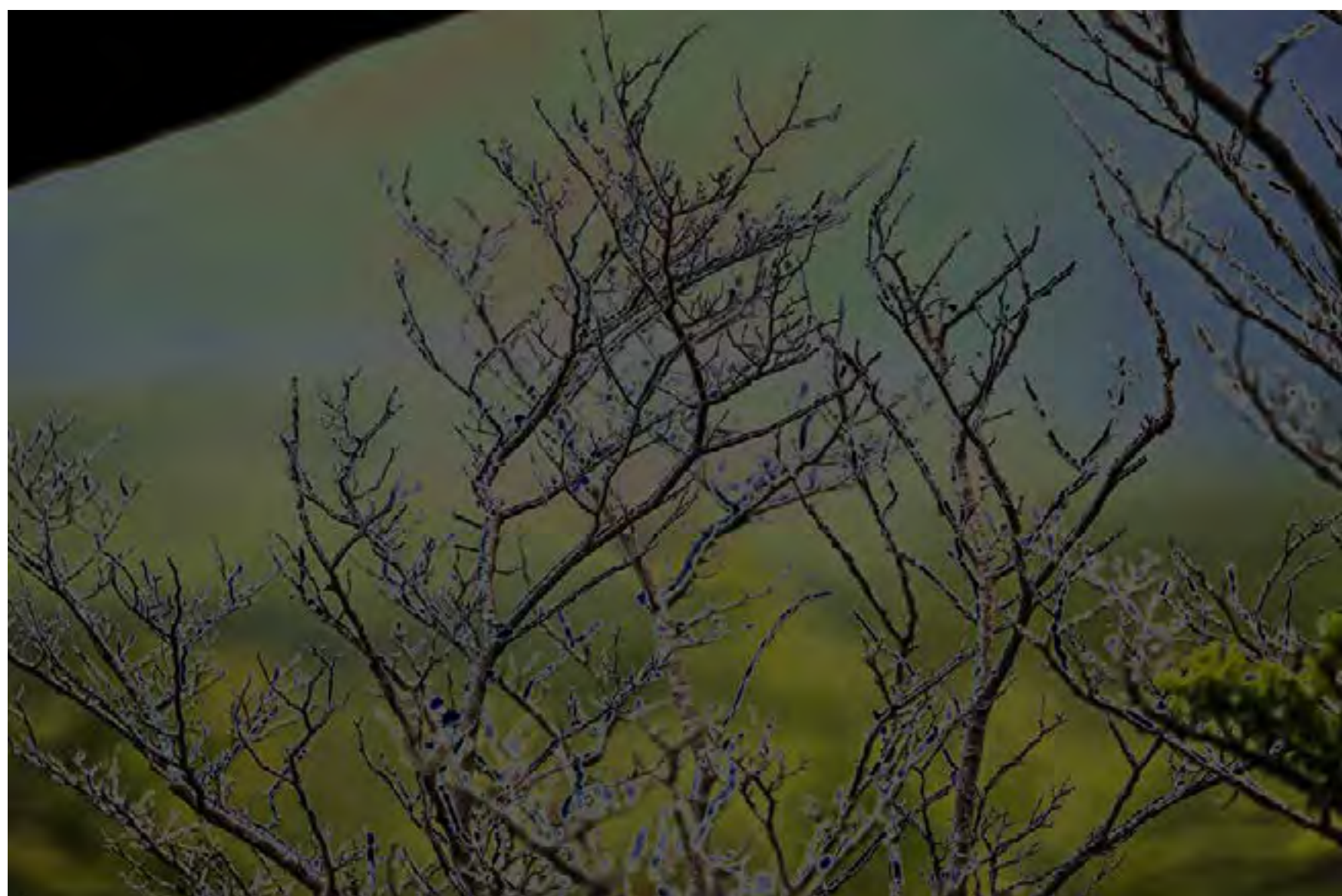
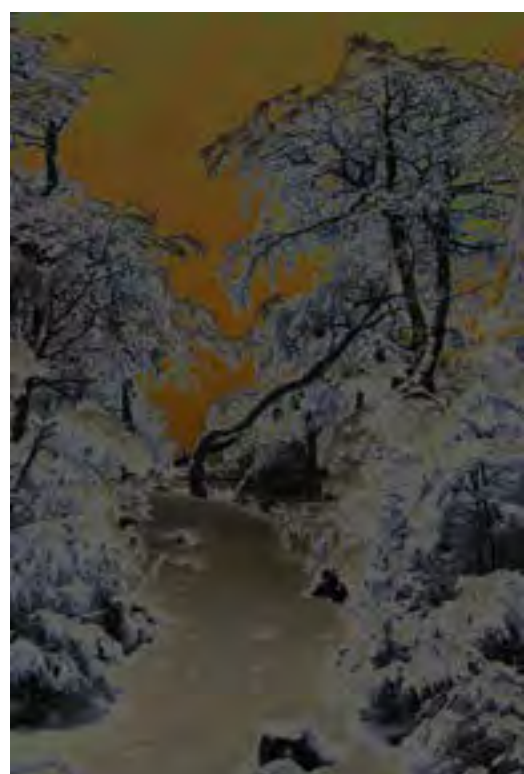












Fernanda Rivera Luque

Nace en la ciudad de *Buenos Aires* en el año 1974. Realizo la carrera de formación fotográfica: Técnica en blanco y negro, Escuela de Fotografía, San Isidro. Documental Fotográfico, Facultad de ciencias sociales, UBA. Ensayo y fotografía documental y edición fotográfica en medios. Historia de la fotografía I y II, Eduardo Gil. Becada por el Fondo Nacional de las Artes año 2010/2011/2012. Diplomado de *Fotografía Artística Contemporánea* por Node Center, Alemania año 2016. Capacitación sobre conservación de imágenes fotográficas en documento del siglo XIX biblioteca Nacional de Misiones, 2020. En el 2001 se radica en Ushuaia. Es creadora del taller de Fotografía Experimental que desarrolla en la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Ushuaia, y de “Espacio Documenta”, taller sobre ensayo fotográfico que dicta en su estudio privado. Realizó trabajos de gestión autónoma a partir del año 2009. Expone colectiva e individualmente a nivel nacional e internacional, así como en el Centro Cultural de la Cooperación, CABA 2012, M.A.F. Mes del arte fueguino, seleccionada en las ediciones 2010/2011/2014. Festival de la Luz, Museo de la ex Estacion Ferroviaria, San Luis 2014. Feria Internacional de arte ARTEBA edición 2015. Festival de la Luz en el Complejo Cultural San Martín edición 2016, CABA, 2017. Tercera Bienal de arte CMUCH, Puebla, *México*. Seleccionada en el *Salón Provincial de Arte en Vitma* 2017. Festival de Fotografía Patagonia Sur Sur, MAC, Museo de Arte Contemporáneo en Salta, 2018. Octava Bienal de Fotografía Documental en Tucumán, MUNT Museo de la Universidad Nacional de Tucumán “Juan B. Terán”, 2018. Muestra Itinerante de fotógrafos de la patagonia, CFI, 2018. Seleccionada en el *Salón Provincial de Arte en Junín*, Provincia de *Buenos Aires*. 2018. Muestra colectiva por la memoria Haroldo Conti, 2019. Museo Benito Quinquela Martín, CABA, 2019. Bienal de arte contemporáneo 4, Neuquén, 2019. Becada por el Centro Federal de las Culturas para el estudio y realización de obra año 2019.

Gabriela Canale
Miola

Corpo Pedra

(fotoperformance, 2021)







Corpo Pedra é uma série de fotoperformances realizadas junto ao projeto de pesquisa “Arte e Natureza no Antropoceno” da Universidade Federal de Santa Catarina. A artista investiga as relações entre a existência humana e o meio ambiente por meio de procedimentos de aproximação amorosa. A proposta é criticar a hierarquia mobilizada pela cultura moderna ocidental que determina o humano como ser superior. Entre as consequências desastrosas dessa lógica ocidental estão a devastação de ecossistemas, a aniquilação de centenas de formas de vida, a alteração dos regimes de chuva e o aquecimento global. Em gestos pequenos, na singeleza da aproximação entre seu corpo com o ambiente, a artista busca sugerir reencontros respeitosos com os ecossistemas.



Gabriela Canale Miola

É docente de Artes em dedicação exclusiva na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Desenvolve pesquisas artísticas e teóricas no campo das Artes Contemporâneas desde perspectivas decoloniais. Dedicar-se especialmente às relações interartes que envolvem performance, literatura, fotografia, cinema expandido e instalação. Possui formação transdisciplinar: Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), na qual desenvolveu a investigação “Artes do Encontro em Et Tu, de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier”. É bacharela em Comunicação, com especialização e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), na qual pesquisou as possibilidades das poéticas interartes. Tem estudos complementares em Performance, História da Arte, Fotografia, Cinema, Direção de Arte e arte-educação. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Arte e Natureza no Antropoceno” e projeto de extensão *Arte e Natureza: Poéticas e Pedagogias da Mãe Terra*. Curadora das exposições *Constelações ao Sul*, *Uma Fotografia é uma Opinião*, *CorpoPlanta* e *Terra Presente Ausente*. Docente do departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina.

site: www.gabrielacana1e.com ;
instagram: [gabrie1a_cana1](https://www.instagram.com/gabrie1a_cana1);
e-mail: gabicanale@gmail.com ;

Avistamento

O dicionário nos diz que “avistamento” é o momento em que alguma coisa se mostra e diz “eu existo”. Tendemos a acreditar que tudo que diz “existo” existe de fato. No contexto da navegação marítima, ver estrelas ajudou o homem a invadir terras, ver baleias, permitiu-o iluminar impérios, revoluções e tudo o que veio depois. Se o antropoceno começa a contar no momento da explosão da Bomba de Hiroshima, aquela massa branca que cai em queda livre, ele repete o velho gesto de fincar bandeira que usaram os exploradores dos polos norte e sul e que usam os escaladores das montanhas altas e os homens que pisam na lua. Polos gélidos, territórios exuberantes, lados ocultos da lua, são todos territórios avistados e invadidos que nos presenteiam, anos depois, com brancos ossos polidos que não sabemos mais montar de volta à sua forma original.



Sofia Bauchwitz, vômito de baleia pode te deixar rica, 2021, fotografia digital, objeto de barro brunhido.



Desde aquela explosão do relógio, o aquecimento global, os vazamentos de óleo nas praias, as falhas técnicas nas barragens, a lama tóxica, o fogo perene, as ruínas urbanas, os vírus e as pestes etc. parecem se multiplicar sem fim e as imagens que temos desse lento e perene estado de catástrofe se multiplicam de forma igualmente incalculável.

Para algumas pessoas o ápice da experiência que marca um encontro é ver mesmo que seja só o esguicho do animal. Para outras, talvez, o “avistamento” seja muito mais sobre não ver ou ver como um desejo. Virginia Woolf escreveu em seu diário: “Vê-se uma barbatana passar longe. Que imagem posso alcançar para expressar o que sinto?”.



Sofia Bauchwitz, *Raro encontro com uma baleia I*, 2020, stills de vídeo. Acesso em: <https://vimeo.com/516767735>.

Por isso, talvez, a pesquisa **Avistamento** seja sobre as imagens incompletas, pobres e nebulosas que existem – e eu me voltei em direção a esse último território não conquistado pelo homem, os fundos do mar.

É nesse espírito que a pesquisa **Avistamento** se desenvolve, como algo que passa longe, que se perde de vista. Trato de imaginar o que acontece nesse território que não habito, buscando relações entre coisas aparentemente desconexas,

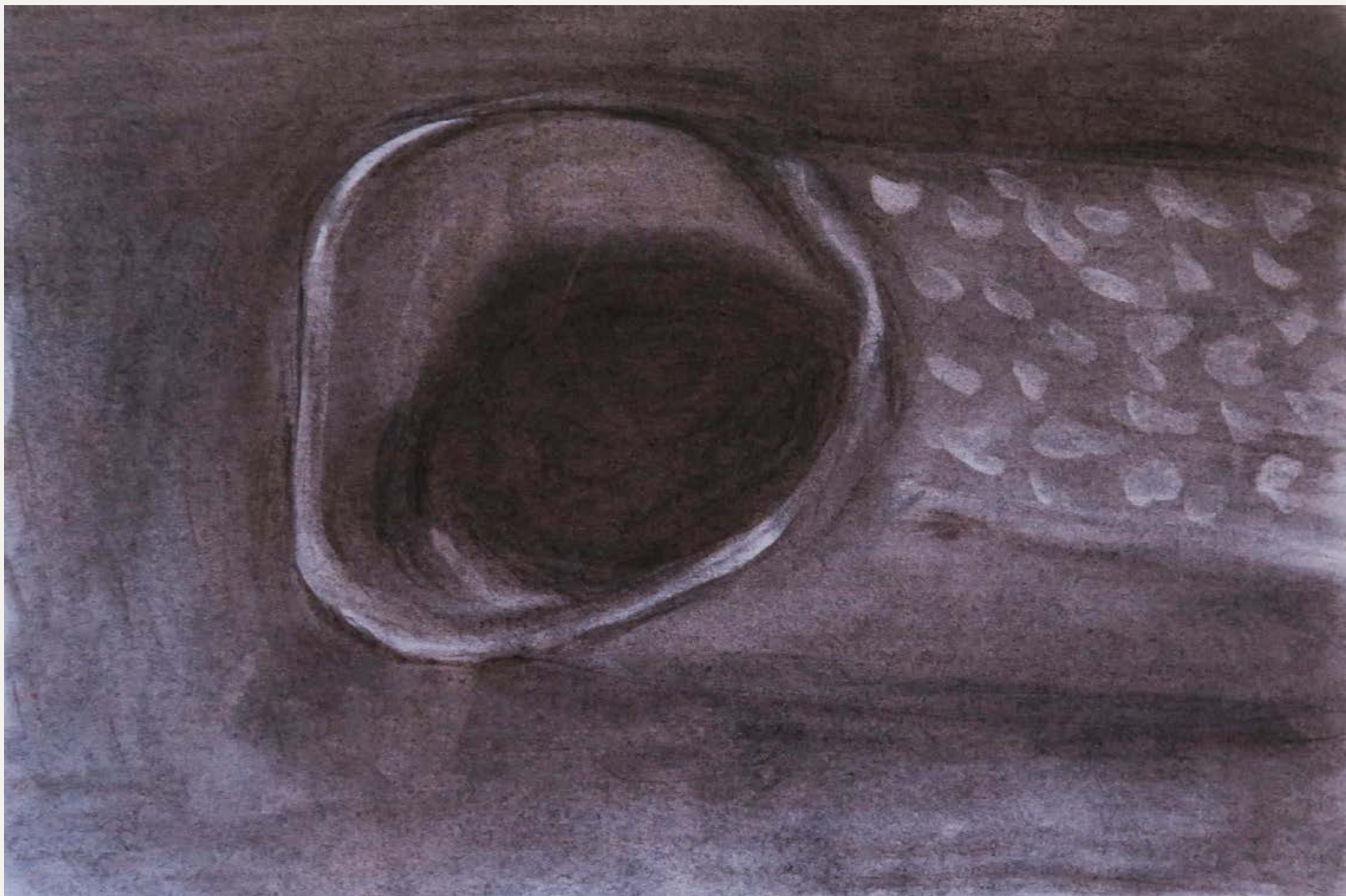
como um meteoro, o plâncton e a boca da baleia, e tendo como base de pesquisa as carcaças esbranquiçadas que chegam à praia e as imagens pixeladas que os robôs de pesquisa científica captam em nome do progresso humano.

Avistamento é uma pesquisa sobre a relação entre representação e realidade, sobre o fracasso da visão e o fracasso da imagem como prova de existências. A técnica humana não escapa disso, é limitada: os robôs que mandamos em expedições chegam longe, mas não sabem interpretar olhares, não podem, nem querem, olhar de volta. É certo, também, que imagens dos pulos que as baleias dão no ar existem, que o acasalamento, visto de relance na superfície, já foi fotografado. Mas as fotos repetem incansavelmente o que já sabemos por instinto: que a baleia só pode ser vista um pouco por vez, um olho, uma cauda. Fragmentos. Esse tipo de fotografia e as imagens com caráter de documento (com seu discurso que defende uma transparência e imparcialidade em relação ao mundo) me servem, então, para duplicar ou alterar essas proposições que se mostram como “a verdade”. Se trocarmos, por exemplo, baleia por pedra, chegamos ao mesmo lugar: o de um encontro imaginal.

Sofia P. Bauchwitz
Rio de Janeiro, 1988



Sofia Bauchwitz, *Série quase e talvez*, 2021, pastel oleoso sobre papel, dimensões variáveis.

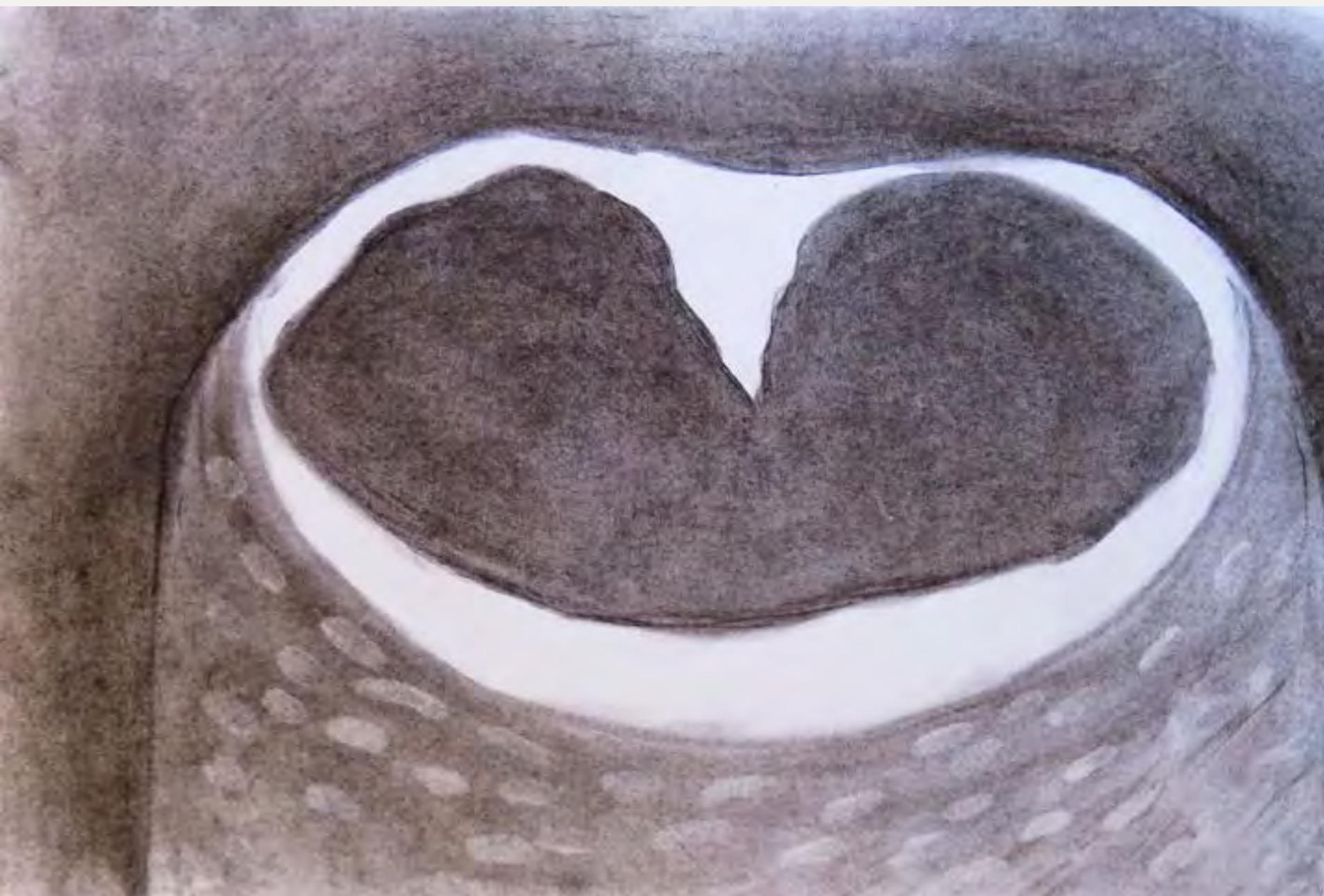




Sofia P. Bauchwitz

Artista visual e pesquisadora, Doutora em Belas Artes pela Universidad Complutense de Madrid (2017) e Mestra em Pesquisa em Arte e Criação pela mesma universidade (2013). Sua tese *El Artista Errante y el Discurso como Cartografía en un contexto hispano-brasileño* gira em torno de problemáticas do corpo sem forma e da não identidade nas práticas artísticas contemporâneas. Entre 2014 e 2016 realizou o projeto *Fronteiras e Estados de Sítio*, projeto de cartografia de discursos artísticos que teve três edições (Pinacoteca do RN, 2014; Casa do Brasil em Madrid/Embaixada Brasileira, 2016; Centro de Arte Complutense, 2016). Como artista, sua obra visita diversos meios e formatos, prevalecendo a influência literária e a busca pelo ensaio polifônico. Foi exposta em instituições como Arnheim Museum (Holanda), MAK Center (EUA), Sala de Arte Joven de Madrid (Espanha), Fundação Eugênio de Almeida (Portugal), Zeicheninstitut (Alemanha), Museu Murillo la Greca (Brasil), entre outros. Além disso, escreve textos críticos, estando presente no catálogo da exposição *Generaciones 2019* (Espanha) e *À Nordeste* (SESC, 24 de maio). Bolsas, prêmios e residências: *Intransit 2016*, Centro de Arte Contemporâneo Complutense. (Madrid, ES); 2011 Festival de Arte Efêmero Arte Praia, Casa da Ribeira/FUNARTE. (Natal, Brasil); 2011 Prêmio Itamaraty. Ministério de Assuntos Exteriores (Brasília, Brasil). Obra finalista na categoria fotografia. 2020-2021 Colaboradora no Hipocampo, projeto de Maíra Endo; A I R; 2015 MAK Schindler Scholarship Program, MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienna. Publicações: 2019 "De fora de: na esquina do nordeste" In: Catálogo da Exposição *À Nordeste*, SESC-SP; Texto crítico "Gargantas cosidas, tobillos atados" In: Catálogo *Generaciones 2019*, Casa Encendida (Madrid, ES). 2016 Atelier Solar. *Popositions*, Contemporary Art Fair, Brussel. sofiabauchwitz@gmail.com; www.sofiabauchwitz.com; <https://orcid.org/0000-0002-1629-7799>

Exposições individuais (seleção): 2015 *You Can Touch Whatever is in Your Way - Final Projects* (MAK Center / L.A.); 2015 *Puedes encontrarme? - COLECTIVO BAUCHWITZ/RIZZOLI* (El Patio de Martín de los Heros, Madrid, Espanha Exposições coletivas (seleção): 2021 *Fluxo Contínuo* (presencial, Margem Hub de Fotografia, Natal, RN); 2020 *Não há Silêncio* (virtual, Bólide1050/Margem Hub de Fotografia, Natal, BR); 2018 *Eu queria ver e tentei* (Bólide1050, Natal, RN); 2017 *Apuntes para una Psiquiatría Destructiva*. Por Alfredo Aracil. Sala de Arte Joven (Madrid, Espanha); 2016 *Breathing Space*. Museum Arnhem. Por Inez Piso & Natalie Keppler. (Arnhem, Holanda); *Intransit 2016*, Centro de Arte Contemporâneo Complutense. (Madrid, Espanha); 2015 *Mostra Nordeste de Artes Visuais*. Por José Rufino. Estação das Artes (João Pessoa – BR); *Nepotismo Ilustrado* (Galeria Fernando Pradilla, Madrid, Espanha); 2014 *PASSWORT*, Zeicheninstitut (Kassel, DE); 2013 *Janos: The imaterial Worker*. Curadoria de Malcolm Bull e Ricardo Horcajada. (C Arte C, Madrid -Espanha); *NEWS, EVENT & FRIENDS*, New Gallery (Madrid - Espanha).



Sofia Bauchwitz, *Série quase e talvez*, 2021, carvão sobre papel, dimensões variáveis.

Os usos do livro e da escrita no balé europeu do século XVIII: o caso das *Lettres sur la danse et le ballet* (Cartas sobre dança e balé), de Jean Georges Noverre

Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de 'Las Cartas sobre la danza y el ballet, de Jean-Georges Noverre

The Uses of Print and Writing in Eighteenth Century European Ballet: the Case of The Letters on Dancing and Ballets by Jean-Georges Noverre

Juan Ignacio Vallejo
Instituto de Altos Estudios
Sociales.Universidad
Nacional de San Martín.
Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas.
jvallejos@unsam.edu.ar

TRADUÇÃO

Rousejanny da
Silva Ferreira
Professora do curso de
Licenciatura em Dança do
Instituto Federal de Goiás
(Brasil). Cursa Doutorado
em Artes na Universidad
Nacional de las Artes
(Argentina). rousedance.
ferreira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2844-1951>

Resumo: Este artigo visa estudar os usos dos livros, em particular o *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre dança e balé), de Jean-Georges Noverre, no contexto do surgimento do balé pantomímico na segunda metade do século XVIII. O discurso de Noverre está diretamente associado a um projeto de revalorização da arte da dança, nesse sentido, o objeto livro não é apenas um suporte para o novo discurso estético como também uma ferramenta com múltiplas utilidades que procura, ao mesmo tempo, modificar o olhar do público no palco, legitimar o sucesso do novo gênero teatral e valorizar a profissão do mestre de balé.

Palavras-chave: Balé Pantomima; Iluminismo; História do Livro; História da dança; Jean Georges Noverre.

Resumen: Este artículo se propone estudiar los usos del libro, en especial de las *Lettres sur la danse et sur les ballets de Jean-Georges Noverre, en el marco de la emergencia del ballet pantomima en la segunda mitad del siglo XVIII. El discurso de Noverre está directamente asociado a un proyecto de revalorización del arte de la danza. En este sentido, el objeto libro no constituye únicamente un soporte del nuevo discurso estético sino una herramienta con múltiples utilidades. La misma busca, al mismo tiempo, modificar la mirada del público sobre la escena, legitimar el éxito del nuevo género teatral y valorizar el oficio de maestro de ballet.*

Palabras-clave: Ballet Pantomima; Ilustración; Historia del Libro; Historia de la danza; Jean-Georges Noverre.

Abstract: *This article aims to study the uses of print, especially the Letters on Dancing and Ballets by Jean-Georges Noverre, throughout the emergence of pantomime ballet in the late eighteenth century. Noverre's discourse is directly associated with a project to revitalize the art of dance. In this sense, books as an object are not only a support for the new aesthetic discourse, but a tool with multiple uses. It simultaneously seeks to modify the spectator's view of the scene, legitimize the success of the new theatrical genre and value the ballet master profession.*

Keywords: *Pantomime Ballet; Enlightenment; History of Books; Dance history; Jean-Georges Noverre.*

A versão em português é uma tradução de Vallejos, J. I. (2016), Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de Las Cartas sobre la danza y el ballet de Jean-Georges Noverre, en Cuadernos de Historia Moderna 41(1), 129-146. disponível em: <http://dx.doi.org/10.5209/CHMO.52762>

O caso Noverre

Durante a segunda metade do século XVIII um novo gênero de balé, conhecido como pantomima ou balé de ação¹, ganhou popularidade nos teatros europeus. Em linhas gerais, o novo espetáculo se caracterizou pela presença de uma técnica expressiva ligada à prática da pantomima, que se funde com a técnica de dança da *belle danse* desenvolvida a partir da criação da *Académie Royale de Danse* em Paris, em 1622². Ao contrário da ópera-balé ou da comédia-balé, no novo gênero o conteúdo narrativo era expressado exclusivamente por meio dos movimentos do corpo e dos gestos do rosto, sem recorrer às palavras. O balé pantomímico foi decisivo para o desenvolvimento da dança teatral no Ocidente, sendo considerado o antecedente direto do balé romântico do século XIX. Um ator central no desenvolvimento deste novo estilo é o mestre de balé francês Jean-Georges Noverre, considerado por muitos historiadores o pai da dança moderna. Nesse sentido, a publicação de sua obra, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre dança e balé), em Lyon, no ano de 1760, representou um acontecimento fundamental, pois o autor resumiu de forma lúcida os princípios poéticos e filosóficos do novo gênero.

Devido à grande importância desse livro, vários historiadores interpretaram a reforma nas práticas de dança teatral associada ao balé pantomina como obra exclusiva de Jean-Georges Noverre. Na verdade, essa é uma interpretação que o próprio mestre sugere repetidamente em seus escritos. Em sua carta a Voltaire, em 1º de setembro de 1763 – na qual ele pede permissão para compor um balé sobre o tema *La Henriade* –, o mestre francês explica seu trabalho de experimentação coreográfica da seguinte maneira:

Por mais de seis anos me empenhei em dar uma nova forma à dança, senti que era possível criar poemas no balé: abandonei as figuras simétricas, associei os movimentos mecânicos dos pés e braços aos movimentos da alma e aos caracteres variados e expressivos da fisionomia, proibi as máscaras e me dediquei ao uso de figurinos mais plausíveis e mais precisos. Proibi as máscaras e me dediquei ao uso de um traje mais verossímil e mais preciso. Reavivei a arte da pantomima, famosa sob o reinado de Augusto, e a natureza, que tomei como meu guia e modelo, me proporcionou os meios para fazer a dança falar, para fazê-la pintar todas as paixões, e para colocá-la no posto das artes imitativas. (NOVERRE, 1807, p. 2)³

A carta foi publicada pelo próprio Noverre nas primeiras páginas de seu livro *Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier* (Cartas sobre as artes imitativas em geral e sobre a dança em particular), de 1807. Como pode ser visto na citação, o uso da primeira pessoa permite que o autor se apresente a Voltaire como o principal protagonista da reforma encarnada pelo balé pantomima. Noverre leva esse argumento ainda mais longe quando, no prefácio de uma nova edição de suas Cartas, em 1783, vinte anos depois de ter enviado sua carta a Voltaire, narra um tipo de curta história do balé pantomima. Nesse texto ele afirma: “[...] quando mandei imprimir as Cartas sobre Dança em 1760, não ousava imaginar o sucesso que obtiveram, nem a feliz revolução que provocaram em todos os espetáculos da Europa” (NOVERRE, 1783, p. 5). O autor começa enunciando isso como evidência do sucesso de sua obra como provocadora de uma mudança drástica nas práticas do teatro de dança no território europeu. Em seguida, ele aponta as dificuldades que supostamente teve que enfrentar por causa de suas ideias inovadoras ao afirmar: “Me amaldiçoaram, eles me olharam como um homem perigoso capaz de atacar as antigas regras do Teatro” (Ibidem, p. 5)⁴

No entanto, de acordo com seu relato, suas ideias estavam gradualmente e discretamente sendo aceitas já que: “[...] gritando que eu estava errado, eles agiam como se eu estivesse certo, eles se aproximavam de mim lentamente, e as reformas eram realizadas imperceptivelmente” (Ibidem, p. 5-6)⁵. Finalmente, Noverre argumenta, em 1783, que a falta de generosidade de seus colegas teria determinado que seu papel como inovador não fosse reconhecido como deveria ter sido, e sentencia: “Se refletirmos sobre o que Finalmente, Noverre argumenta, em 1783, que a falta de generosidade de seus colegas teria determinado que seu papel como inovador não fosse reconhecido como deveria ter sido, e sentencia: “Se refletirmos sobre o que era a ópera antes de 1760 e o que é hoje, é difícil não reconhecer o efeito que minhas cartas tiveram” (Ibidem, p. 7)⁶.

Contudo, essas afirmações de Noverre – que define o balé pantomima como sua própria invenção e suas Cartas como portadoras exclusivas das ideias características do novo gênero – têm sido reiteradamente contestadas. Em particular, o historiador de dança Arthur Michel é autor de um artigo intitulado *Le ballet d'action avant Noverre* (1935) (O balé de ação antes de Noverre), que pode ser lido como uma resposta a essas declarações. O texto de Michel começa com uma citação do musicólogo Castil-Blaze, na qual este se pronuncia de forma categórica sobre o assunto: “Noverre reivindicou crédito pela invenção do balé pantomima, um gênero que ele não tinha inventado de forma alguma” (CASTIL-BLAZE, 1855, p. 222)⁷.

Em seu artigo, que trata do assunto principalmente no âmbito teórico, Michel chama atenção para as ideias relacionadas à poética do balé que haviam sido introduzidas por autores do século XVII, como Michel de Pure (1668) ou Isaac Vossius (1613), e da primeira metade do século XVIII, como Jean-Baptiste Dubos (1733), Rémond de Saint-Mard (1741) ou Charles Batteux (1746). Michel destaca o que ele considera que

seriam as referências não declaradas de Noverre à associação entre dança e pantomima e à estruturação do balé na forma de uma peça de teatro. Além dessas questões teóricas, seu artigo expressa uma leitura crítica do lugar atribuído ao mestre de balé francês pela historiografia da dança. O autor afirma que os historiadores se limitaram a reproduzir a opinião do próprio Noverre em vez de verificar por seus próprios meios se ele foi realmente o criador do balé pantomima, como afirma, ou se houve predecessores cobertos hoje por um esquecimento injusto (MICHEL, 1935).

Talvez em resposta a esse raciocínio, vários historiadores se propuseram a reivindicar e dar reconhecimento a outros artistas que foram extremamente importantes no desenvolvimento do balé pantomima, como a bailarina Marie Sallé⁸ ou o coreógrafo italiano Gasparo Angiolini⁹. De forma semelhante, o historiador Edward Nye (2011) afirma diretamente que a pantomima não representa uma ruptura com seu tempo devido à forte influência que recebe da ópera. Essa análise o levou a desenvolver um trabalho centrado numa história das ideias estéticas ligadas ao gênero. No entanto, devemos ter em mente que o questionamento das afirmações de Noverre também é contemporâneo à sua obra. Gasparo Angiolini, em 1773, acusou Noverre de ignorar o trabalho do homem que, segundo ele, teria sido o verdadeiro reformador da dança teatral da época: o mestre de balé austríaco Franz Hilverding.

As possíveis fontes de influência de Noverre são muito amplas. A associação entre a dança e o gesto expressivo característico da reforma encarnada pelo balé pantomímico já estava sendo posta em prática de várias maneiras no início do século. Foi o inglês John Weaver quem apresentou pela primeira vez um balé nesse estilo. Seus dois primeiros espetáculos encenados no teatro Drury Lane em Londres foram *The Tavern Bilkers*, em 1702 e 1703, e *The Loves of*

Mars e Venus, em 1717. John Weaver também trabalhou para divulgar suas ideias publicando uma tradução da *Chorégraphie* de Feuillet, em 1706, *An essay towards an History of Dancing*, em 1712, e *The History of the Mimes*, em 1728.

Da mesma forma, na França a prática da pantomima está presente desde o início do século no *Théâtre des Faires de Saint Germaine e Saint Laurent* em Paris (LAGRAVE, 1979). Essa forma de expressão teatral surgiu originalmente como uma resposta inventiva por parte dos atores das feiras às sanções a que foram submetidos pelo poder real, já que, devido às sucessivas reivindicações da *Comédie Française*¹⁰, eles tinham sido diretamente proibidos de usar a palavra. Assim, segundo Nathalie Rizzoni (2009), essa prática adquire, a partir da década de 1730, um lugar central. Na bibliografia de Clarence Brenner (1947), citada por Rizzoni e Lagrave, mais de 500 títulos de pantomimas são mencionados entre 1700 e 1789. Posteriormente, sua prática na França está ligada a um grande número de produções dramáticas organizadas, entre 1700 e 1745, em quatro gêneros principais: a *pièce à la muette*, o *ballet pantomime*, o *pantomime* e o *pantomime anglaise* (LAGRAVE, 1979, p. 409).

Nos anos seguintes, no Teatro de Feira, os balés se multiplicaram devido à forte demanda do público. Em 1751, nove anos antes da publicação das Cartas de Noverre, Claude-François Boulenger de Rivery (1751) publicou seus *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes* (pesquisas históricas e críticas sobre certos espetáculos antigos e particularmente sobre mímicos e pantomímicos), no qual começou seu prefácio dizendo: “Os balés pantomímicos que hoje têm tanto sucesso no Teatro Italiano e os espetáculos da feira, que desde a supressão da *Opéra Comique* se reduziram a este tipo de trabalho, nos levaram a crer que o público acolheria bem uma

história das antigas pantomimas” (BOULENGER DE RIVERY, 1751, p. 1)¹¹. Em outras palavras, os balés pantomímicos não só existiam como já eram um sucesso impactante em 1751. Pode-se mencionar, por exemplo, os balés de Jean François Dehesse, como *Opérateur Chinois*, *Les Bûcherons*, *Le Médecin de village* e o pantomima *Le Pédant*, apresentados entre 1748 e 1750. Dehesse compôs muitos balés pantomímicos com Antoine Pitrot. Segundo o *Dictionnaire des théâtres de Paris*, de François Parfaict (1767), Pitrot teria apresentado *La Chaconne* em 1754 e, no mesmo ano, mas em colaboração com Jean François Dehesse, os trabalhos *Le Collin Maillard* e *Les Jardins Chinois*. Pode-se supor que Jean Georges Noverre, que começou sua carreira como compositor no teatro *Opéra Comique*, estava familiarizado com essas obras¹². No mesmo período, antes da publicação das Cartas, pelo menos quatro mestres estavam abordando a composição dos balés pantomímicos na França: Jean-François Dehesse, Antoine Pitrot, Pietro Sodi e Jean-Georges Noverre.

Por todas essas razões, poderíamos afirmar que o discurso presente nas Cartas de Noverre tem influências comprovadas. A questão seria, então: por que Noverre não cita o trabalho de autores ou mestres do balé que, como John Weaver, poderiam ter influenciado suas ideias? Por que ele tenta se apropriar do fenômeno da pantomima do balé, reduzindo-o aos efeitos de seu próprio discurso? De acordo com a abordagem que desenvolverei neste documento, a principal resposta a essa pergunta deve girar em torno da utilização por parte de Noverre de seu livro para o desenvolvimento de sua carreira profissional¹³. As Cartas de Noverre não podem ser lidas como um tratado sobre a poética do balé escrito por um homem de Letras alheio à prática concreta da Arte. Para compreender o discurso de Noverre, é necessário atentar-se às condições de circulação da obra, o uso que o autor faz dela e a sua recepção. Ao mesmo tempo, deve-se

destacar o caráter estratégico de suas palavras, ou seja, sua “escrita como ação”, procurando estudar, como argumenta Christian Jouhaud (2009, p. 40), não apenas o que um autor transmitiu através de sua escrita, mas principalmente o que essa escrita faz e que função e efeitos ela tem ou pretende ter em um determinado contexto.

Noverre em Stuttgart

A publicação das *Lettres sur la danse et sur les ballets*, em 1760, bem como sua chegada à corte de Württemberg marcaram um ponto de inflexão na carreira artística de Jean-Georges Noverre. Foi o início de um período vertiginosamente ascendente em seu trabalho como mestre de balé. No entanto, certas fontes indicariam que as circunstâncias que acompanharam sua incorporação à corte teriam sido bastante peculiares. Dois textos anônimos publicados em 1765 descreveram as condições de contratação de Noverre em Stuttgart. O primeiro é um texto difamatório, mais tarde atribuído ao polêmico Jean-Henri Maubert de Gouvest, intitulado *La pure vérité: lettres & mémoires sur le Duc & le Duché de Virtemberg* (1765) (A pura verdade: cartas e memórias sobre o Duque e o Ducado de Württemberg). O livro deve ter tido um impacto considerável, porque no mesmo ano surgiu um segundo texto, dessa vez sob o título *La vérité telle qu'elle est contre la pure vérité* (1765) (A verdade como ela é contra a verdade pura), impresso em Stuttgart pelo impressor da corte e da chancelaria. Foi claramente uma resposta oficial às acusações feitas em *La pure vérité*. Esse último texto foi atribuído a Joseph Uriot, autor, por sua vez, das descrições das festas de aniversário do duque nos anos de 1763 e 1764, que incluem comentários sobre os balés de Noverre. Além dos fenômenos políticos ligados à publicação dos dois folhetos, os textos fornecem informações valiosas sobre a chegada do mestre francês à corte de Württemberg e o desenvolvimento das

apresentações durante sua estadia.

O folheto de Maubert de Gouvest é composto por dez cartas, dentre as quais a nona trata das festividades e espetáculos do duque. Essa carta dá uma descrição geral de todos os espetáculos dados no teatro ducal, destacando os gastos supostamente inúteis que eles implicavam. Segundo o autor, o monarca teria ficado extremamente entediado com o estilo de entretenimento que lhe era oferecido e, assim, Fierville, o organizador dos espetáculos, teria elogiado “[...] a dança que a Ópera de Paris disputava com os atores”¹⁴ e caracterizado essa dança como “a alma do espetáculo francês” (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 136-137). Aqui Maubert de Gouvest refere-se ao balé pantomima, que naquela época teve muito sucesso nos teatros das feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent em Paris, mas ainda não na Ópera de Paris.

Aconselhado pelos organizadores, o duque teria convocado mestres de balé especializados no novo gênero. O primeiro teria sido um de Mannheim, chamado Bouqueton, entretanto, devido à recusa das condições oferecidas pelo duque, o mestre de balé francês Antoine Pitrot foi convocado em seu lugar. Pitrot havia exigido 15.000 francos em salário anual e várias condições para sua contratação, as quais não foram cumpridas e por essa razão o contrato teria sido rejeitado pelo bailarino. Após essa nova recusa, Fierville teria convocado Noverre, de quem tinha recebido uma carta de apresentação. Maubert de Gouvest apresenta Noverre como:

O aluno, o emulador e quase o equivalente de Pitrot, menos brilhante na personalidade, mas de uma inteligência mais intrépida, de um espírito mais cultivado, de uma imaginação mais vigorosa e fértil, e de uma fortuna mais contida, e conseqüentemente de um humor mais flexível, e com menos pretensões exorbitantes. O duque ficou plenamente confortado por ter perdido Pitrot quando se certificou de ter este outro famoso mestre da bola. (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 138-139)¹⁵

A comparação é muito interessante, porque, para a historiografia da dança, a figura de Pitrot é totalmente secundária em relação à de Noverre. No entanto, Maubert de Gouvest o apresenta como seu aluno e concorrente, uma declaração que, de qualquer forma, é negada por *Lettres sur la danse (Cartas sobre a Dança)* Uriot sustenta que foi após a rejeição de Bouqueton que a Fierville contratou o Sr. Noverre, por ordem do duque, e afirma:

Assim, a aquisição do Sr. Noverre não poderia, digam o que disserem os caluniadores, ser motivo de consolo para o duque, depois de ter perdido o bailarino e mestre de balé Pitrot, já que o Príncipe tinha certeza de ter o Sr. Noverre há muitos meses. Tudo foi acordado e assinado com este último quando Monsieur Pitrot passou por Stuttgart. Sua presença afirmou sua reputação, ele dançou muitas vezes e recebeu uma recepção muito boa, propostas muito vantajosas foram feitas a ele, mas em meio às condições que ele introduziu nos termos de seu compromisso havia incompatibilidades com o contrato do Sr. Noverre, a justiça de sua mais soleníssima alteza, não se prestou a esta incompatibilidade, e porque Monsieur Pitrot gerou assim um certo descontentamento nele, o mesmo recebeu, juntamente com uma considerável gratificação pelo tempo que permaneceu em Stuttgart, a ordem de deixar a residência ducal em vinte e quatro horas. (Uriot, 1765, p. 199)¹⁶

O caso Noverre-Pitrot marca a chegada do autor das *Lettres sur la danse (Cartas sobre a Dança)* em Stuttgart, mas ao mesmo tempo ilustra as condições sob as quais os mestres do balé desenvolveram suas carreiras profissionais na época. Muitos historiadores apontam o que veem como uma falta de generosidade da parte de Noverre em seu livro, porque se ele menciona o trabalho de um colega é inevitavelmente para criticá-lo. Entretanto, a partir desse relato, que explica o conflito de interesses inerente à profissão, podemos entender o significado dessa omissão. O fato de Noverre não falar de seus contemporâneos em sua obra se não de forma crítica significa principalmente que o livro constitui, para ele, uma arma em sua luta pelo reconhecimento. Por essa razão, a análise do discurso das cartas de Noverre não pode ignorar o estudo das condições de circulação do texto e o papel que ele desempenha nas disputas entre os mestres do balé.

Mesmo que ironicamente, Maubert de Gouvest dá conta da importância do trabalho de Noverre em sua projeção profissional. Em sua opinião, o fato de ter escrito um livro dá ao autor um lugar privilegiado entre os mestres do balé, que geralmente eram vistos como superficiais e pouco inteligentes. Isso é evidente na descrição que o autor de *La pure vérité* faz do primeiro contato entre Noverre e o duque de Württemberg:

Noverre lhe enviou uma cópia do elegante livro que ele acabara de escrever sobre a dança teatral. É verdade que Sua Alteza não o leu, pela simples razão de que não lê nada em papel. Mas ele sabia que seu mestre de balé era um homem que raciocinava sobre a dança e, portanto, um homem único em sua profissão. Querendo de antemão acreditar em sua palavra sobre os assuntos de sua especialidade, ele rapidamente adotou o gosto pelos grandes balés figurativos. (MAUBERT DE GOUVEST, 1765, p. 139-140)¹⁷

As avaliações que Maubert de Gouvest faz do duque talvez sejam exageradas, mas sua descrição da função do livro é inteiramente plausível. O discurso escrito tem a capacidade de legitimar uma escolha estética. O objeto *livro* torna-se, assim, não somente uma ferramenta de reconhecimento para o mestre do balé, mas também um dispositivo para legitimar o poder monárquico. Deve-se acrescentar que a obra de Noverre, originalmente publicada em Lyon, também é publicada em Stuttgart com uma dedicatória ao duque de Württemberg, o que insere o livro em um mecanismo de afirmação simbólica do regime já que, por meio da dedicatória, o duque se torna sua fonte original, ou seja, o “último” autor da obra¹⁸.

Em sua resposta à *La pure vérité*, Uriot refuta mais uma vez as afirmações de Maubert de Gouvest. No entanto, à sua maneira, ele valida as intenções do polemizador em relação à função do objeto impresso. Ao falar de Noverre, defende: “Sua fama e suas cartas sobre dança haviam anunciado isso. Ele manteve sua reputação e desde então nenhum teatro na Europa tem sido capaz de oferecer balés comparáveis aos seus” (URIOT, 1765, p. 200)¹⁹. De acordo com Uriot, as Cartas sobre a Dança teriam a capacidade de anunciar o gênio artístico do mestre do balé. Assim, a obra torna-se uma garantia que consolida e dissemina a reputação de seu autor, ao mesmo tempo em que dá hierarquia ao poder do monarca. Dessa forma, pode-se afirmar que o livro de Noverre é muito mais do que um objeto destinado à difusão de ideias estéticas, é uma ferramenta de trabalho para seu autor.

O contrato de Noverre no ducado de Württemberg foi encerrado por decreto real em 24 de janeiro de 1767²⁰. Assim, o mestre de balé continuou sua viagem para Viena, onde trabalhou até 1774, ano em que assumiu o posto de Gasparo Angiolini no Teatro Regio Ducale em Milão. Como Elena Ruffin (1998) aponta em sua análise da primeira

tradução das Cartas para o italiano, após a edição de 1760 a obra foi publicada em Viena, em 1767. Foi o próprio Noverre que promoveu essa publicação como forma de divulgar e legitimar seu trabalho em sua nova cidade de residência²¹. O emprego que ele fez de seu trabalho como carta de apresentação é a razão pela qual edições luxuosas de suas Cartas ainda hoje são preservadas em Varsóvia e na Suécia. No primeiro caso, é uma cópia que Noverre ofereceu como presente ao rei da Polônia, Stanisław August Poniatowski, em 1766, quando sua saída da corte de Württemberg já era um fato, e no segundo ao rei da Suécia, Gustaf III, no final de sua carreira em 1791²². Em ambos os casos o trabalho é utilizado pelo mestre de balé para promover suas apresentações e o trabalho de sua trupe.

O bailarino filósofo

A concepção do livro como uma ferramenta nos permite submeter o discurso de Noverre a uma análise que tenta dar conta da utilidade que ele possa ter tido. Certas declarações podem ser lidas como mensagens precisas que cumprem objetivos específicos. Se lermos cuidadosamente o texto das Cartas, vemos que as fontes de legitimação com base nas quais o autor justifica suas avaliações variam consideravelmente. A figura de Noverre como produtora de discurso não é unívoca, nem estática, acima de tudo. O autor se modifica constantemente conforme os mecanismos em que forja sua legitimidade, assim ele pode se apresentar simultaneamente como mestre de balé e filósofo, como homem do teatro e moralista, como dançarino e poeta.

Do ponto de vista estético, o projeto de Noverre é claro: trata-se de elevar o status artístico da dança. Seu objetivo é posicioná-la como uma arte imitativa, ou seja, uma arte concebida, em termos aristotélicos, como uma imitação da natureza. O mestre de balé

afirma que a dança deve ser considerada no mesmo nível que a poesia – termo que na época abrangia o teatro – e a pintura. Nesse ponto ele retoma implicitamente a definição de dança como imitação proposta por Charles Batteux em seu *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature* (Curso de belas-lettras ou Princípios da literatura), publicado em 1753. No primeiro capítulo dessa obra, no qual o autor estabelece a natureza das belas-artes e seus princípios comuns, Batteux argumenta que a dança deve representar, por meio de gestos e movimentos corporais, uma imitação do belo na natureza – *la belle nature* – assim como a música e a pintura (Ibidem, p. 4 e p. 186). Através da pantomima, a dança é capaz de imitar as ações dos homens, o que, por sua vez, constitui um dos fundamentos poéticos para sua autonomia cênica. A definição da dança como uma arte de imitação, no sentido da mimese aristotélica, é o que a torna possível de representar uma narrativa. Agora, esse argumento ligado a uma definição estética é utilizado por Noverre como uma ferramenta de diferenciação:

Se os balés em geral são fracos, monótonos e lânguidos, se são desprovidos desse caráter expressivo que é sua alma, isso se deve menos, repito, à própria arte do que ao artista. Você desconhece que a dança é uma arte de imitação? Estou levado a acreditar nisso porque a maioria dos compositores sacrifica as belezas da dança e abandona a graça inocente de sentir, a fim de copiar sorrateiramente um certo número de figuras das quais o público já teve o suficiente por um século. (NOVERRE, 1760, p. 5-6)²³

A opinião de Noverre a respeito do gosto do público de seu tempo é discutível. Entretanto, vemos que, além de suas ideias estéticas, o alvo principal de seu argumento são seus concorrentes, que o autor julga de forma depreciativa. A nova hierarquia que ele tenta atribuir

à dança também serve para estabelecer uma nova diferença entre os mestres do balé. Ao chamar seus colegas de ignorantes, Noverre coloca-se, de certa forma, fora do grupo mencionado, estratégia repetida em outro parágrafo de sua carta, no qual o mestre francês critica uma encenação do balé *Diane et Endimion* – cujo autor não é mencionado –, dizendo que o fracasso da obra se deve ao fato de o compositor ter uma ideia confusa e imperfeita da fábula na qual se baseou (Ibidem, pp. 38-40).

Paradoxalmente, essa acusação de ignorância em relação aos mestres de balés comuns e para com bailarinos é inerente ao projeto de revalorização da dança encarnada no balé pantomima. Gasparo Angiolini, em sua carta à Noverre, se expressa da mesma maneira quando critica o que ele chama de “[...] uma espécie de provérbio: bruto como dançarino, uma fórmula humilhante, mas justamente adaptada àqueles que se limitam apenas à parte superficial da arte” (ANGIOLINI, 1993, p. 380)²⁴. Os compositores do balé pantomima, como Noverre e Angiolini, apropriam-se dessa crítica dirigida a seu próprio grupo a fim de distanciar-se da imagem que lhes poderia ser atribuída e, dessa forma, tentar formar uma espécie de subgrupo de mestres iluminados do balé.

O surgimento do projeto de reforma do balé implica um certo número de condições sociais e culturais. Em princípio, pressupõe a emergência da “opinião pública” ou do “espaço público” como um espaço de discussão separado do Estado e com uma vocação crítica. Também implica um aumento no número de pessoas capazes de ter acesso a um certo grau de educação. No século XVIII assistimos à passagem de uma educação reservada a uma faixa estreita da sociedade e destinada a uma função de reprodução e gestão social para uma educação que fomenta a aspiração geral de mobilidade social ascendente e a conquista da liberdade espiritual e intelectual²⁵.

Isso também está ligado ao acesso aos livros e ao que é conhecido como revolução da leitura, caracterizada por um crescimento e uma diversificação da produção impressa²⁶.

Desse ponto de vista, o projeto do balé pantomima está associado a um desejo de ascensão social e cultural por parte de um grupo restrito de mestres do balé. Entretanto, como afirma Chartier (1996), um homem de Letras é definido principalmente por sua participação em uma sociedade de homens de Letras. O discurso de Noverre evidencia seu desejo de ser considerado um “filósofo” no campo da dança, entretanto, não se deve esquecer que a *République des lettres* está associada a formas precisas de socialização que implicam mecanismos de exclusão e que a figura de um bailarino-filósofo era quase um paradoxo para os intelectuais da época.

O preconceito em relação ao mestre do balé como autor e ao próprio tema da dança é evidente na recepção dada às Cartas. O *Journal de Trévoux* do ano 1760 publicou um comentário depreciativo sobre o livro: “O livreiro Aimé Delaroché distribui um volume intitulado Cartas sobre a dança, belamente editado e em bom estilo. Teria sido desejável que seu autor, Sr. Noverre, não desse a esse assunto uma importância que ele não tem” (CHAUBERT, 1969 [1760], p. 239)²⁷. Para esse comentarista, a dança é um tema de reflexão diretamente ilegítimo. No mesmo ano, uma resenha da obra foi publicada na *Suite de la clef* ou *Journal Historique* do mês de março, que classificou o livro na seção de Artes (ofícios) juntamente a resenhas das obras *Nouvelle construction de Cheminée* (Nova construção da chaminé), de Gennete, e *L'art de régler les Pendules & les Montres* (A arte de ajustar pêndulos e relógios), de Berthoud (JORDAN, 1760). A classificação da obra foi determinada pelo ofício do bailarino, considerado na época uma arte mecânica.

Da mesma forma, a legitimidade do mestre do balé como autor é

sistematicamente posta em questão, implícita ou explicitamente. Na *Correspondance Littéraire*, o autor da resenha – provavelmente Grimm – utiliza esse espaço para expor suas próprias ideias a respeito do balé em vez de resumir a contribuição da obra. Em revisões posteriores, como a de Valentin Jamerey-Duval, em 1784, o ofício do autor é ironicamente destacado na frase “[...] tudo que o universo produziu em grandes homens de todos os gêneros foram apenas pigmeus comparados a um perfeito mestre de balé”²⁸. Na mesma direção, a revisão elogiosa publicada no *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts*, editado por Abbé Grosier, não deixou de apontar o suposto *Sciences et des Arts*, dirigido por Abbe Grosier, que não se privou de apontar a suposta negligência do autor em seu estilo e escrita. Segundo este jornal, o livro de Noverre seria um bom livro se fosse levado em conta que foi escrito por um mestre de balé. Os elogios à obra tomam forma de um ato de benevolência a um escritor trabalhador com uma educação precária. Ao final da análise, o autor afirma: “[...] se você quiser ver uma (carta) que lhe dará um grande prazer, leia a quinta carta que trata do conhecimento que um mestre de balé deve ter. Que diferença no homem que ele pinta com a ideia que comumente se tem de um Dançarino!” (GROSIER, 1783, p. 242)²⁹. Os testemunhos citados acima mostram a complexa e controversa recepção dada ao livro de Noverre. É evidente que a aceitação de um mestre de balé na comunidade erudita da época não foi automática e, além disso, tornou-se bastante conflituosa. Cientes dessas dificuldades, Noverre e Angiolini dirigem suas críticas a seus colegas a partir de uma posição de superioridade, tentando imitar a argumentação dos homens de Letras. Além do sucesso ou fracasso dessa estratégia, é necessário destacar o desejo deles de se desligarem do preconceito vigente e se integrarem a um grupo social erudito, mudando ou, tentando mudar, a imagem que geralmente se tinha deste ofício.

O relato da decadência

Em várias passagens, Noverre afirma que a arte da dança está em uma franca decadência que torna indispensável a necessidade de uma reforma de seus princípios estéticos³⁰. Tal fenômeno nunca é posto em questão em seu texto; ele funciona como uma justificação implícita e, ao mesmo tempo, onipresente. Baseado nessa suposição, o autor expressa seu diagnóstico: o balé teria “*resté dans l'enfance*” (Permanecido em sua infância), ou seja, não teria se desenvolvido, pois teria “[...] limitado seus efeitos aos de fogos de artifício, feitos simplesmente para divertir os olhos” (Ibidem, 1760)³⁰. Noverre se refere aqui à dança simples ou mecânica, criticada por sua impossibilidade de produzir uma imitação da natureza.

No início do século XVIII, na França, a prática da dança estava ligada a vários gêneros de teatro lírico: a *comédie-ballet*, o *tragicomédie-ballet*, o *tragédie-ballet* e a *opéra-ballet*. Em cada um desses gêneros a evolução da ação dramática é transmitida aos espectadores por meio de palavras cantadas ou recitadas. Nesse sentido, a dança mantém uma função alegórica. Seus passos e figuras supostamente fornecem uma certa atmosfera à obra, mas não lhes é atribuída uma capacidade narrativa. É uma forma de dança que será definida por Noverre como “dança mecânica” ou “dança simples”, caracterizada pelo virtuosismo técnico. Entretanto, deve-se notar que o balé da época não estava necessariamente em estado de decadência, pelo menos no que diz respeito ao reconhecimento público. Pelo contrário, a dança gozava de enorme popularidade. Paradoxalmente, o próprio Noverre reflete sobre essa situação quando, no início de sua quarta carta, afirma que “[...] hoje, a dança e os balés despertam um fascínio absoluto. Eles são seguidos com uma espécie de furor e nunca teve uma forma de arte tão encorajada pelos aplausos como a nossa (Ibidem, p. 46-47)³². É esse fascínio do público pela dança que faz com que sua presença

na cena da ópera torne-se conflituosa. Em seu *Dictionnaire de danse*, publicado em 1787, Charles Compan introduz uma frase no artigo *Opéra* que resume de certa forma a relação entre a dança e a ópera no momento do surgimento do balé pantomima: “[...] a dança sempre foi a parte mais brilhante da ópera” (COMPAN, 1787, p. 255)³³. A forte presença de uma dança altamente desenvolvida em seu aspecto técnico, mas nem sempre consciente de seu papel em uma composição lírica, torna-se extremamente problemática. Em 1741 Remond de Saint-Mard se expressou sobre esse assunto em seu *Réflexions sur l'Opéra* (Reflexões sobre a Ópera). O autor começa apontando os supostos limites da dança em termos de sua capacidade expressiva e depois critica abertamente o lugar que ela ocupa no espetáculo lírico.

A dança é dada demasiada extensão, tudo é colocado no balé. Pode-se dizer que a dança, que originalmente era admitida na ópera apenas para fazer parte da apresentação, hoje está lá apenas para brilhar, para sufocar as outras partes que são de muito maior interesse para nós, e há um abuso lá que precisa ser sanado. (Ibidem, p. 55-56)³⁴

As críticas de Rémond de Saint-Mard são indicativas de um fenômeno generalizado. O próprio Metastasio ironiza esse assunto em uma carta a Farinelli datada de 1º de agosto de 1750, na qual afirma: “Agora os músicos e compositores são frequentemente reduzidos, em todos os teatros, à condição vergonhosa de servir de intervalo para os dançarinos, que a partir de então mantêm a atenção principal do público e ocupam a maior parte dos espetáculos” (KUZMICK HANSELL, 1992, p. 220)³⁵. O sucesso da dança é assim confrontado com a desaprovação de um discurso literário que reconhece uma degradação da Arte. Rémond de Saint-Mard lamentou particularmente a falta de coerência entre o entretenimento da dança e a ação representada pela obra lírica. Quanto a Friedrich Grimm, que compartilha a opinião de Saint-Mard,

a situação é decididamente grave já que, segundo ele, a presença da dança no teatro lírico desfoca completamente o significado da ação.

Parece-me que nada se opõe mais fortemente ao poema e à música da ópera francesa do que a necessidade contínua e imperiosa desses balés. A ação do poema deve ser desprovida de todo interesse e emoção, pois a cada momento corremos o risco de que seja interrompida e suspensa por minuetos e rigaudons. A monotonia do canto deve provocar um tédio insuportável, pois só nos interessa se for interrompido em cada ato por um divertimento. Seguindo este costume, a ópera francesa tornou-se um espetáculo em que toda a felicidade ou infelicidade dos personagens se reduz a vê-los dançar em torno dela. (Diderot, 1751-1780, p. 833)³⁶

A crítica excessiva do Grimm talvez expresse claramente uma das condições que determinaram o projeto do balé pantomima. Segundo o historiador José Sasportes (1996), a reforma na arte da dança na época objetivava resolver o problema de seu lugar no teatro lírico, pois parecia ocupar um espaço privilegiado demais ali. Nesse sentido, sua autonomia e a busca de seus próprios meios de expressão narrativa – como a pantomima – teriam como objetivo, em primeira instância, o equilíbrio da cena da ópera. Por meio da reforma proposta pelo balé pantomima, a dança poderia representar obras narrativas de forma autônoma ou participar da cena da ópera não apenas de forma alegórica, mas contribuindo ativamente para o desenvolvimento da narrativa. José Sasportes descreve essa situação no caso do teatro italiano, destacando também o conflito de hierarquias que o acompanha. No gênero ópera, o autor é sempre o poeta, o mestre do balé bem como o mestre da música ou o decorador ocupam papéis secundários. Com o estabelecimento de um balé reformado, capaz de ação dramática, houve um avanço da arte da dança no campo teatral que coloca o balé, segundo Sasportes (1984, p. 24), em competição direta com o teatro lírico.

De todo modo, as condições do surgimento do balé pantomima do ponto de vista das práticas e dos discursos são muito particulares. O novo balé representa uma tentativa de conciliar uma prática artística popular e amplamente aceita com um discurso capaz de garantir sua legitimidade estética. As novas concepções do palco teatral em termos de *tableau* (quadro), introduzidas por Diderot³⁷, são colocadas a serviço de uma poética do balé também teorizada por Cahusac em sua obra *La Danse ancienne et moderne*, de 1754. Esses dois autores, que Noverre (1760, p. 469-470) destacou como suas principais influências, assumiram, da mesma forma que ele, um projeto de renovação do teatro lírico. A recuperação da antiga pantomima pelos discursos teóricos possibilitou uma redefinição da dança em termos de suas potencialidades expressivas e narrativas, o que justifica e legitima uma autonomia do balé em relação à ópera e uma revalorização da obra do mestre do balé como compositor.

O novo gênero surgiu, sem dúvida, no contexto de múltiplos debates e reformas relacionadas às Artes Cênicas. O Iluminismo coincide, de fato, com o desenvolvimento de um “teatro da sensibilidade” que procura mover seus espectadores e sensibilizar seus olhares (LAFARGA, 1999). Esse novo tipo de teatro é defendido pelo discurso dos próprios dramaturgos, como Richard Steele ou Nivelles de la Chaussée, mas também pelos tratados de Dubos (1733), Houdar de la Motte (1754), Diderot (1757, 1758) e Mercier (1773). Segundo Pierre Frantz (1998), houve também, por volta dos anos 1760, uma mutação na arte do ator em relação direta com o desenvolvimento de uma “estética do quadro”. Assim, o jogo de atuação teve que ser integrado a uma reforma dramática marcada por uma concepção visual da cena. Após a publicação de *Le Comédien* (O Ator) por Rémond de Sainte-Albine (1749), surgiu um certo número de tratados que tratavam do “*jeu*” (jogo) ou ação teatral como uma dimensão separada da declamação³⁸.

As ideias de “ação” no trabalho de Voltaire e “pantomima” no trabalho de Diderot resumem essa mudança.

O projeto do balé pantomima responde, assim, a condições específicas do campo da dança e de seu lugar no teatro e não a uma pressão geral do público – com exceção de certos espectadores esclarecidos, como Collé, Diderot ou Grimm. Certamente o público celebrava de forma esmagadora a proeza técnica dos dançarinos e não exigia necessariamente uma mudança estética. Nesse sentido, como aponta o historiador Bruce Alan Brown (2009), o balé pantomima tentava, no curso de seu desenvolvimento, reformar o público, procurando estabelecer, por um lado, o reconhecimento de que o balé era capaz de representar um tema sério ou trágico e, num sentido mais amplo, a aceitação do simples fato de que um espectador pode ser levado às lágrimas em uma sala de teatro. A reforma se propõe, portanto, a reeducar o olhar do espectador. Como salienta Brown, na época havia uma classe de espectadores que zombava diretamente da ideia de que era possível chorar diante de uma apresentação teatral (Ibidem, p. 204). Os mestres do balé não são alheios a esse problema, estando cientes de que uma das chaves para o sucesso do projeto do balé pantomima é mudar a percepção do público sobre a dança teatral. Os livros, assim como os textos dos programas que acompanham as apresentações do balé reformado, são uma ferramenta de intervenção nesse sentido. A caracterização da dança da época como uma arte degradada é simplesmente uma estratégia por parte dos mestres do balé para justificar as reformas propostas.

Conclusões

A produção teórica dos mestres de balé sem dúvida constitui uma moeda de troca em suas relações com a nobreza. A reputação obtida por meio dos escritos servia para gerar posições no meio da corte,

permitindo que os nobres ganhassem também um reconhecimento simbólico essencial para a consolidação de seu prestígio³⁹. Essa é a lógica que se tentou mostrar com o exemplo da chegada de Noverre em Stuttgart e o uso do livro como ferramenta de autopromoção⁴⁰. Acredita-se que uma conclusão geral que pode ser tirada do exposto acima é a necessidade de ampliar o foco dos estudos sobre a história do balé pantomima. A questão da invenção da reforma e da identificação de seus precursores tem sido central para a maioria dos historiadores da dança da época. Sem minimizar a importância dessa questão, considera-se que o fato representado pela publicação das Cartas de Noverre está menos relacionado à originalidade de sua proposta que ao surgimento de um personagem inédito: o mestre de balé brilhante. A reforma do balé pantomima pode ser interpretada como o resultado de um projeto coletivo que ultrapassa a figura de Noverre e o coloca em um lugar semelhante ao de outros mestres de balé da época que, como Gasparo Angiolini, Maximilien Gardel, John Weaver e Andrea Gallini, também foram autores de textos teóricos sobre a poética do novo gênero⁴¹. A questão peculiar da reflexão filosófica sobre a arte da dança na segunda metade do século XVIII é que eram os próprios mestres de balé que procuravam estabelecer sua preeminência no campo, ação que apoiava e consolidava esse desejo de adquirir uma posição mais favorável na hierarquia social, econômica e cultural. O trabalho de Noverre não deve ser lido da mesma forma que um tratado elaborado por um homem de Letras que não está envolvido na prática da dança. Seu estilo e suas declarações falam de um projeto complexo que procura, por um lado, produzir uma mudança na visão do espectador do que se passa no palco e, por outro, apoiar a revalorização de sua própria profissão. Nesse sentido, seu silêncio em relação à obra de seus contemporâneos nos fala menos de sua personalidade egocêntrica e mais do uso concreto a que seu livro está sujeito.

Notas de fim

[1] Neste artigo os termos “balé pantomima” e “balé de ação” são considerados sinônimos, uma vez que, além das diferenças terminológicas, ambos se referem à mesma corrente teatral e ao mesmo projeto estético.

[2] As características dessa fusão foram estudadas no artigo: VALLEJOS, Juan. La técnica de las pasiones del Ballet-Pantomima, **Cuadernos Dieciochistas**, 15, p. 297-320, 2014.

[3] “Depuis plus de six années je me suis attaché à donner une nouvelle forme à la danse, j’ai senti qu’il était possible de faire des poèmes en ballet: j’ai abandonné les figures symétriques; j’ai associé aux mouvements mécaniques des pieds et des bras les mouvements de l’âme et les caractères variés et expressifs de la physionomie; j’ai proscrit les masques, et me suis voué à un costume plus vrai et plus exact. J’ai fait revivre l’art de la pantomime, si célèbre sous le règne d’Auguste; et la nature que j’ai prise pour guide et pour modèle, m’a fourni les moyens de faire parler la danse, de lui faire peindre toutes les passions et de la placer au rang des arts imitateurs.”
Nota: Todas as traduções do francês e do espanhol do texto foram produzidas pelo autor.

[4] “On cria à l’anathème; on me regarda comme un homme d’autant plus dangereux, que j’attaquais les anciennes rubriques du Théâtre.”

[5] “[...] en criant que j’avais tort, on agissait comme si j’avais raison; on s’approchait de moi lentement, on faisait insensiblement des réformes.”

[6] “Si l’on réfléchit sur ce qu’était l’opéra avant 1760, & sur ce qu’il est aujourd’hui, il sera difficile de ne pas reconnaître l’effet qu’ont produit mes Lettres.”

[7] “Noverre s’attribuait l’invention du ballet pantomime, qu’il n’avait pas du tout inventé.”

[8] MCCLEAVE, S. Marie Sallé and the Development of the Ballet en action. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, 3, 2007-2008. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/viewArticle/28>. Acesso em: 2 mar. 2014; NYE, E. L’allégorie dans le ballet d’action: Marie Sallé à travers l’écho des parodies, **Revue d’histoire littéraire de la France**, 2, pp. 289-309, 2008; LAURENTI, J. N. et al. Marie Sallé danseuse du XVIIIe siècle: Esquisses pour un nouveau portrait, **Annales de l’Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles**, 3, 2008.

[9] Ver, entre outros: TOZZI, L. **Il balletto pantomimo del settecento**. Gaspare Angiolini, L’Aquila, Japadre Editore, 1972; ONESTI, S. L’arte di parlare danzando. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi. **Danza e Ricerca**. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 0, 2009. Disponível em: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638>. Acesso em: 12 mar. 2014.

[10] Na época esse teatro tinha um monopólio absoluto sobre a apresentação de peças em língua francesa.

[11] “Les Ballets Pantomimes qui ont aujourd’hui tant de succès sur le Théâtre Italien, (et) les Spectacles de la Foire, qui depuis la suppression de l’Opéra-Comique, se réduisent à ces sortes de Pièces, nous ont fait présumer que le Public recevrait avec plaisir une Histoire des anciens Pantomimes.”

[12] Na verdade, foi nesse teatro que ele obteve o primeiro grande sucesso de sua carreira com a peça **Les fêtes chinoises**, apresentada em 1º de julho de 1754. Ver: CAMPARDON, E. **Les spectacles de la foire**. Paris: Berger-Levrault, 1877. v. 2. p. 182-183.

[13] Minha abordagem é inspirada pelo trabalho sobre a história do livro desenvolvido por autores como: CHARTIER, R. **Au bord de la falaise: l’histoire entre certitudes et inquiétudes**. Paris: Albin Michel, 1998. Para um estudo semelhante no campo da música, ver: VAN ORDEN, K. (ed.): **Music and the cultures of print**. New York: Garland Publishing, 2000.

[14] “[...] de la Danse, dont l’Opéra de Paris avoit disputé l’usage aux Comédiens.”

[15] “L’élève, l’émule & pour le moins l’égal de Pitrot, moins brillant, il est vrai de sa personne, mais d’un génie plus hardi, d’un esprit plus cultivé, d’une imagination plus vigoureuse & plus féconde, d’une fortune plus bornée, & par conséquent d’une humeur plus souple, & de prétentions moins exorbitantes. Le Duc fut entièrement consolé d’avoir manqué Pitrot, quand il se tint pour assuré d’avoir cet autre fameux Maître des Ballets.”

[16] “Ainsi l’acquisition de Monsieur Noverre ne pouvoit pas, quoiqu’en dise le Libelliste (Maubert de Gouvest), entrer dans les motifs de consolation du Duc, d’avoir manqué le Danseur & Maître de Ballets Pitrot, puisque ce Prince étoit depuis plusieurs mois assuré d’avoir Monsieur Noverre. Tout étoit convenu & signé au sujet de ce dernier quand Monsieur Pitrot passa par Stougard ; sa figure ajouta beaucoup à sa réputation; il dansa plusieurs fois avec de grands applaudissements ; on lui fit des propositions très avantageuses ; mais comme parmi les conditions qu’il inséra dans la formule de son Engagement il s’en trouvoit d’incompatibles avec le Contrat de Monsieur Noverre, la justice de Son Altesse Sérénissime ne put pas se prêter à cette incompatibilité, & Monsieur Pitrot s’étant mis à ce sujet dans le cas de lui déplaire reçut aussitôt avec une gratification très forte pour le temps qu’il étoit resté à Stougard, ordre de sortir en vingt quatre heures de la Résidence Ducale.”

[17] “Noverre lui envoya un exemplaire de l’élégant livre qu’il venoit de composer sur la Danse Théâtrale. Il est vrai que son Altesse ne le lut point, par la raison qu’Elle ne lit rien d’imprimé. Mais Elle sçut que son Maître des Ballets étoit un homme qui raisonnait danse, & par conséquent un homme unique dans sa profession. Disposée d’avance à l’en croire sur sa parole dans les choses de son ressort, Elle prit bien vite le goût des Grands Ballets Figurés.”

[18] Essa reflexão é baseada na análise feita por CHARTIER, R. **Culture écrite et société**. Paris: Albin Michel, 1996.

[19] “La Renommée & ses Lettres sur la Danse l’avoit annoncé; il soutint sa réputation; & aucun Théâtre de l’Europe n’a encore pû depuis ce temps offrir des Ballets comparables aux siens.”

[20] Um artigo dá conta da relação entre Noverre e o Duque de Württemberg, mesmo depois de sua partida. Ver: CUENIN-LIEBER, M. Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence: Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg. **Muscorum**, 10, pp. 155-171, 2011.

[21] Para um estudo sobre o desenvolvimento do balé pantomima na cidade de Viena, ver: DAHMS, S. Viena as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. In: CHERLIN, M.; FILIPOWICZ, H.; RUDOLPH, R. (eds.) **The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe**. New York: Berghahn Books, 2003. pp. 153-159.

[22] Sobre esses casos específicos, ver: MOUREY, M. T. La tentation de la Pologne: le manuscrit de Varsovie (1766), **Musicorum**, 10, p. 133-154, 2011; MODIGH, K.; GINGER, I. Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791. **Musicorum**, 10, pp. 221-239, 2011.

[23] “Si les Ballets en général sont foibles, monotones & languissants; s'ils sont dénués de ce caractère d'expression qui en est l'ame, c'est moins, je le répète, la faute de l'Art que celle de l'Artiste : ignorerait-il que la Danse est un Art d'imitation? Je serois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre des Compositeurs sacrifient les beautés de la Danse, & abandonnent les graces naïves du sentiment, pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le Public est rebattu depuis un siècle.”

[24] “[...] foule ignorante des danseurs qui ont suggéré à la France cette espèce de proverbe: Il est bête comme un danseur; formule humiliante, mais justement adaptée à ceux qui se bornent seulement au côté superficiel de l'art.”

[25] Ibidem, p. 381-382; Ver, igualmente: CHARTIER, R.; JULIA, D.; COMPERE, M. M. **L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

[26] Ver : CHARTIER, R. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime**. Paris: Seuil, 1987; CHARTIER, R.; Martin, H. J. (Eds.). Histoire de l'édition française. **Le livre triomphant 1660-1830**. Paris: Fayard, 1990. v. 2; DARNTON, R.; ROCHE, D. **Revolution in print: the press in France: 1775-1800**. Berkeley: University of California Press, 1989.

[27] “Le [...] Libraire, Aimé Delaroché, distribue un Volume, intitulé, Lettres sur la Danse, (in-12.) belle Edition & bon style. Il seroit à souhaiter que l'Auteur, M. Noverre, ne parût pas donner à ce sujet, une importance qu'il ne peut (pas) avoir.”

[28] “[...] tout ce que l'univers a produit de grands hommes en tout genre, n'ont été que des pygmées en comparaison d'un parfait maître de ballets.”

[29] “[...] si vous voulez en voir une [lettre] qui vous fasse le plus grand plaisir, lisez la Lettre cinquième qui traite des connaissances qu'un Maître de Ballets doit avoir. Quelle différence de l'homme qu'il peint avec l'idée que l'on a communément d'un Danseur!”

[30] Ibidem, 1760, p. 368 e 1783, p. 3-4.

[31] “[...] borné ses effets à celui de ces feux d'artifice, faits simplement pour amuser les yeux.”

[32] “La Danse & les Ballets sont aujourd'hui, Monsieur, la folie du jour ; ils sont suivis avec une espèce de fureur, & jamais Art ne fut plus encouragé par les applaudissements que le nôtre.”

[33] “[...] la danse fut toujours la partie la plus brillante de l'Opéra.”

[34] “On donne trop d'étendue à la Danse, tout est mis en Ballet. On diroit que la Danse, qui dans son origine, n'a été admise à l'Opéra que pour peindre, que pour faire partie de la représentation, n'y est aujourd'hui que pour briller, que pour étouffer les autres parties dont nous avons beaucoup plus affaire, et c'est là un abus de l'Opéra, auquel il seroit le plus nécessaire de remédier.”

[35] “Maintenant déjà, les musiciens et les compositeurs... sont le plus souvent condamnés, dans tous les théâtres, à la condition honteuse de servir d'intermèdes aux danseurs, qui retiennent désormais la plus grande attention du public et occupent la plus grande partie des spectacles.”

[36] “Rien, ce semble, ne dépose plus fortement contre le poème & la musique de l'opéra français, que le besoin continuel & urgent de ces ballets. Il faut que l'action de ce poème soit dénuée d'intérêt & de chaleur, puisque nous pouvons souffrir qu'elle soit interrompue & suspendue à tout instant par des menuets & des rigaudons; il faut que la monotonie du chant soit d'un ennui insupportable, puisque nous n'y tenons qu'autant qu'il est coupé dans chaque acte par un divertissement [...] Suivant cet usage, l'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur & tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux.”

[37] Ver: DIDEROT, D. **Le père de famille**: comédie en 5 actes et en prose avec un Discours sur la poésie dramatique. Amsterdam: [s. n.], 1758; DIDEROT, D. **Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose**. Avec l'histoire véritable de la pièce. Amsterdam: Pierre Erialed, 1757.

[38] Ver: Chaouche, S. (ed.). **Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes**: de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750. Paris: H. Champion, 2001.

[39] Sobre esse tema, ver LILTI, A. **Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle**. Paris: Fayard, 2005. p. 178.

[40] Esse mecanismo também foi usado no artigo VALLEJOS, J. I. Noverre: la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIIIe-XIXe siècles), **Musicorum**, 10, p. 367-377, 2011.

[41] Ver: ANGIOLINI, G.; GARDEL, M. **L'Avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi**. Paris: Musier fils, 1775; WEAVER, J.; GALLINI, A. **A treatise on the art of dancing**. London: R. and J. Dodsley, T. Becket and W Nicholl, 1762.

REFERÊNCIAS

ANGIOLINI, G. **Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi**. Milan, Bianchi, 1773.

ANGIOLINI, G. Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. *In*: Lombardi, C. (ed.) **Il ballo pantomimo**: Lettere, saggi e libelli Sulla danza (1773-1785). Torino: Paravia – Scriptorium, 1998.

BATTEUX, C. **Les Beaux-arts réduits à un même principe**. Paris: Chez Durand, 1746

_____. **Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature**. Paris: Desaint et Saillant, 1753.

BOULENGER DE RIVERY, C. F. F. **Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes**. Paris: J. Mérigot, 1751.

BRENNER, C. D. **A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789**. New York: AMS Press, 1947.

BROWN, B. A. Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne. *In*: WAEBER, J. (ed.). **Musique et geste en France de Lully à la Révolution**: études sur la musique, le théâtre et la danse. Berne: Peter Lang, 2009.

CAMPARDON, E. **Les spectacles de la foire**. Paris: Berger-Levrault, 1877. v. 2. pp. 182-183.

CASTIL-BLAZE. **L'Académie impériale de musique**. Paris: Castil-Blaze; Tomo 1, 1855.

CHARTIER, R.; JULIA, D.; COMPERE, M. M. **L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

CHARTIER, R. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime**. Paris: Seuil, 1987.

CHARTIER, R.; MARTIN, H. J. (orgs.). **Histoire de l'édition française**: Le livre triomphant 1660-1830. Paris: Fayard, 1990. v. 2.

_____. **Culture écrite et société**. Paris: Albin Michel, 1996.

_____. L'homme de lettres. *In*: VOVELLE, M. **L'homme des lumières**. Paris: Seuil, 1996.

_____. **Au bord de la falaise**: L'histoire entre certitudes et inquiétudes. Paris: Albin Michel, 1998.

CHAUBERT, H. D. (ed.). **Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Arts, Genève**. Slatkine Reprints: Tomo LX, 1969 [1760].

CHAZIN-BENHAUM, J. Jean-Georges Noverre: dance and reform. *In*: KANT, M. (ed.). **The Cambridge Companion to Ballet**, New York: Cambridge University Press, 2007.

COMPAN, C. **Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art**. Paris: Cailleau, 1787.

CUENIN-LIEBER, M. Ce Prince ami des arts, des talents et de la magnificence: Noverre et Charles-Eugène de Wurtemberg, **Muscorum**, 10, pp. 155-171, 2011.

DARNTON, R.; ROCHE, D. **Revolution in print: the press in France: 1775-1800**. Berkeley; London: University of California Press, 1989.

DAHMS, S. Viena as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. *In*: CHERLIN, M.; FILIPOWICZ, H.; RUDOLPH, R. (eds.) **The Great Tradition and Its Legacy**: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe. New York: Berghahn Books, 2003. pp. 153-159.

DIDEROT, D. **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres**. Paris: Briasson; Tome 12, 1751-1780.

_____. **Le Fils naturel, ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce**. Amsterdam: Pierre Erialed, 1757.

_____. **Le père de famille**: comédie en 5 actes et en prose avec un Discours sur la poésie dramatique. Amsterdam: [s. n.], 1758.

DUBOS, J. B. **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**. Paris: P. J. Mariette, 1733.

FRANTZ, P. **L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 1998.

GALLINI, A. **A treatise on the art of dancing**. London: R. and J. Dodsley, T. Becket and W Nicholl, 1762.

GARDEL, M. **L'Avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi**. Paris: Musier fils, 1775.

GROSIER, J. B. **Journal de littérature, des sciences et des arts**. Paris: [s. n.]; Tomo 4, 1783.

JORDAN, C. (dir.). **Suite de la clef ou Journal historique sur les matières du temps**. Paris: Ganeau; Tomo LXXXVII, 1760.

KUZMICK HANSELL, K. Le ballet théâtral et l'opéra italien. In: Viale Ferrero, M. (ed.): *Histoire de l'opéra italien: L'Opéra spectacle*. Liège, Mardaga, 1992. v. 5.

JOUHAUD, C. **Mazarinades: La Fronde des mots**. Paris: Flammarion, 2009.

LAFARGA, F. Théâtre. In: FERRONE, V.; ROCHE, D. (orgs.): **Le monde des Lumières**. Paris: Fayard, 1999.

LAGRAVE, H. **La pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards (1700-1789)**. Première approche: historique du genre, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4, p. 408-431, 1979.

LA MOTTE, A. H. de. **Œuvres de M. Houdar de La Motte**. Paris: Prault l'aîné, 1754.

LAURENTI, J. N. et al. Marie Sallé danseuse du XVIIIe siècle: Esquisses pour un nouveau portrait. In: Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles, 3, **Anais...**, 2008.

LILTI, A. **Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle**. Paris: Fayard, 2005.

LYNHAM, D. **Le Chevalier Noverre, father of modern ballet**. London: Sylvan Press, 1950.

MAUBERT DE GOUEST, J. H. **La Pure vérité, lettres et mémoires sur le duc et le duché de Wirtemberg, pour servir à fixer l'opinion publique sur le procès entre le prince et ses sujets, Augsbourg**. [s. l.]: [s. n.], 1765.

MCCLEAVE, S. Marie Sallé and the Development of the Ballet en action. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, 3, 2007-2008. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/viewArticle/28>. Acesso em: 2 mar. 2014.

MERCIER, L.S. **Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique**. Amsterdam: E. Van Harrevelt, 1773.

MICHEL, A. Le ballet d'action avant Noverre: première partie, la théorie. **Archives internationales de la danse**, 2, pp. 41-43, 1935.

MODIGH, K.; GINGER, I.: Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791, **Musicorum**, 10, pp. 221-239, 2011.

MOUREY, M. T. La tentation de la Pologne: le manuscrit de Varsovie (1766), **Musicorum**, 10, p. 133-154, 2011.

NOVERRE, J. G. **Lettres sur la danse et sur les ballets**. Lyon: A. Delaroche, 1760.

_____. **Lettres sur la danse et sur les ballets**. Londres; Paris: Dessain, 1783.

_____. **Lettres sur les arts imitateurs en générale et sur la danse en particulier**. Paris: Léopold Collin, 1807.

NYE, E. De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets. **Studies on Voltaire and the Eighteenth Century**, 7, 2005.

_____. L'allégorie dans le ballet d'action: Marie Sallé à travers l'écho des parodies, **Revue d'histoire littéraire de la France**, 2, p. 289-309, 2008.

_____. **Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ONESTI, S. L'arte di parlare danzando. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi. **Danza e Ricerca**, Laboratorio di studi, scritture, visioni, 0, 2009. Disponível em: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> Acesso em: 12 mar. 2014.

PAPPACENA, F. Noverre's Reform in the European Cultural Panorama of the mid-Settecent. In: Noverre, J. G. **Lettres sur la danse, sur les Ballets et les Arts (1803)**. Lucca: Lim Editrice, 2012. pp. 10-55.

PARFAICT, F. **Dictionnaire des théâtres de Paris**. Paris: Rozet; Tomo 7, 1767.

PURE, M. de. **Idées des spectacles anciens et nouveaux**. Paris: M. Brunet, 1668.

RAYNAL, G. T. **Correspondance littéraire, philosophique et critique**. Paris: Garnier frère; Tomo 4, 1877-1882.

REMOND DE SAINTE-ALBINE, P. **Le Comédien**. Paris: Vincent fils, 1749.

REMOND DE SAINT-MARD, T. **Réflexions sur l'Opéra**. La Haye: Jean Neaulme, 1741.

RIZZONI, N. Le geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle. In: WAEBER, J. (ed.): **Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse.** Bern: P. Lang, 2009.

_____. Inconnance de la Foire. In: TERRIER, A.; DRATWICKI, A. (coords.), **L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle.** Lyon: Symétrie, 2010.

ROCHE, D. **La France des Lumières.** Paris: Fayard, 1993.

RUFFIN, E. La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794. **La danza italiana**, 1, p. 35-58, 1998.

SASPORTES, J. Durazzo e la danza. In: MILLOSS, A.; MORELLI, G. **Creature di Prometeo: Il ballo teatrale dal divertimento al dramma.** Firenze: L.S. Olschki, 1996.

URIOT, J. **Description des fêtes données pendant quatorze jours à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse.** Stougard: C. F. Cotta, 1763.

_____. **Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg.** Stougard: C. F. Cotta, 1764.

_____. **La Vérité telle qu'elle est contre 'La pure vérité', par une société d'honnêtes gens, instruits de tout ce qui regarde la Cour et les États de Wurtemberg.** Stougard: C. F. Cotta, 1765.

VALLEJOS, J. I. Noverre: la construction d'un nom d'auteur et les enjeux de sa réception (XVIIIe-XIXe siècles), **Musicorum**, 10, p. 367-377, 2011.

_____. La técnica de las pasiones del Ballet-Pantomima, **Cuadernos Dieciochistas**, 15, p. 297-320, 2014.

_____. Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de Las Cartas sobre la danza y el ballet de Jean-Georges Noverre. In: **Cuadernos de Historia Moderna**, vol. 41, no. 1, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 129-146. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/52762> Acesso em 12 ago. 2021.

VAN ORDEN, K. (ed.). **Music and the cultures of print.** New York: Garland Publishing, 2000.

VOSSIUS, I. **De Poematum cantu ac viribus rythmi.** [s. l.]: Oxonii e théatro Sheldoniano, 1673.

TOZZI, L. **Il balletto pantomimo del settecento.** Gaspare Angiolini. L'Aquila: Japadre Editore, 1972.

WAEBER, J. (ed.): **Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse.** Bern: P. Lang, 2009.

_____. Inconnance de la Foire. In: Terrier, A. y Dratwicki, A. (coords.): **L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle.** Lyon: Symétrie, 2010.

WEAVER, J. **Orchesography or, the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures.** London: H. MEERE P. Valliant, 1706.

_____. **An essay towards an History of Dancing.** London: Jacob Tonson, 1712.

_____. **The History of the Mimes and Pantomimes.** London: J. Roberts and A. Dod, 1728.

Gabriela Motta
Professora Colaboradora
do Mestrado em Artes
Visuais da Universidade
Federal de Pelotas, em
Estágio Pós-Doutoral
(bolsista PNPd).
Doutorado em Artes
Visuais (2015) pela
Universidade de São
Paulo (USP); Mestrado em
Artes Visuais (2005) pela
Universidade Federal
do Rio Grande do Sul
(UFRGS); e Graduação
em publicidade e
propaganda (1999)
Universidade do Vale do
Rio dos Sinos (UNISINOS).
gabitu@gmail.com

Eixo do Mundo, de Marta Martins Costa

World Axis, by Marta Martins Costa

Resumo: [RESENHA DE EXPOSIÇÃO] Esta resenha é sobre a exposição *Eixo do Mundo*, realizada na Sala de Múltiplos Usos II, do Centro Histórico-Cultural (CHC) da Santa Casa de Porto Alegre (de novembro de 2021 a janeiro de 2022), da artista Marta Martins Costa, a partir da relação da obra da artista com a natureza.

Palavras-chave: *Eixo do Mundo*.

Abstract: [EXHIBITION REVIEW] This review is about the exhibition *Eixo do Mundo (World Axis)*, which took place at the Multiple Use Room of the Historical Cultural Center (CHC) of Santa Casa (hospital) in Porto Alegre, RS, Brazil (from november of 2021 to January of 2022), focusing on the artist Marta Martins Costa, and her work relating art and nature.

Keywords: World Axis.

Os trabalhos de Marta Lima Martins Costa reunidos na exposição *Eixo do Mundo*; realizada na Sala de Múltiplos Usos II, do Centro Histórico-Cultural (CHC) da Santa Casa de Porto Alegre (novembro, 2021 - janeiro, 2022); desenvolvem-se a partir do atravessamento de duas experiências particulares da artista – a vivência do período de pandemia como professora de Artes e suas memórias ao redor de um frondoso Plátano, que ainda habita uma antiga chácara do bairro Azenha. Compõem a mostra monotípias, instalações e um grande painel formado por 20 pequenas telas. Cada uma

dessas propostas incorpora reflexões sobre o valor da natureza, a passagem do tempo e a sempre insuficiente e nublada relação humana mediada pela tecnologia.

A experiência de isolamento social imposta pela Covid-19 impactou de diferentes maneiras a vida no planeta Terra. Aliás, nomear planeta Terra é algo relevante quando se pensa em como Marta olha para o ato de ensinar. Se plataformas virtuais diversas surgiram, se as janelas da interação muitas vezes foram ocupadas apenas pelos nomes de discentes, como pensar sobre tais perdas levando em conta o aprender, o futuro, o virtual, aqui no sentido do que ainda está para acontecer.

De reflexões como essas que surge o trabalho *Inverno em Pandemia*, formado por 20 pequenas telas. A obra parte da imagem que tantos docentes e discentes foram obrigados a encarar nos últimos dois anos – uma espécie de tela virtual com pequenas janelas, cada uma identificando um participante da aula. Como normalmente estudantes não abrem suas câmeras, a identificação é um círculo com suas iniciais. No trabalho de Marta, essa imagem padrão absolutamente fria, composta por sólidos geométricos, círculos e retângulos, ganha um elemento de ligação, um Plátano, que atravessa a totalidade de janelas dessa grande tela. A árvore, mesmo que em alguns momentos quase não seja visível, está ali, permeando cada unidade do conjunto, levando-nos a tecer relações sobre o coletivo. *Inverno na Pandemia* possui uma aura de melancolia, pelo tom acinzentado e pelo próprio nome que nos remete ao período de frio e incertezas que vivenciamos, sobretudo em 2020. Porém, a obra também nos convida a olhar através, a ver além da superfície insípida do écran digital, sugerindo que olhemos para a própria natureza para encontrarmos formas de conviver com mais harmonia.

O Plátano que surge conectando as pequenas células de *Inverno na Pandemia* entrelaça-se à memória de uma infância marcada pela vivência em uma numerosa família. Marta cresceu em uma chácara cuja história confunde-se com a própria saga da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Lá, ouviu histórias sobre o horror do nazismo e sobre a importância da natureza, da arte e da informação e aprendeu a reconhecer em cada Plátano do terreno a mão do bisavô que os plantou, ainda no século XIX. Testemunhas silenciosas de inúmeras transformações, tais árvores permanecem lá, altivas, resistindo ao violento processo de urbanização do bairro, guardiãs de uma história que nos escapa. O Plátano central, ao redor do qual a família costumava se reunir, ainda sustenta a corrente que servia de balanço para as crianças dos anos 1960. Na exposição, um desenho feito diretamente sobre a parede – que inevitavelmente será apagado ao final da mostra –, presentifica a tal árvore e nos faz ver o gesto da artista. Um desenho que precisou envolver todo o corpo, que revela uma espécie de devoção e reconhecimento por essa árvore específica e por todas as outras indispensáveis à vida humana.

Os demais trabalhos da exposição desenvolvem-se a partir da poda de um outro Plátano, este plantado pela própria artista em reverência àquele da infância, já na casa onde ela vive hoje. Diante da ambiguidade da poda, Marta viu-se impelida a guardar galhos e folhas da árvore sem saber que destino teriam. Mas, como diz um verso de Antonio Cícero, *guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado* (2008. p. 11). E nesse jogo de reflexos, Marta propõe um gesto mínimo e delicado: a inserção de pequenas folhas de ouro na matéria-galho, devolvendo-lhes uma imponentia, retribuindo-lhes um valor talvez perdido no momento em que foram cortados.

De novo, o Plátano da memória aparece como um desejo de ressignificar o passado para imaginar o futuro a partir do que as árvores e seus ciclos podem nos ensinar. Além disso, *Poda e Roda de Afetos*, do mesmo modo que o desenho executado diretamente na parede, também condensam gestos efêmeros. Tais trabalhos demandam uma presença atenta da artista, que compõe diferentes alinhamentos com esses fragmentos, permitindo que o espectador faça associações com suas próprias memórias e vivências.

Já com as folhas guardadas, Marta desenvolve a série *Retorno das Folhas*. Essas monotipias obtidas a partir de um processo experimental de impressão com vinagre retêm das folhas de Plátano uma espécie de rastro pictórico, formando desenhos que sutilmente aludem à sua origem. São desenhos manchados, ocres, que condensam um longo período de observação e espera. Prensadas sobre papel, as folhas ficaram por meses nessa solução ácida, transformando o papel em uma espécie de sudário da matéria. Como pegadas em palimpsesto, essas monotipias podem ser vistas como as marcas que a passagem do tempo – e todos os seres, animais, minerais e vegetais – imprimem uns nos outros.

Por meio de seu trabalho, Marta nos diz que a memória é matéria viva e, assim como as plantas, é preciso regá-la, cuidá-la, guardá-la como quem compreende o tempo de maneira poética e transcendental.

REFERÊNCIAS

CICERO, Antonio. Guardar. In: _____. **Guardar: poemas escolhidos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 11.

**CENTRO HISTÓRICO CULTURAL
DA SANTA CASA apresenta**



Exposição

EIXO DO MUNDO

Artista Marta Lima Martins Costa

Curadora Gabriela Motta

Abertura dia 04 de novembro, às 19h

Visitação 05/11 a 15/01/22

Av. Independência , 75





1

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31