

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

# PARALELO 3 |



*edição 23. dezembro de 2024*

ISSN: 2358-2529

## Editorial

Com imensa alegria, entregamos à comunidade acadêmica e a todas as pessoas interessadas no campo das artes e de suas transversalidades, a vigésima terceira edição da Revista Paralelo 31, periódico vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Em confluência com as diretrizes do PPGArtes - que recentemente expandiu seu espectro de abrangência no sentido de contemplar todas as linguagens da área de Artes por meio das diferentes perspectivas oferecidas em suas três linhas de pesquisa: Educação em Artes e Processos de Formação Estética, Histórias e Teorias das Artes e Transversalidades e Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano - esta edição segue o processo de dar a ver os novos rumos que vêm sendo assumidos e construídos pelo PPGArtes. E, enquanto periódico científico, reafirma nosso compromisso com a pesquisa acadêmica, ética e de qualidade, atentando à diversidade e à transversalidade em perspectiva horizontal e colaborativa no âmbito do fazer e do pensar das artes. Agradecendo seu interesse em nossa publicação, desejamos uma agradável e proveitosa leitura.

Comissão editorial

Paralelo 31 - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes  
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)  
Pelotas, dezembro de 2024.

# PARALELO31

ISSN: 2358-2529

## Expediente

Edição 23, dezembro de 2024

### Comissão editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil  
Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil  
Marco Aurelio da Cruz Souza, 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, Montevidéu, 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

**Revisão linguística:** inglês: Alice Monsell

**Revisão metodológica e de normas técnicas:** Rai Leon Souza de Lima

**Editoria de arte e diagramação:** Eduardo Toledo Silva; Larissa Schip Ferreira de Deus

**Design gráfico:** Projeto Gráfico: Luas Pessoa Pereira; Projeto Web: Adriana Silva da Silva

**Núcleo de Apoio aos Periódicos - NAP/UFPel**



# PARALELO31

ISSN: 2358-2529

## Sumário

Editorial

Expediente

### ARTIGOS

Estéticas Amazônicas na obra de Valdir Sarubbi  
Francisco Smith; Mariana Tereza Athayde Bordallo da Silva

Pintura e as simbologias arquetípicas do feminino: Expressões a partir do conto de fada *A Bela Wassilissa*  
Karine Perez; Hannah Rossatto

O espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?  
Angélica Adverse

O giro como procedimento, na obra de Daniel Acosta  
André Winter-Noble

Visualidades intermediáticas em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodriguez  
Sérgio Ribeiro Pereira; Olga Valeska Soares Coelho

Produções cinematográficas como possibilidade de experiências significativas no Programa de Tempo Integral  
Ana Paula da Silva Pena

### ENSAIOS VISUAIS

Berço Esplêndido  
Jessica Porciuncula; Daniel Moura

2

4

8

40

58

80

94

112

132



Francisco Smith  
Doutor em Ciências pela Universidade Federal do Pará (PPGDSTU/NAEA/UFPA) (2008/2012). Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Comparados na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (PPGL/UNIOESTE/2021). Integrante do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (Procad-Amazônia) da (UFPA/UFOPA/UNIOESTE) como bolsista CNPq. Realizou estágio de aperfeiçoamento na Universidade de Lisboa (UL) como bolsista Santander (2016/2016). Bolsista (2010) da Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (FAPESPA). Mestre em Letras: Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA) (2004). Especialista em História do Brasil: Diversidade Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas/2012). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6336-9249>, fransmithj@gmail.com

# Estéticas Amazônicas na obra de Valdir Sarubbi

## *Amazonian aesthetics in the work of Valdir Sarubbi*

**Resumo:** O artigo tem por objetivo fazer uma análise das memórias afetivas da casa do paraense Valdir Sarubbi, além de suas referências espaciais, sensoriais e culturais. O artista contou sua história a partir de sua arte, com **uma postura crítica** e olhar atento ao seu entorno. Para isso, foram utilizadas informações biográficas reveladas por meio das entrevistas cedidas pelos familiares que conviveram com o artista no período de tempo em que ele ainda residia em Bragança e na cidade de Belém do Pará. Para este estudo foram utilizados os estudos de Chaves (2003), Loureiro (2001) e Bitar (2002).

**Palavras-chave:** Memória; Amazônia; Cultura; Arte.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the affective memories of Valdir Sarubbi's house, as well as his spatial, sensory and cultural references. The artist told his story through his art, with a critical attitude and an attentive eye to his surroundings. To do this, we used biographical information revealed through interviews given by family members who lived with the artist during the period when he still lived in Bragança and in the city of Belém in the state of Pará, Brazil. For this study, the studies by Chaves (2003), Loureiro (2001) and Bitar (2002) were used.

**Keywords:** Memory; Amazon; Culture; Art.

## Memoriais sensoriais e plásticas da Amazônia brasileira

Da sua vida em Belém do Pará, sabe-se que Sarubbi guardou uma das lembranças particularmente mais emblemáticas da memória coletiva da cidade, o Círio de Nazaré. Isso ocorre não só pela emoção do evento religioso, mas pela transformação que proporciona nas pessoas. Consideremos que a cultura do povo paraense se manifesta de várias formas, desde a religião até às artes, como podem ser vistos “aqueles pequenos brinquedos, que eram vendidos particularmente durante a festa do Círio de Nazaré” (Bitar, 2002, p. 28).

Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social. Esse fundo comum, essa dimensão intersubjetiva e, sobretudo grupal entre eu e os outros, especifica, diz-nos Halbwachs, a memória coletiva (Achard, 1999, p. 25).

Desta memória coletiva estão os brinquedos vendidos no arraial do Círio, dentre eles há o pau-de-chuva, uma espécie de chocalho de origem indígena: um tubo traspassado por espinhos de tucum, onde se colocavam pequenas pedrinhas, grãos ou sementes, por vezes é feito de miriti. O aparelho musical ao ser girado, de um lado para o outro, torna-se um instrumento potente nas celebrações religiosas indígenas ou como arranjo musical. Ao movimentá-lo, ouve-se um barulho de água caindo, como uma imitação do barulho da chuva. Isso rememora a infância não só do artista, mas o imaginário de muitos amazônidas que vivenciaram o uso do brinquedo em família. No arraial do círio, o pau de chuva também era enfeitado com papel franjado, como os bastões do Xumucuís. Como pode ser visto abaixo:

Mariana Tereza Athayde Bordallo da Silva  
Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA/2015, Campus Bragança). Graduação: Letras e Artes - Licenciatura em Inglês pela UFPA, especialização: Informática Educativa (UFRGS/ PROINFO/UFPA/SEDUC); e Sociologia e Educação Ambiental (UEPA). Professora AD-4 e, desde 1988, atua em várias Escolas Estaduais de Ensino Fundamental e Médio: de 2006 a 2008, cedida ao Museu Paraense Emílio Goeldi para atuar no Núcleo de Visitas Orientadas e no Centro de Visitantes; em 2009, Escola Técnica Estadual Anísio Teixeira; em 2010, Assessoria de Comunicação da SEDUC, lotada na Rádio Web; em 2012, lotada na 01 URE Bragança/SEDUC (Coordenação do Projeto de Comemoração dos 400 anos da cidade de Bragança). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2557-7220>, bordallo@globo.com.



Figura 1. Bastões do Xumucuí. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal

Esses e outros brinquedos vendidos no Círio fazem parte de lembranças compartilhadas por aqueles que um dia foram ao “arraial” andar de cavalinho ou roda gigante e ganharam um brinquedo de miriti como presente. É uma lembrança do passado até hoje viva. Quando chega o Círio, mesmo com os inúmeros brinquedos eletrônicos no mercado à disposição das crianças de Belém, é de praxe encontrar os vendedores nas proximidades do Conjunto Arquitetônico de Nazaré e as crianças passeando com os seus brinquedos de miriti com os pais, assim como se fosse Natal, quando as crianças saem às ruas para mostrar os presentes que ganharam do Papai Noel.

Para o artista, aqueles brinquedos foram significativos e permaneceram em sua memória até a fase adulta. Quando ele criou a instalação “Xumucuí”, que no tupi-guarani quer dizer “água borbulhante” que pode ser visto na figura 2, quando se apresentou na Bienal de São Paulo, ele levou para um grupo maior, uma lembrança que era só sua (Chaves, 2003): as memórias sensoriais – imagens, sons e cores de suas “raízes amazônicas” de forma plástica.



Figura 2. Valdir Sarubbi na exposição Xumucuí. Fonte: Bitar (2002, p. 31)

Sarubbi criou uma arte interativa na qual o observador podia “ver” a disposição com que os objetos estavam organizados, “tocar” e sentir a delicadeza do papel franjado e “ouvir” o barulho suave de água escorrendo produzido pelas sementes batendo nos espinhos dentro do bastão.

A instalação Xumucuís foi um achado. Me lembro que no dia em que tive a ideia de ampliar aqueles pequenos brinquedos, que eram vendidos particularmente durante a festa do Círio de Nazaré, e dar-lhes um novo contexto, transformando-os em arte, não consegui dormir a noite inteira. Eu tinha certeza que aquilo era uma coisa interessante e tinha grande valor. Fazia parte de um processo que acabou mudando todo o curso da minha vida. Deixei Belém, vim para São Paulo e a vida nunca mais foi a mesma (Sarubbi apud Bitar, 2002, p. 28).

Sarubbi tinha a certeza de que a utilização dos brinquedos, coisa tão típica de sua região, em uma instalação artística era uma iniciativa original. Por isso, não tardou a executar a ideia no porão de sua casa no bairro de São Brás em Belém, contando com a ajuda dos irmãos e toda a família para cortar o miriti (ou caranã, como é chamado em Bragança e de onde ele trazia, especialmente para esse fim), colocar os talos, encher com arroz e envolver com papel colorido os levíssimos bastões que formariam a instalação, como podem ser percebidos na figura 2, com que concorreu à pré-seleção no Teatro da Paz em 1970 e apresentou na XI Bienal Internacional de São Paulo de 1971.

Para compreendermos esse espírito precursor de Sarubbi, com relação à valorização da cultura amazônica, é preciso volver aos anos 1950 e à campanha de valorização do folclore. Observando a modernização tecnológica no final da Segunda Guerra Mundial e o acelerado desaparecimento das culturas tradicionais no mundo, a UNESCO recomendava a criação de entidades de documentação e preservação das culturas locais em risco de desaparecimento. Assim foi criada no Brasil a Comissão Nacional de Folclore, em 1947, subordinada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC).

A Comissão Paraense de Folclore, entidade organizada em Belém e tendo como secretário-geral o bragantino Dr. Armando Bordallo da Silva, aderiu à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, realizando em Bragança, a I Jornada Paraense de Folclore, de 22 a 27 de dezembro de 1958.

Sarubbi, à época, um jovem de 19 anos, compôs a equipe de secretários da jornada paraense de Folclore, juntamente com a Sra. Maria Brígido, da Comissão Paraense de Folclore de Belém e o Sr. Ciríaco de Oliveira de Bragança. Sarubbi foi também responsável pela execução de uma exposição que apresentava elementos da cultura local e produtos da terra no bairro da Aldeia: uma casa da farinha, uma casa do pescador, uma casa do vaqueiro etc.

Durante a Jornada, ocorreram muitas palestras sobre a importância da cultura regional: o antropólogo, Dr. Edison Carneiro, representando o ministro Renato Almeida, discursou sobre “O Folclore, sua significação e expressão na vida e na cultura nacional”; o Dr. Bordallo, “A Festa de São Benedito em Bragança, suas origens prováveis e sua significação de profundas raízes na alma popular”; o Sr. Bruno de Menezes, “Boi-Bumbá”; o Sr. De Campos Ribeiro “Cordões de bicho e pássaros na quadra junina”, além de outras palestras que se seguiram. É possível que essas informações, essa nova visão de mundo tenham causado uma forte impressão no jovem Valdir que chegou a participar do baile de encerramento da jornada, quando Zaíde Maciel, folclorista que veio do Rio de Janeiro juntamente com o Dr. Edison Carneiro, organizou a apresentação de uma dança folclórica entre os jovens da época. A instalação Xumucuís que Sarubbi apresentou anos depois à XI Bienal de São Paulo parece ser a culminância dessas reflexões sobre a valorização da cultura local e do folclore, um insight acontecido após 12 anos.

Ao serem manipulados emitem um som muito lírico de água escorrendo, espumar de cachoeira, chuva caindo, corredeiras, ondas do mar e todo barulho de água que uma imaginação fértil possa perceber. Para ouvir o som, a pessoa é levada imediatamente a aproximar a caixa do ouvido e o contato com o franjado do papel de seda com a pele é muito agradável. Acho muito importante, dentro da arte atual, a participação do público com a obra. Em Xumucuis, a participação é quase total através da visão audição e tato (Sarubbi apud Bitar, 2002, p. 28).

A criação do Xumucuis foi uma transformação na vida de Sarubbi. Bastões de “pau-de-chuva” num formato lúdico de brinquedos de miriti quetraziam os sons das águas ou da chuva. Essa referência à água o fez ser convidado, anos depois, para participar da mostra coletiva em comemoração aos 40 anos da Rádio Internacional da cidade de Köln na Alemanha, quando vários artistas foram reunidos para apresentar trabalhos com a temática da água, Wasser: alles in fluss (Água: tudo no rio). “Eu vi a reação dos alemães em relação a isso, porque estive com os Xumucuis na inauguração da exposição na cidade alemã de Colônia, e percebi que minha proposta era absolutamente correta e criativa...” (Bitar, 2002, p. 29). Essa exposição percorreu diversas cidades da Alemanha e Sarubbi foi convidado outras vezes para levar seus trabalhos, não só à Alemanha, como também a outros países.

Outra referência sentida nos trabalhos iniciais de Sarubbi é a Marujada de São Benedito.

Em Bragança a devoção a São Benedito remonta ao final do século XVIII. De acordo com a tradição, os escravos pediram a seus senhores a permissão para construir uma igreja em devoção a São Benedito e uma irmandade. Ao ficar pronta a igreja, os escravos resolveram agradecer com manifestações de dança. Assim surgiu a Marujada.

Quando em 1798, os senhores acederam ao pedido de seus escravos para a organização de uma Irmandade e foi realizada a primeira festa em louvor de São Benedito, os negros em sinal de agradecimento, incorporados, foram dançar de casa em casa dos seus benfeiteiros. No ano seguinte nova manifestação de agradecimentos, com danças à porta, ficando como praxe, daí por diante essas exibições coreográficas (Bordallo da Silva, 1981, p. 66).

A festa em devoção ao santo se inicia em dezembro com a chegada das comitivas que vem dos interiores trazendo as bandeiras e uma imagem de São Benedito. Durante todo o ano, eles realizam as esmolações nas casas daqueles que fazem promessas. Todas as noites de dezembro, a Marujada dança no barracão ou no Museu da Marujada para, finalmente, no dia 26, saírem pelas ruas da cidade com seus “passos miudinhos” e “vigorosos rodopios” fazendo louvor ao santo, devidamente transportado em um andor e acompanhado pela procissão. Nesse dia, a Marujada se apresenta de vermelho e branco. À meia-noite, é realizada uma cerimônia de despedida quando marujos e marujas dão um abraço simbólico na igreja, comprometendo-se a voltar no ano seguinte.

As marujas se apresentam tipicamente vestidas: - usam uma blusa ou mandrião branco, todo pregueado e rendado e a saia, encarnada, azul ou branca com ramagens de uma dessas cores, é uma grande saia rodada indo quase ao tornozelo. A tira colo cingem uma fita azul ou encarnada, conforme a ramagem ou colorido da saia; na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores e no pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas (Bordallo da Silva, 1981, p. 67).

Há momentos em que a Marujada se apresenta de azul e branco, como no Natal e no Ano Novo. Apesar da festa se encerrar em 26 de dezembro, eles se reúnem no primeiro dia do ano para a escolha do novo juiz da festa.

É evidente que tão importante evento na cidade deixe na sua população recordações profundas. Jorge Ramos, escritor bragantino, em um texto da Revista Ilustrada menciona que no mês de dezembro, todos os bragantinos recebem um chamado para voltar à sua cidade natal a fim de participar da festa de São Benedito, tal a importância do evento na mente e no espírito de todos os bragantinos. Sarubbi, frequentador assíduo dos leilões onde os primos Medeiros inauguraram a tradição de terminar o leilão com uma guerra de caroço de pitomba, que até hoje se repete, não poderia deixar de ter marcado em seu espírito esse chamado. Mas, nem todos os chamados se resolvem com a presença na festa de São Benedito. Talvez haja aqueles que se manifestem registrando suas lembranças na arte.

Sou um homem que nasceu no interior do Brasil e dentro de mim existe muito do que vi na minha infância e do que vivi naquela época e naquele lugar. O artista é um cronista do seu tempo e do seu lugar e para isso ele se vale de todos os elementos que estão a sua disposição. Fazendo Arte com esses elementos ( sofisticados, nobres ou primitivos) e tentando vários objetivos (sendo o mais importante deles, a comunicação), o artista hoje retrata sua época e seu lugar das maneiras mais variadas (ART-BONOBO, 2014).

Em seus primeiros trabalhos, a influência da cultura de origem era mais evidente nas obras de Sarubbi, nas fases seguintes ela se tornou mais profunda: “minha obra tem mantido uma coerência muito grande e se desenvolvido em fases consequentes que são um aprofundamento cada vez maior em minhas raízes”. Os labirintos marajoaras da primeira fase, não só lembravam rios, eram rios. “Os rios da Amazônia constituem uma realidade labiríntica” (Loureiro, 2001, p. 125), rios que se destacavam da moldura e se transformavam em fitas, as fitas da marujada. Fitas coloridas que se esparramavam pelo chão, ganhando

tridimensionalidade, antecipando assim, a arte 3D que se lança do quadro para a dimensão do real.

“A memória, em Sarubbi, era o que comandava com mais precisão seus desenhos de labirintos...” (Bitar, 2002, p. 35), os traços que lembravam os desenhos marajoaras eram representações espontâneas, sem a intenção de identificar suas origens, mas, identificavam. Os labirintos seguiam cada vez mais como expressões concretas de uma realidade interna, os caminhos de rios vistos de cima ou um mapa urbano. E as fitas que seguiam as linhas, eram memórias de uma cidade natal banhada por muitos rios que transbordavam em sua arte.

#### **Memória espacial afetiva – a casa**

Os labirintos da primeira fase das obras de Sarubbi remetem ao grafismo dos azulejos e a outros elementos arquitetônicos da casa de sua infância (Figuras 3, 4, 5 e 6). Nessa fase, o artista cria exercícios em que os labirintos buscam encontrar os caminhos da memória e tomam várias formas, “Sarubbi deu origem aos “Exercícios”, como os denominou, dentro de uma proposta que iniciava um desdobramento, um processo de uma invenção controlada” (Bitar, 2002, p. 35). Na forma de azulejos, como nas Figuras 7 e 8, há uma clara alusão aos azulejos que recobrem a casa dos Medeiros em Bragança.

Acho que o momento da criação precisa ser um momento em que o artista está muito em contato com ele mesmo. E quem está em contato consigo, está em contato com seus conteúdos afetivos. Esses conteúdos, na verdade, são sua memória sensível. É impossível alguém trabalhar a partir de conteúdos que não fazem parte de sua história, porque esse é o material e a matéria com que se trabalha ao viver um processo criativo (Sarubbi apud Bitar, 2002, p. 72).

A casa de seus avós paternos é o cenário de sua infância, é o espaço concreto onde se realizam suas memórias afetivas: “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas” (Bachelard, 1978, p. 201).

A ligação afetiva de Sarubbi é mais explicitamente evidenciada na carta aos primos que escreveu após a morte de sua tia Sabazinha. Nessa carta ele expressa afetividade e ligação espiritual com a casa e pede que cuidem para que a ela não seja destruída. Ele quer preservar a memória de sua infância, a memória de sua família. “A casa da pitombeira, que quando eu era criança já existia e donde roí muitas pitombas [...] lembrem-se do que cada um de nós viveu naquele quintal” (Bitar, 2002, p. 20).

Na carta, ele faz questão de revelar que seu distanciamento físico não diminui sua preocupação com o destino daquele símbolo de suas memórias afetivas: “Estou acompanhando à distância o esforço que vocês estão fazendo para preservar a casa da tia Sabazinha”. A casa não era mais, apenas uma construção, mas um símbolo de um momento significante de sua vida e da vida de seus primos:

Não acredito que desses mais de cem descendentes do Major Baixinho todos, por um motivo ou outros, tiveram oportunidade de criar um vínculo com aquela casa. Acredito, entretanto, que os que foram incumbidos por ela de dar continuação ao seu sonho de preservar a casa azulejada têm a consciência de que isso é preciso.

Ao lado das memórias íntimas, da evocação da lembrança por meio da espacialidade (casa), há a evocação do testemunho daqueles que compartilharam a infância e as lembranças da tia, “As lembranças [...] elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas” (Riccoeur, 2007, p. 157). Ele não foi o único a ser tocado por aquele espaço e por aquela tradição, isso ele sabia.



Figura 3. A casa dos Medeiros e azulejos. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.



Figura 4. Portas da alcova esquerda. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.

“Há dentre os elementos formadores da visualidade amazônica e propiciadores de uma função estética, o gosto pela simetria” (Loureiro, 2001, p. 121). É possível notar que as formas da casa, que podem ser percebidas nas suas produções e sua simetria influenciaram a percepção do mundo e a estética utilizada por Sarubbi para reproduzir emoções e ideias. “No começo de todos os motivos estéticos, há a simetria” (Loureiro, 2001, p. 121). Em uma visão ampla da obra de Sarubbi, podemos perceber o grafismo e a simetria que nos remetem às imagens da casa, acentuados nas Figuras 7 e 8. O poder dessa estética se dá pela força afetiva que a casa representa, “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (Bachelard, 1978, p. 200). A casa representa a infância ali vivida, os bons momentos com os primos, os sonhos, as fantasias e a “tia Sabazinha” contando as histórias de família, formando e moldando uma personalidade sensível à própria história.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade (Bachelard, 1978, p. 201).

A casa guardava sonhos e devaneios. Sarubbi não queria vê-la destruída, não queria que ela desaparecesse, pois isso seria o mesmo que destruir sua capacidade de sonhar e imaginar. Por entre aqueles telhados sem forro, janelas de vidro refletindo a luz do sol, azulejos portugueses com desenhos intrincados é que ele criou um parâmetro para ver o mundo. “O olhar é a fonte de observação, percebe os aspectos delicados e diferenciais das coisas, estabelece



Figura 5. Telhado aparente na sala de jantar. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.



Figura 6. Azulejo no chão da porta de entrada. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.

vias do gosto e do julgamento" (Loureiro, 2001, p. 137), estabelece critérios pelos quais ele irá conceber o mundo. E, ainda considerando Loureiro (2007), ao mencionar que "Santo Agostinho considerava que os olhos são a porta de entrada do mundo" (Loureiro, 2007, p. 13), fora ali nos quartos daquela casa que, aos poucos, foi se formando uma personalidade sensível e criativa que se perdia em devaneios nas tardes quentes e sonolentas, embalando-se na rede e lendo os romances trocados com a prima Maria Lúcia, relembrando os filmes assistidos no cine Vargas ou no cine Olímpia das tardes de domingo.

Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado (Bachelard, 1978, p. 206).

Para o artista, a casa de seus avós, onde morava a tia Sabazinha, era justamente o que o levava ao estado de sonho e devaneio. Era ali que ele sonhava e, na fase adulta de sua vida, é ainda nessa casa que seu espírito ia buscar inspiração para seus sonhos e suas criações: seu passado, sua família e fases felizes de sua infância.

Sonhamos antes de conhecer. Imaginamos antes de constatar. Nossa devaneio é incansável, interfere na realidade, poetizando a relação pregnante com essa realidade, o que faz com que, tantas vezes, o imaginário seja mais real do que o real. O imaginário confere ao real sentido. Inclusive o próprio real. Não há real não imaginado (Loureiro, 2007, p. 17).

A casa azulejada, as enormes janelas de vidro, como veremos a seguir na figura 3, as portas das alcovas, na figura 4, os tetos de ripas aparentes, na figura 5, quando formavam a paisagem de suas lembranças, estava ali seu conforto e segurança. Era ali que ele podia "sonhar em paz". De acordo com sua ex-mulher, Marina, o hábito de

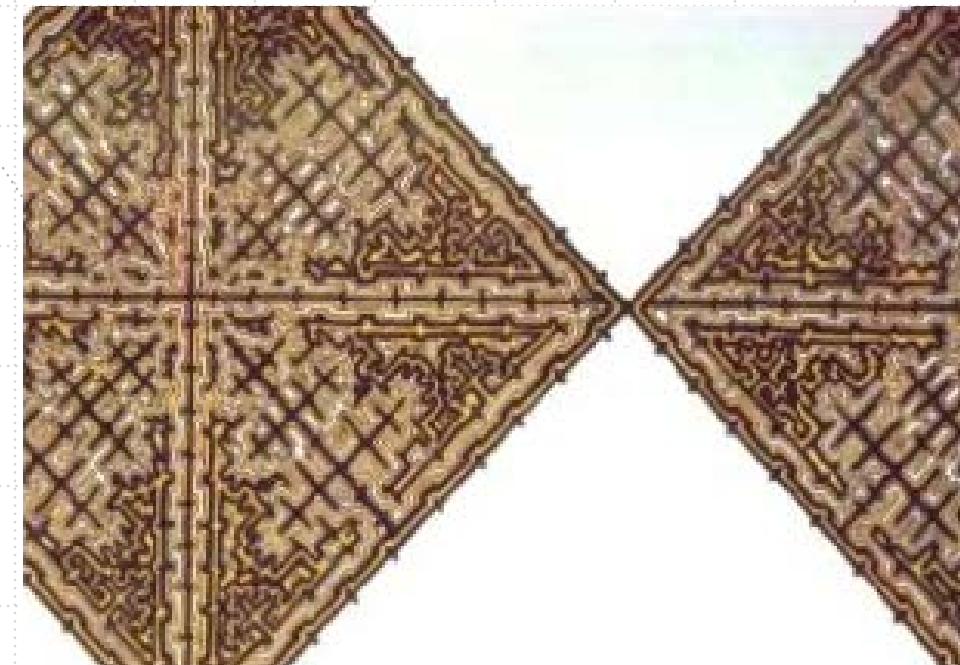


Figura 7. Valdir Sarubbi. Da série: Meditações labirínticas. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/01-sabi.htm>



Figura 8. Valdir Sarubbi. Da série: Meditações labirínticas. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/01-sabi.htm>

sonhar, entregar-se ao devaneio, fazia parte do processo criativo do artista até mesmo na fase adulta.

O grau de detalhe e perfeição dos trabalhos demonstram algo neste caminho: era necessário ter tempo. Muito tempo. Tempo para criar. Tempo para desistir, e começar de novo. Tempo para deitar na rede, ouvir música, como se “não estivesse fazendo nada”... mergulhado em processos de criação. Tempo para ler e imaginar tudo que os romances e textos ficcionais emergiam no leitor artista.

Por mais distante que Sarubbi estivesse de suas origens, elas não estavam distantes do artista, elas estavam sempre se manifestando, sempre presentes em seus trabalhos artísticos, pois a mente buscava inspiração sonhando e retornando às origens. “O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização [...] É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis” (Bachelard, 1978, p. 202). De uma forma ou outra, a casa dos avós estava sempre presente em tudo que Sarubbi fazia. “A casa, mais ainda que a paisagem, é „um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade” (Bachelard, 1978, p. 244). A realidade exterior do artista é o reflexo de seu interior (Bitar, 2002, p. 29), a casa reproduzida em seu aspecto externo, fala da intimidade do artista, seus afetos e experiências vividas.

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (Bachelard, 1978, p. 201).

O espírito sonhador do artista contribui para o estado de onirismo, devaneio, lembrança, imaginação e criatividade. A imaginação, favorecida pela criatividade, cria e recria novas imagens. “É a nossa memória que faz com que façamos arte...” (Bitar, 2002, p. 76) e assim, essas lembranças se tornam novas imagens, imagens artísticas, fazendo com que lembranças, imaginação e criatividade atuem em conjunto na memória, criando uma arte vinculada a um espaço que também é uma afetividade, a casa.

#### **Memória da água: o rio e a chuva**

Em uma região que contém 20% de toda água doce que existe no planeta e com a maior bacia hidrográfica, é evidente que a água seja um elemento determinante na cultura da Amazônia. Assim se expressa Loureiro (2001) sobre a influência das águas no homem amazônico:

Guiando-se pelas marés, os homens têm, no regime de suas águas, os relógios reguladores da vida. [...] Assim o rio participa de tudo, desde as origens, desde sempre, refletindo e incorporando venturas e desventuras, as idas e vindas, as interpenetrações lúdicas entre a realidade e o imaginário do caboclo (2001, p. 127).

A água é a própria essência de “ser amazônico”, pois na Amazônia, a água está em tudo: no rio que mata a sede, que banha, que transporta; nas nuvens rios voadores que levam a chuva para a região Sul do país; e, na vazante, quando as águas estão baixas, mostram os manguezais (fonte de vida) com caranguejos e aves que vêm se alimentar. Ainda em Loureiro (2001, p. 126), “o rio é tudo. [...] Ele está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica”.

A chuva alimenta a floresta úmida, rega a plantação e alivia o calor. Na cidade a chuva enlameia tudo e muda a cara da paisagem.

Na Amazônia tem tempo que chove mais, o que aqui se dá o nome de inverno amazônico, e tem tempo que chove menos, que é o período que identificamos como verão. Mas, a chuva faz parte do espírito de quem mora nesta região. O amazônica é meio peixe, quase respira água.

Sarubbi, no livro de Bitar (2002, p. 27) reconhece a presença constante da água em suas obras, “Eu entendo que a água é o elemento predominante em meu trabalho, em meus desenhos, em minhas pinturas e em minhas gravuras. Tenho uma profunda relação afetiva com a água” (Bitar, 2002, p. 27). Se observarmos nas obras apresentadas neste artigo, todas, de uma forma ou de outra, fazem referência à água. Mesmo nas imagens onde a água não está representada de forma evidente, somos capazes de perceber a referência a ela, porque, quando olhamos para um rio seco, por ser o rio um símbolo relacionado à água, na imagem da água ausente está implícito o significado de rio: leito mais água. É como se todos concordassem que naquele rio vazio, um dia, houve água corrente. É como um “acordo de olhares” onde a imagem confere a força da lembrança, ou “o registro da relação intersubjetiva e social comum” (Achard, 1999, p. 31). À vista disso, há sempre uma relação entre rio e água.

Do ponto de vista discursivo, o implícito trabalha então sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição “no vazio” de que eles respeitam as formas que permitem sua inserção por paráfrase [...] (Achard, 1999, p. 13).

A água está associada à origem e a manutenção da vida, não só da vida individualmente falando, mas também da vida dos grupos sociais.



Figura 9. O rio Igarapé e o Xumucuí em dia de chuva.  
Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.



Figura 10. Janela do quarto do casarão dos Medeiros.  
Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.

Os homens sempre privilegiaram a proximidade de rios, regatos, fontes, mares e oceanos para construir seus assentamentos, pois eles necessitam matar a sede, pescar, transportar ou se comunicar com outros grupos, dentre outras coisas. Por esta razão, a simbologia da água é latente em qualquer grupo social. É um símbolo que qualquer um pode compreender e se sensibilizar diante da imagem de um rio. Qualquer pessoa, em qualquer lugar, fará sempre a associação entre rio e água. Dessa forma, por meio da água, Sarubbi dá à sua obra um significado universal. Por utilizar memórias que são suas e que ao mesmo tempo fazem parte de uma memória coletiva da humanidade é que sua obra se torna universal.

Chegou trazendo os “Xumucuís”, que, mais do que lúdicos, mais do que inovadores, tinham no som e nas cores a cara de Bragança. Era, então, o regional (não banalizado) que vencia na cidade grande, no maior evento internacional brasileira de artes, e começava a (con)vencer o mundo! Atrás da beleza, a liberdade de mostrar o que era só seu e que agora é só nosso (Chaves, 2003, p. 7).

Assim, a água toma diversas formas na obra do artista. Águas presentes: como rio, como mapas, como gotas, como sons, como reflexos de luz. A água também pode tomar a forma de águas ausentes, insinuadas por meio de elementos ligados à água: barco, remo, muiraquitã, etc.

Mas, sempre presente.

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidas de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (Bachelard, 1978, p. 200).



Figura 11. Tanque de coleta de água da chuva. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.



Figura 12. Quintal visto da janela interna da sala em dia de chuva. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.

Uma das configurações da água apresentada pelo artista é como som. A instalação Xumucuís e seus bastões de pau-de-chuva reproduzem sons de chuva, cachoeiras, rios deslizando ou água escorrendo.

Os sons partem sempre do elemento ÁGUA. Quando várias pessoas estão manuseando os bastões, que emitem sons diferentes conforme o modo de manusear, é possível se formar um som de música aleatória, bastante agradável e relaxante. Aliás, esse foi o motivo principal do convite feito pela Deutsche Welle, que divulga bastante a música experimental (Xumucuís Word Press, 2013).

A água é representada na forma de objetos relacionados ao rio, como a canoa, o remo, os mapas de bacias hidrográficas e o muiraquitã. “Acredito que qualquer traço que faço no papel representa uma porção de afetividade que vem à tona” (Bitar, 2002, p. 73).

Todos os caminhos são válidos para um artista percorrer. E eu tentei percorrer com este trabalho um caminho que me é muito caro e que me marcou profundamente: o da arte simples de meu povo e de meus ancestrais (Xumucuís Wordpress, 2013).

Outra forma que a água toma em suas memórias e sua obra é na forma de gotas ou de reflexos da luz na água. Morar na Região Amazônica, tanto em Bragança quanto em Belém, é viver sob o regime das chuvas. O aguaceiro, estar molhado, as sombrinhas e os guarda-chuvas, os pingos das mangueiras, os reflexos da calçada molhada, as goteiras, os canos de descida e a água que escorre dos telhados, chegar molhado no trabalho, ou em casa, são imagens que fazem parte do dia-a-dia das pessoas.

Chuva evoca saudades, aconchego, conforto e afetividade. O tamborilar dos pingos no telhado leva ao sonho e torna o espírito mais propício ao devaneio. Podemos supor então, que a água

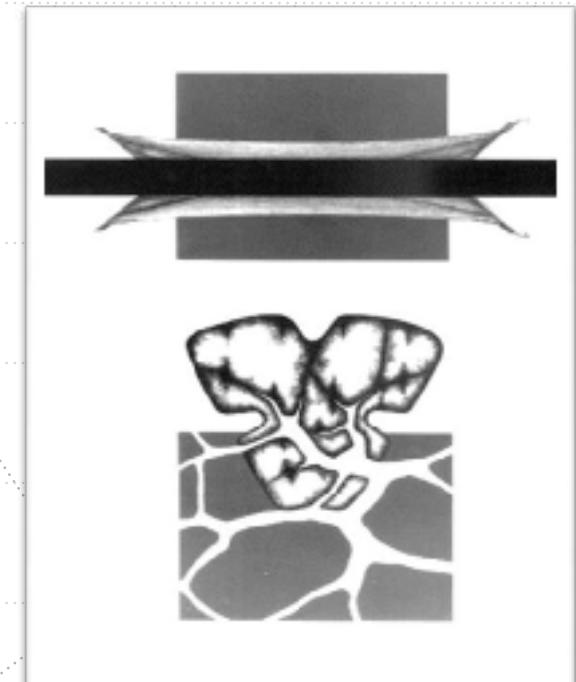


Figura 13. Valdir Sarubbi. Da série: Antiguos Dueños de Las Flechas. desenho (guache, nanquim e lápis s/ papel - 0.70M X 0.50 M. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/03-sabi.htm>.

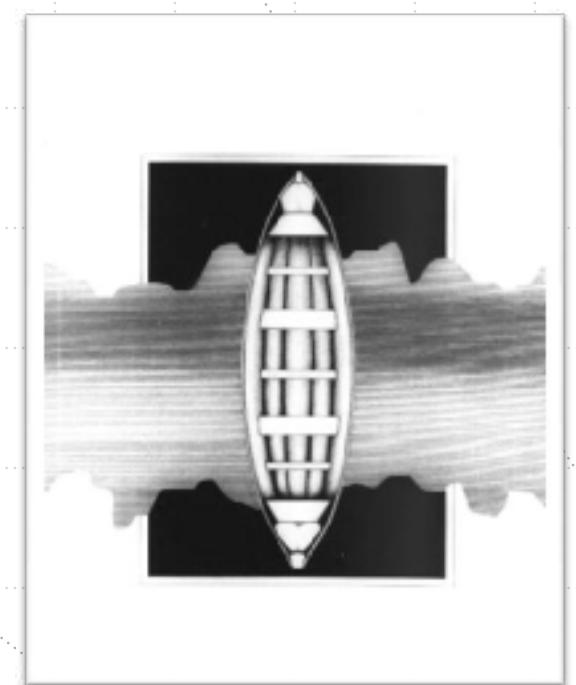


Figura 14. Valdir Sarubbi. Da série: Antiguos Dueños de Las Flechas. Desenho (guache, nanquim e lápis s/ papel) - 0.70M X 0.50 M. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/03-sabi.htm>.

fluidifica a memória em Sarubbi. É o veículo que dissolve a memória em lembranças para que ela tome várias formas.

A água está associada à alma, aos sentimentos, à cura e ao inconsciente. Portanto, não é de se estranhar que ela surja de forma tão insistente nos trabalhos de Sarubbi. As lembranças do passado, da infância, lembranças dos afetos e sentimentos surgem na memória como material de cura para as saudades e as ausências no momento em que constrói suas obras.

É como se a memória fosse o princípio ativo de uma medicação que Sarubbi desse tomar e a água fosse o veículo que faz a diluição e suporte da substância que tem o efeito terapêutico. A água é a base de suas memórias, servindo de cenário para suas lembranças mais íntimas. A água protege as lembranças contra o esquecimento, facilita a administração dos fatos do passado e o processo de confecção da memória, como também, ajuda a dar a forma mais adequada.

Para o artista, a memória é a matéria-prima de sua arte: o tempo em que ele morou em Bragança, a família, a casa dos avós, a brincadeira com os irmãos e os primos, o rio, os igarapés, a cultura indígena etc. É “ver a infância como algo que permanece em nós, em germe” (Agachamento, 2016). Suas memórias o acompanharam vida a fora, prontas a se manifestar artisticamente, sempre que fossem requisitadas.

Surgem assim metáforas onde as imagens insinuam e não representam explicitamente, justamente porque ele queria ter suas origens identificadas, sem perder o estranhamento estético que sua obra deveria causar. Ou seja, sem ser óbvio.

Sarubbi sobreviveu ao simplório do pitoresco, do lugar comum, das divagações etéreas acerca do regional, das ditas releituras

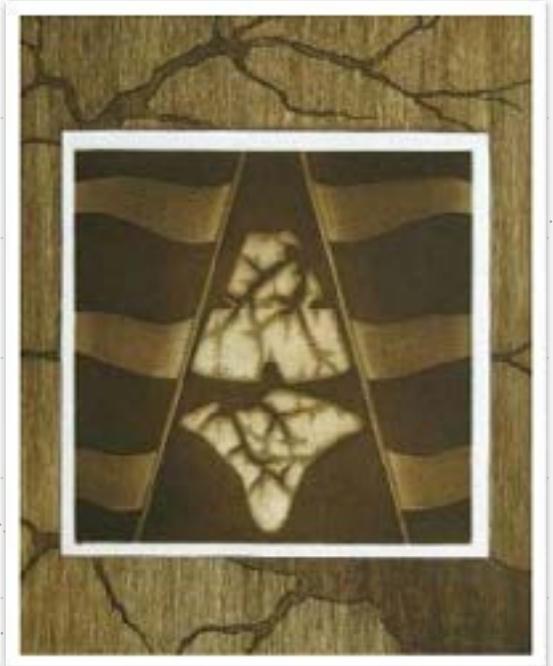


Figura 15. Valdir Sarubbi. Geofagia. Fonte: Arquivo eletrônico pessoal.



Figura 16. Valdir Sarubbi. Cristais de luz. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/05-sabi.htm>

de fórmulas exaustas e imprecisas. Ao contrário, possibilitou novas e redimidas apariências (Bitar, 2002, p. 16).

Ele revela suas origens implícitas nas imagens. Não há necessidade de mais. Há um consenso, uma memória coletiva que pressupõe que esses objetos fazem parte da cultura amazônica.

Nas fases iniciais da obra de Sarubbi o rio era representado em seus intrincados caminhos de labirintos. Em seus últimos trabalhos, a visão do artista foi se aproximando da superfície do rio e começou a produzir reflexos, a luz refletida pela água. “Uma trajetória do olhar tornando-se um ato de leitura de seu mundo. A leitura das páginas de um mundo adornadas pelas iluminuras do imaginário” (Loureiro, 2001, p. 138).

Eu, como artista, trabalho sempre com a memória, dificilmente trabalho com coisas do lado de fora, sempre procuro trabalhar com meu lado de dentro, com a minha memória, porque, na verdade, todo o nosso corpo é feito de memórias, cada pedacinho da gente é memória [...]. E de repente essa memória chega até nós através de pequenos insights que você tem na sua vida. Alguma coisa chama sua atenção, vai dentro de você e traz para fora. E através disso se começa a fazer arte (Bitar, 2002, p. 76).

A imaginação revê cenas queridas e pinta com as cores da lembrança e da criatividade aprofundando vivências de fatos que já não existem mais, mas que podem ser revividos na arte, criando uma nova imagem. “É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a [02] variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (Bachelard, 1998, p. 1-2). Dessa forma, Sarubbi transformou suas causas sentimentais, causas do coração, memórias afetivas familiares e memórias afetivas culturais, em formas e cores, sons e luz.

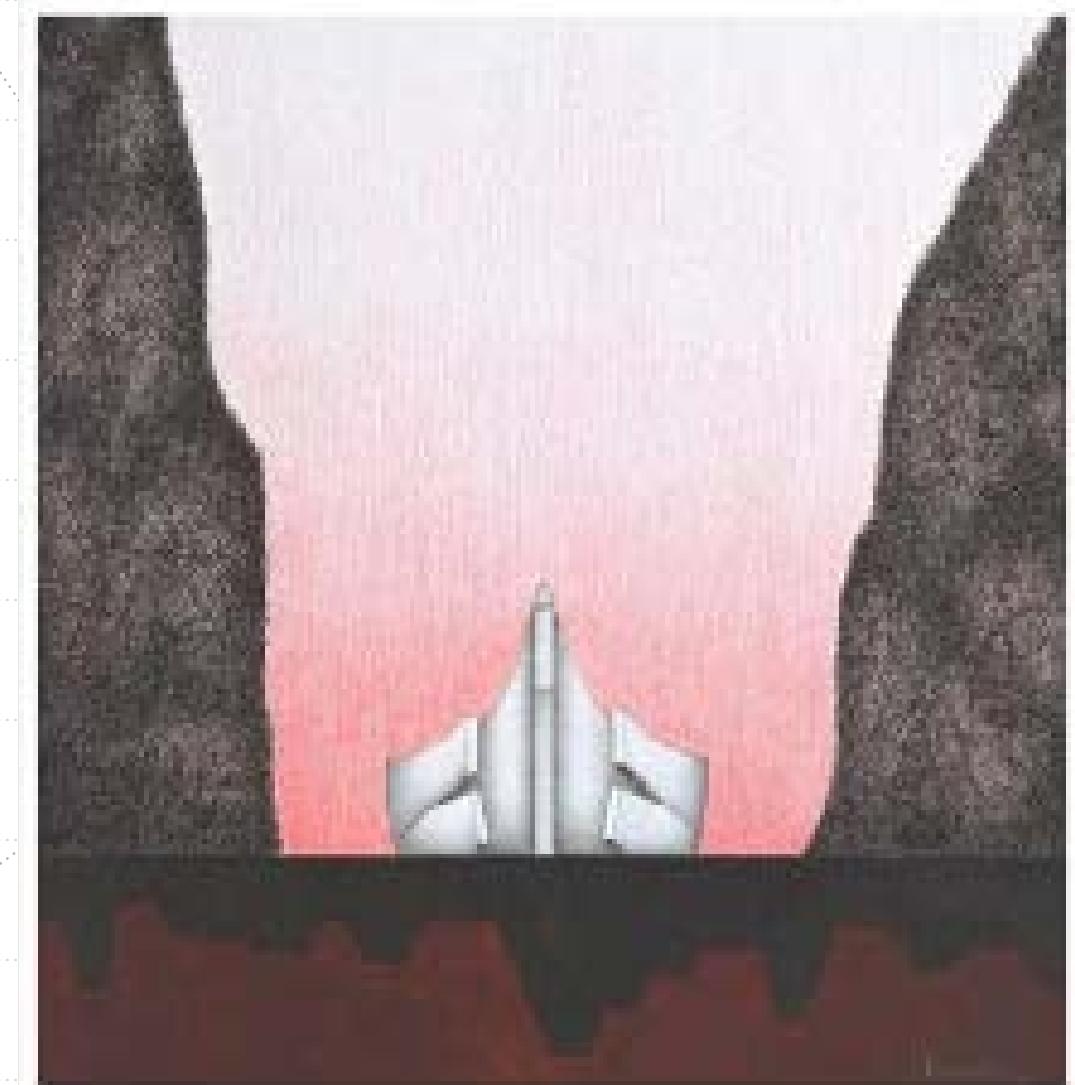


Figura 16. Valdir Sarubbi. Cristais de luz. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/valdirsarubbi/05-sabi.htm>

### Considerações Finais

No Brasil, na década de 1970, a arte contemporânea se consolida como uma ideia de pensar alterações sobre a arte: um olhar inquiridor que procura ver o que há além da obra, questionando o espaço e o tempo de sua produção.

No Brasil, o que caracterizou a corrente da Arte foi a “busca por uma linguagem estética genuinamente nacional” por meio de

uma aproximação com a arte popular (Bitar, 2002, p. 29). Na XI Bienal Internacional de São Paulo de 1971, Valdir Sarubbi representou o Brasil com os Xumucuís, instalação que permitia interação do público com a obra, por meio da visão, da audição e do tato. Nessa obra, Sarubbi lida com o tempo da recordação, é uma arte que desconstrói e reconstrói elementos de seu passado formando um novo símbolo: os bastões de pau-de-chuva<sup>6</sup> feitos de miriti<sup>7</sup> e encobertos por papel de seda branco e vermelho. Essa instalação projetou nacionalmente a obra de Sarubbi e foi um fator crucial para sua decisão de se tornar artista plástico profissional (Bitar, 2002, p. 28 e 29).

O artista se utilizou dos elementos da cultura popular amazônica meramente para enaltecer-la ou para usar de seu exotismo, como uma forma de despertar a curiosidade. O que torna sua obra autêntica é sua convivência real, sua intimidade com os elementos amazônicos e afetivos dos quais ele se utiliza para uma produção artística e, por intermédio dela, sugerir uma nova relação do público com a arte. Isso demonstra que o artista não fugiu à influência estética das suas referências pessoais. Ele internalizou as imagens que o remetiam à infância e aos tempos felizes e engendrou-as em formas de arte para expressar suas saudades. Assim, as lembranças pessoais ou coletivas se transformaram nos fragmentos de memória e de afetividade que compõem seus trabalhos. – “É a nossa memória que faz com que façamos arte” (Sarubbi apud Bitar, 2002, p. 76).

As lembranças e os afetos materializados em símbolos da memória coletiva criaram um vínculo definitivo entre o artista e a cultura amazônica. Entretanto, o autor transcendeu o regional e se tornou um artista universal. Ao olhar para o quadro de Sarubbi e ver uma tanga de argila, ela deixa imediatamente de ser a imagem

de um artefato utilitário para ser o símbolo de uma cultura, a cultura amazônica. Assim, ele evidencia suas origens sem o dizer de forma óbvia, mas num contexto estético ressignificado.

Sarubbi viveu intensamente a sua bragantinidade e fez tema das suas obras o cotidiano amazônico, explorando histórias de visagem (fantasmas), suas vivências na associação que ele ajudou a fundar, suas participações nas “guerras de pitomba” depois do leilão e nas festas de São Benedito, na marujada , etc. Sendo assim, tudo que o artista viveu na sua infância passou a ser inspiração para a sua história de dedicação à arte contemporânea brasileira.

## **Referências**

- ACHARD, Pierre. **O papel da memória**. Campinas-SP: Pontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)
- BITAR, Rosana. **Sarubbi**. Belém, 2002.
- BORDALLO DA SILVA, Armando. **Contribuições ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina**. 2. ed. Belém: Falangola, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007. p. 13.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**: vol. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**: vol. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1994.
- RICCOEUR, Paulo. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: UNICAMP, 2007.
- VENÂNCIO, Giselle Martins. A arte no tempo: por uma perspectiva sociocultural dos objetos artísticos. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. **FENIX** – Revista de História e Estudos Culturais, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, out./nov./dez. 2006.

## **Sites consultados**

AGACHAMENTO – Site de Marina Marcondes Machado. **Pequeníssima homenagem a Gaston Bachelard**. 08.06.2011. Disponível em: <<http://agachamento.com/?p=227>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

ART-BONOBO. **Artistas brasileiros**. Valdir Sarubbi. Site oficial. Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/valdirlsarubbi/>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

Karine Perez  
Professora adjunta de pintura no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), cursos de Graduação em Artes Visuais (Licenciatura Plena e Bacharelado) e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). Doutora em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS com bolsa CAPES 2014-2015) e sanduiche na Universitat Politècnica de València, Espanha. Mestre em Artes Visuais pelo PPGART/UFSM (bolsa CAPES 2008-2010). Graduação em Desenho e Plástica - Bacharelado em Pintura (2005) e Desenho e Plástica - Licenciatura Plena (UFSM/2007). Líder G.Pesq. Processos Pictóricos (GPICTO/UFSC/CNPq). Integrante G.Pesq. Processos Híbridos na Arte Contemporânea (UFRGS/CNPq). Associada ANPAP. <https://orcid.org/0009-0000-0500-544X>, karine.g.perez-vieira@ufsm.br.

# A pintura e as simbologias arquetípicas do feminino: Expressões a partir do conto de fada A Bela Wassilissa

## *Painting and archetypical symbology of the feminine: Expressions based on the fairy tale Vasilisa the Beautiful*

**Resumo:** O artigo aborda pesquisa em poéticas visuais sobre a criação de pinturas, cujo processo envolve contágios entre arte e aspectos da psicologia analítica, focando nas simbologias arquetípicas do feminino no conto de fada russo *A Bela Wassilissa*. Suas interpretações dispararam ideias e métodos inventivos para as pinturas, transcendendo a ilustração de sua narrativa. Assim, Wassilissa é encarada como metáfora do processo de individuação, abrangendo também elementos ancestrais comuns do inconsciente coletivo.

**Palavras-chave:** *A Bela Wassilissa; Arquétipos do feminino; Conto de fada; Pintura.*

**Abstract:** This article discusses research in visual poetics on a series of paintings whose process of creation involves a contagion between art and aspects of analytical psychology, and focuses on the archetypal symbology of the feminine in the Russian fairy tale *Vasilisa the Beautiful*. Its interpretation triggered inventive ideas and methods for making the paintings, transcending illustration of its narrative. Thus, *Vasilisa* is seen as a metaphor for the individuation process, also encompassing common ancestral elements of the collective unconscious.

**Keywords:** *Vasilisa the Beautiful; Feminine archetypes; Fairy tale; Painting.*

## Introdução à série A Bela Wassilissa:

### As simbologias arquetípicas do feminino

Este artigo trata sobre o processo criativo da série *A Bela Wassilissa: As Simbologias Arquetípicas do Feminino*, de autoria de Hannah Rossatto, decorrente de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), desenvolvido no Curso de Graduação em Artes Visuais - Bacharelado em Desenho e Plástica com Ênfase em Poéticas Visuais na Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, orientado pela profa. Dra. Karina Perez. A série, resultante de pesquisa em poéticas visuais, é composta de treze pinturas acrílicas e aquarelas. Seu desdobramento posterior foi a criação de uma espécie de “oráculo”, o *Oráculo de Wassilissa*, publicação composta por um livro acompanhado de um baralho com treze “cartas”.

A investigação teve início em 2020, durante o período pandêmico da COVID – 19, sendo motivada pela busca da conexão entre o ato de pintar e os momentos de introspecção vivenciados na trajetória artística e na imersão no universo dos contos de fada, os quais se estruturam por meio de uma linguagem mais “universal” do psíquico do indivíduo e possibilitam acesso ao inconsciente coletivo, ao mítico-mágico-imaginário da humanidade. Assim sendo, a pesquisa pictórica consolidou-se diante de três conceitos principais que se articulam: as simbologias arquetípicas do feminino, os contos de fada e Wassilissa, personagem do conto de fadas russo *A Bela Wassilissa*.

As principais referências teóricas para a pesquisa foram Marie-Louise von Franz e Clarissa Pinkola Estés, as quais sustentam suas interpretações do referido conto nas abordagens de Carl Gustav Jung, encarando-o como uma metáfora do resgate da intuição e do processo de individuação. Na presente pesquisa, o conto de fada russo *A Bela Wassilissa* se constituiu como uma referência para a criação

Hannah Rossatto  
Mestranda em Educação na linha de pesquisa Docência, saberes e desenvolvimento profissional, pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria(UFSM). Especialista em Arteterapia (Faculdade Futura/2023, Votuporanga-SP). Graduação em Artes Visuais - Bacharelado em Desenho e Plástica com Ênfase em Poéticas Visuais (UFSM/2021). Intercâmbio na Escuela Nacional de Bellas Artes, IENBA/UDELAR/ Montevideu-UY, mediante Programa Escala Estudantil(AUGM/2019). Integrante dos G.Pesq. (UFSM/CNPq): Processos Pictóricos GPICTO e Núcleo CONVERSAR: Biologia-cultural, Educação, Sustentabilidade e Transformação Humana. <https://orcid.org/0009-0004-8065-2101>, hannahsr12@gmail.com.

pictórica e foi abordado numa perspectiva poética, objetivando transcender a ilustração que se tem comumente, ao ler a sua narrativa, na busca por subjetivamente interpretá-lo através da pintura, ressignificando as simbologias manifestas em sua narrativa.

#### **Sobre as simbologias arquetípicas do feminino, os contos de fada e a personagem Wassilissa**

Para adentrar o estudo das simbologias arquetípicas do feminino, no conto de fada *A Bela Wassilissa*, é necessário compreender o que Carl G. Jung considera arquétipo. Para ele, os arquétipos são “imagens coletivas”, “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais” que trabalham no inconsciente coletivo; são tendências instintivas a formar as mesmas representações de um motivo, com variações, mas sem perder sua configuração original, repetindo-se em épocas e lugares diversos (Jung, 1977, p. 67-82). As autoras junguianas que norteiam este estudo, Clarissa Pinkola Estés e Marie-Louise von Franz, em seus escritos, fazem uso dos arquétipos presentes nos contos de fada como um meio metafórico para compreender o inconsciente feminino, comum a um todo no coletivo. Chevalier e Cheerbrant (1982), ao se valerem do pensamento de Jung, afirmam que o feminino dá forma a um aspecto do inconsciente denominado Anima, a qual personifica todas as tendências psicológicas femininas da psique humana, tais como a sensibilidade, a intuição, os sentimentos e humores instáveis, bem como o calor materno (o ninho).

Adentrar o estudo das simbologias arquetípicas do feminino no conto de fada *A Bela Wassilissa*, enquanto potência na pintura, surge do interesse em explorar aspectos do feminino que transcendam imagens estereotipadas e superficiais da sociedade em seus

condicionamentos do ego e da razão, afastando-nos ainda das questões de gênero, por considerar que remetem a conclusões mais literais das imagens do feminino, encarando-as como sinônimos de feminilidade ou meramente como ilustrativas da narrativa do conto em questão. Desta forma, a motivação esteve em relacionar o processo de autodescoberta ao percurso criativo em pintura, para explorar as possibilidades poéticas da personagem Wassilissa.

A pesquisa começou a tomar forma a partir das investigações teóricas sobre análises junguianas do conto de fada *A Bela Wassilissa*, realizadas pelas autoras Marie-Louise von Franz e Clarissa Pinkola Estés. A escolha em adentrar o conto por meio das perspectivas dessas autoras se deu, inicialmente, por possibilitar maior quantidade de conteúdos iconográficos a se explorar pictoricamente, já que o modo de pensar as composições partiu de palavras específicas que despertavam a atenção ao ler as suas análises, bem como a própria narrativa do conto.

Aniela Jaffé (1977), ao interpretar os conceitos de Jung, escreve que tudo pode assumir uma significação simbólica. Para ela, “o fato psicológico” deve ser considerado, pois “o artista sempre foi um instrumento e intérprete do espírito de sua época” (Jaffé, 1977, p. 250). Isto é, afirma que os artistas refletem sobre a “alma secreta” das coisas, com a impressão de que algo significa “mais do que o olho pode perceber”. A mesma autora cita Paul Klee, afirmando: “O objeto expande-se além da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que vemos exteriormente, com os nossos olhos”. Assim, psicologicamente para ela, esse “espírito de uma época” é o inconsciente coletivo e, ao atingir os extremos, flui, inexplicavelmente

já que “o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente” (Jaffé, 1977, p. 254).

Por sua vez, os contos de fada, para von Franz (2002), possibilitam novas buscas interiores, sendo eles um meio de nos ligar novamente - através de sua simbologia, a nós mesmos e às tradições vivas. Sendo assim, diferentemente de outros contos de fada, o de Wassilissa começa com a seguinte frase: *Era uma vez, e não era uma vez*. “Essa frase paradoxal tem a intenção de alertar a alma do ouvinte ao fato de a história ter lugar no mundo entre os mundos, onde nada é o que parece ser à primeira vista” (Estés, 1992, p. 92). Ou seja, a porta de entrada dos contos de fada normalmente começa com “era uma vez” para indicar a exposição do tempo e lugar, que é o imaginário e o atemporal, onde tudo é possível. Quando acompanhado por “não era uma vez” esse aspecto se intensifica.

Wassilissa, a personagem retratada em todas as pinturas, após perdes sua mãe e cumprir uma série de tarefas impostas, vence diversos obstáculos com a ajuda de uma boneca/amuleto herdado. O conto é encarado como uma metáfora do resgate da intuição, do processo de individuação e construção da independência, de reorganização do ser, operando elementos ancestrais comuns do inconsciente coletivo, tais como alegorias da vida e da morte, podendo simbolizar a transição da menina para a mulher adulta.

#### **Os referenciais artísticos e o processo criativo**

Diante do estudo dos materiais bibliográficos mencionados e da forma que dialogaram com o imaginário no processo de criação das composições pictóricas, o desenvolvimento prático da pesquisa teve como ponto de partida as interpretações subjetivas autorais do já

mencionado conto. Assim, para a criação das composições, buscaram-se inspirações que de alguma forma despertassem a atmosfera almejada nas pinturas, seja pela temática, pelo emprego dos materiais, pela paleta de cores, pelas composições ou pelo apelo sensível e visual como um todo.

Alguns dos referenciais artísticos para o desenvolvimento da pesquisa pictórica foram: o sentir através da obra musical da artista e cantora Florence Welch (banda Florence and the Machine), os bordados e as colagens de Andrea Zanatelli, as pinceladas de Camilla Engström, as cores e a biografia de Hilma af Klint, as fotografias de Alexandra Bochkareva e as pinturas e obras de Stephen Mackey, Andrea Kowch, Annie Stegg, Gustave Doré, Salvador Dalí, Georgia O'Keeffe, especificamente a obra *A Virgem* (1913), de Gustav Klimt. Outros artistas indiretamente foram fontes de referência ao processo criativo, tais como: Elly Smallwood, Happy D. Artist, Ruth Speer, Brad Kunkle e Heather Day.

Como a proposta não foi realizar a ilustração de cada cena do conto *A Bela Wassilissa*, mas sempre prestar atenção no caráter metafórico e simbólico de cada situação da narrativa, procurou-se não deixar de lado a primeira impressão e a essência intuitiva transmitida por cada leitura e pelas imagens referenciais.

Dessa forma, surgiram os seguintes questionamentos: o que exatamente significavam as simbologias arquetípicas do feminino e de qual modo elas se apresentavam no conto? Qual era a compreensão pessoal diante do tema investigado? Como seria dada materialidade poética a conhecimentos analisados somente por meio de olhares teóricos?

Com base nas anotações feitas das primeiras impressões que

os estudos teóricos proponham, ao tentar mergulhar no processo criativo diretamente, iniciou-se a construção do processo de sketches: rabiscos rápidos, sem muita definição ou preocupação com a anatomia e detalhes, juntando assim uma série de pequenas composições das telas (Figura 1), provocando o pensar dos elementos, cores e texturas e como poderiam funcionar juntos.



Figura 1. Hannah Rossatto. Sketches no sketchbook. Foto: A autora, 2019.

Essa parte do processo foi vista como um ponto de partida crucial, pois possibilitava já ter uma noção da atmosfera almejada em cada pintura, ao planejar o seu universo sem, naquele momento inicial, ter

de encarar a tela em branco com ausência de alguma noção de seu resultado. Assim, o aspecto de incerteza permanecia mais na parte da técnica do que na composição (considerando-se que o aspecto técnico sempre apresenta algum grau de incerteza, pois ao lidarmos com tintas existe a questão das temperaturas da natureza, as quais podem influenciar no processo, possibilitando diferentes resultados, até mesmo acidentais, não conquistados mais de uma vez).

Ao longo do processo, a investigação pictórica foi se voltando para a representação da Jornada simbólica de Wassilissa em seu processo de amadurecimento. Ao termos a compreensão de ser o próprio conto *A Bela Wassilissa* um arquétipo universal do inconsciente coletivo, as vivências da personagem podem ser inerentes a todas as mulheres, sendo passíveis de analogia às etapas e transformações da vida: a fase menina, a fase mulher, etc. (Von Franz, 2010) Sendo assim, nesta pesquisa, as simbologias arquetípicas do feminino, presentes no conto, foram trabalhadas enquanto potência criativa na pintura, interferindo em sua atmosfera.

A intenção desta investigação não foi a de abordar tipologias femininas, nem de ressignificar padrões e estereótipos de feminilidade existentes na perspectiva do nosso mundo contemporâneo (comumente atrelados às personagens mulheres presentes no conto de fada). Logo, houve o interesse pela busca de uma interpretação poética e subjetiva a partir das explanações teóricas de visão junguiana, feitas por Marie-louise von Franz e Clarissa Pinkola Estés. Isto é, procurou-se materializar na pintura a jornada simbólica percorrida pelo arquétipo do feminino, expresso por Wassilissa e não necessariamente ilustrar a narrativa como de fato é apresentada ao leitor. Isso foi feito, por exemplo, reinterpretando visualmente os

elementos e acontecimentos simbólicos presentes no conto, em diálogo com o arquétipo do feminino. Dentre eles, destacou-se: a morte da mãe da personagem, a companhia de uma boneca, as heranças ancestrais de outras mulheres, a sombra, o encontro entre a personagem e uma bruxa, o adentrar à floresta sozinha, a busca pelo fogo, as tarefas impostas a serem cumpridas, o retorno à casa, a morte das personificações cruéis do feminino, o tecer, o casamento simbólico, além de outras simbologias presentes no conto, que se mostraram relevantes e de interesse para a materialidade pictórica.

Nesse contexto, buscou-se retratar uma figura feminina que pudesse se tornar essa personificação nas pinturas. Imaginou-se que Wassilissa possuía cabelos cor de fogo, vermelhos (Figura 2) e que apresentava uma expressão de mistério e feições não “perfeitas”, em desacordo com padrões de beleza ideais veiculados pelas mídias atualmente. Suas feições foram “encontradas” na imagem da cantora Florence Welch, que apesar de não ter sido um propósito retratá-la com exatidão, acabou servindo de inspiração para a criação das feições da personagem. Personificar Wassilissa com base em uma figura pública também se deu pelo fato de estarmos vivenciando a pandemia da COVID-19, naquele momento em que a pesquisa foi realizada. Isso inviabilizou o contato com pessoas físicas próximas ou simplesmente com uma modelo para fotografar.

A produção das pinturas não ocorreu de forma linear, como se desenrola a narrativa do conto, pois apesar de querer estabelecer certa ordenação, o processo criativo seguiu seu próprio querer, seu próprio caminho. Isto é, apesar de ter vários esboços já planejados, a escolha de qual executar primeiro acompanhou estados de espírito momentâneos, sendo assim, durante a produção das treze telas.



Figura 2. Hannah Rossatto. *A Bela Wassilissa nº VIII*, Acrílica sobre tela, 80 cm x 70 cm. Foto: A autora, 2020.

As primeiras nove pinturas, feitas em tela, possuem as seguintes dimensões: uma tela com 90 x 70 cm, quatro telas com 80 x 70 cm e quatro telas com 70 x 50 cm. A meta era conseguir fazê-las nas maiores dimensões possíveis. Porém, fatores como o tempo limitado de produção para defesa do TCC obrigaram-nos a repensar esse aspecto, o que fez surgir a necessidade de diminuir as dimensões. Esse foi mais um contratempo, de realizar a pesquisa durante o período da

pandemia da COVID-19, durante a qual os ateliês e laboratórios da universidade permaneceram fechados, sendo necessário pintar em casa. Ainda assim, tratam-se de pinturas relativamente grandes. A primeira, a maior delas, levou cerca de 64 horas, ao longo de 3 meses, para ser executada. Em parte, por ser a primeira e o projeto estar ainda amadurecendo o rumo que a pesquisa seguiria.

As telas seguintes levaram cerca de três a quatro semanas, cada uma, para ficarem prontas. Após Rossatto desenvolver fratura no tendão do ombro direito e necessitar parar de pintar por um período, compreendeu que o ato de pintar é algo muito físico, que precisa de rotina para o desempenho da prática, observando a importância de cada momento de produtividade vir acompanhado de tempos de pausa e fortalecimento. Não só do corpo, como da mente, pois deixar a pintura de lado por um tempo e retornar a ela, depois, nos faz solucionar muitas das problemáticas por ela propostas.

Essa percepção vai ao encontro do que escreve o artista visual brasileiro Susano Correia (2020, p. 50):

[...] em pintura, por mais que se tente retratar uma ideia, a execução nunca é feita num instante. A pintura é um longo ato, uma sobreposição de escolhas caminhando para uma imagem (um pouco como a vida). Começo sempre por um desejo de obter um resultado específico. Decido onde quero chegar mas não conheço o caminho. E durante esse processo solitário, vivo aventuras inteiras. Então pego o pincel e parto convicto; brigo com a matéria colorida até que ela me revele o segredo da pintura.

Seus escritos “dialogam” com a fala da artista Celia Paul (2019), quando ela afirma que algo pouco falado é da qualidade que a pintura tem em relação ao tempo, comparando-a a uma peça, a um espaço em que se baita. Se uma pintura leva várias horas para ser realizada, asse-

melha-se a um espaço que foi quietamente habitado, havendo nela como que várias camadas de silêncio, construídas entre cada uma das camadas de tinta, o que produz um caráter de mistério às pinturas da mesma artista. Isso difere de outras pinturas cuja fatura leva poucas horas, havendo nelas uma “frescura” atmosférica que as assemelha a um espaço recentemente redescorado. Por esse motivo, na compreensão da artista, é impossível fazer mais de uma vez a mesma pintura.



Figura 3. Hannah Rossatto. *A Bela Wassilissa nº XI*, aquarela, 2019

Na presente pesquisa, ao concluir nove das “grandes” pinturas, emergiram reflexões sobre como explorar aspectos do arquétipo do feminino e as simbologias que ele representa. Assim, mais composições foram pensadas, buscando-se representar o arquétipo da “Anima”, na personificação de Wassilissa. Isso começa já ao trabalhar com a linguagem da pintura, assim como descrito por Chevalier e Cheerbrant (1982) ao esclarecerem o conceito de feminino, que dá forma ao do inconsciente denominado “Anima”, que reflete todas as tendências psicológicas femininas dos indivíduos.

Experimentamos também a linguagem da aquarela (Figuras 3, 4,

e 5) e o fluir que a técnica proporciona, percebendo ser esta muito semelhante às tendências psicológicas femininas presentes na psique do indivíduo, tais como o modo circular de ser, a sensibilidade ao irracional, os humores instáveis, os sentimentos humanos. Ao diluir suas cores, as aquarelas ensinaram a dança que se dança com a água, a entender a lógica das manchas e das várias camadas cromáticas.



Figuras 4 e 5. Hannah Rossatto. *A Bela Wassilissa* nº XII e XIII, aquarela e acrílica sobre tela, 29,7 cm x 42 cm (cada imagem). Fotos: A autora, 2021.

Logo após a apresentação do TCC à banca avaliativa, houve estímulo a buscar formas alternativas e mais experimentais de apresentação final desse trabalho. Percebemos que o modo de interação com a jornada simbólica de Wassilissa era um processo semelhante a uma linearidade contada através de cartas. Surgiu, então, a proposta de transformar a produção de todas as telas no *Oráculo de Wassilissa* (Figuras 6 e 7).



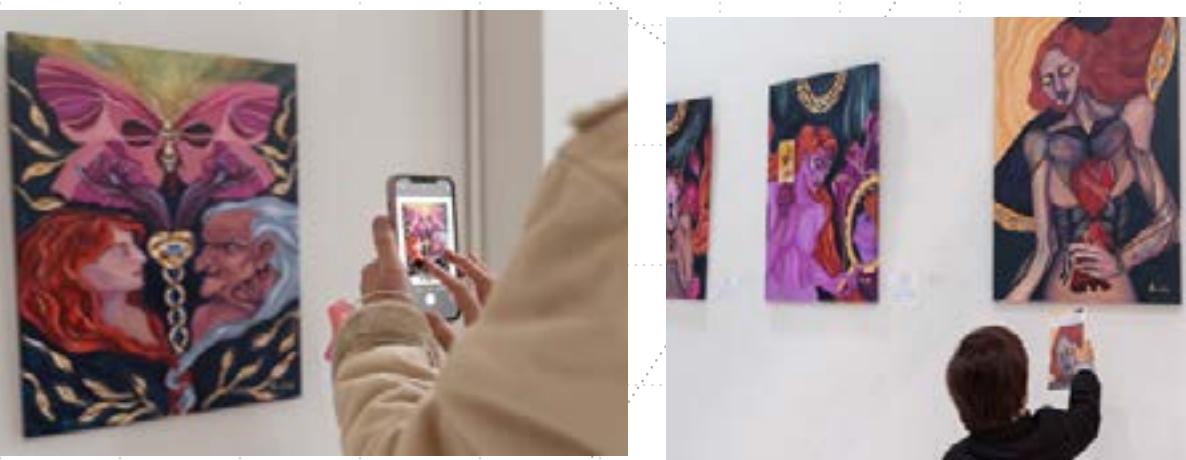
Figuras 6 e 7. Foto do livro publicado *O Oráculo de Wassilissa*, juntamente com algumas das “cartas” de Rossatto que o acompanham. Fotos: A autora, 2022.

A ideia foi realizar um oráculo com as pinturas reproduzidas e impressas no formato de pequenas cartas, acompanhadas de um livro explicativo sobre como fazer uso pessoal do oráculo e de cada carta, apresentando uma breve interpretação de cada pintura e uma proposta ao público de como vivenciar o arquétipo, predominante da carta/pintura sorteada, no dia a dia. Assim, em 2022, com a intenção de acrescentar um caráter interativo a esta investigação, *O Oráculo de Wassilissa: As Simbologias Arquetípicas do Feminino* foi transformado em livro e publicado de forma independente, sendo registrado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e lançado no dia 7 de maio de 2022, na 49ª Feira do Livro de Santa Maria, RS, ocorrida na Praça Saldanha Marinho (Figura 8).

Figura 8. Hannah Rossatto no lançamento do livro *O Oráculo de Wassilissa*, na 49ª Feira do Livro de Santa Maria, RS.  
Foto: A autora, 2022.  
Fonte: [https://www.instagram.com/p/CduJeN8M74f/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CduJeN8M74f/?img_index=1).



As obras pictóricas foram submetidas a edital da Prefeitura Municipal de Santa Maria, junto ao Museu de Arte de Santa Maria (MASM) e selecionadas para exposição individual (Figuras 9, 10 e 11) na Sala Monet Plaza Arte – Monet Plaza Shopping, a qual ocorreu de 3 a 27 de junho de 2022, com curadoria de Karine Perez, sendo intitulada *A Bela Wassilissa*. Posteriormente, em dezembro de 2022, a mesma mostra foi indicada ao 2º Prêmio Maria Cult, na categoria exposição.



Figuras 9 e 10: Fotos da exposição individual *A Bela Wassilissa*, de Hannah Rossatto, ocorrida na Sala Monet Plaza Arte, em junho de 2022. Fotos: A autora, 2022.

### Considerações finais

Produzir arte durante a pandemia mundial da COVID – 19 se mostrou extremamente desafiador. Foi necessário ressignificar o ato de criar e saber aceitar o tempo de gestação de cada ideia. Manter a ritualística de produção com a arte da pintura foi muito importante para conseguir manejar o estresse decorrente da pandemia, momento em que a vida se voltou quase totalmente para o virtual. Assim como Wassilissa em sua jornada da alma, posteriormente se observa, que a jornada de pesquisa pictórica também foi composta por períodos de introspecção e o relacionar-se com a própria intuição, ao buscar aprender a caminhar entre dois mundos que se contagiam e se complementam: o interno e o externo, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.



Figura 11. Foto da exposição individual *A Bela Wassilissa*, Santa Maria, RS, em junho de 2022. Foto: A autora. 2022.

Ao término do primeiro processo da pesquisa (a defesa do TCC), houve a percepção de que a jornada desta investigação ainda não estava concluída, sem acontecer uma troca com outras pessoas, a interação com o público, já que o processo de trabalho ocorreu de forma solitária, em ambiente doméstico. Então, oportunidades foram surgindo, como foi o caso de submeter projeto ao edital da prefeitura para realizar uma exposição individual, bem como transformar a pesquisa em Livro/Oráculo, realizando o seu lançamento na 49ª Feira do Livro de Santa Maria, RS.

Essas últimas foram experiências únicas e inesquecíveis vivenciadas após o período de isolamento social decorrente da pandemia, sendo extremamente engrandecedor poder ver a repercussão junto ao público de uma pesquisa inicialmente introspectiva. Assim, percebe-se a validade dos ensinamentos que o conto *A Bela Wassilissa* proporcionou, ao mergulhar na jornada da personagem, dando vida a uma série de pinturas e ao *Oráculo de Wassilissa*.

Tomando o conto de fadas russo *A Bela Wassilissa* como referência para a criação pictórica, Rossatto reinterpretou as simbologias arquetípicas do feminino manifestas na narrativa. O conto foi encarado pela artista como uma metáfora do resgate da intuição, do processo de individuação e da construção da independência, da reorganização do ser, operando elementos ancestrais comuns do inconsciente coletivo, tais como alegorias da vida e da morte, podendo simbolizar a transição da menina para a mulher adulta. Assim, por meio de texturas, formas e cores fortes, a artista materializa interpretações subjetivas do conto, considerando-o como “a jornada da alma”, refúgio do movimento, do que é cíclico. Tal como Wassilissa em sua jornada de autodescobertas, Rossatto, em seu processo pictórico, segue sua intuição, remete a elementos além do que os olhos podem ver, buscando o que é sincero para si. Suas pinturas são um convite à introspecção, a um olhar para o “self” e para a sua relação com os outros e com o mundo, propondo ao expectador, quem sabe, um resgate que o conecte à sua criança interior, a universos imaginários, ao mítico, ao mágico, ao sonho.

## Referências

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio,1982.
- CORREIA, Susano. **Diário de um pintor:** a penúltima pétala. Spleen, 2020.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco,1992.
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Edição especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 230-271.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Edição especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, p.18-103.
- PAUL, Celia. In: HESSEL, Katy. **The great woman artists - Podcast,** (Episódio 12: Celia Paul) London: United Kingdom, 2019. Disponível em: <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/celia-paul/id1480259187?i=1000459143314>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- VON FRANZ. **A sombra e o mal nos contos de fada.** 3. ed. - São Paulo: Paulus, 2002.
- VON FRANZ. **O feminino nos contos de fada.** 3.ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2010.

**Angelica Adverse**  
Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) pela Universidade Paris I - Sorbonne (2016). Residente em estágio de Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (2018-2020). Mestrado em Artes Visuais (EBA/ UFMG/2011). Bacharel em Desenho (EBA/ UFMG). Especialista em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências (UFMG/2000). Professora Adjunta da (EBA/UFMG). No âmbito da arte, desenvolve trabalhos propondo diálogos transdisciplinares por meio de livros de artista, vestuário, têxteis, desenho, aquarela e fotografia. <https://orcid.org/0000-0002-8938-8819>, adverseangelica@gmail.com

# O espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?

*Has the mirror lost its power of illusion or has the world itself stopped being opaque?*

**Resumo:** O artigo apresenta uma reflexão a respeito da autopercepção, elegendo a imagem especular como orientação para se pensar cultura e identidade. Busca-se observar o caráter alegórico das narrativas artísticas sobre a alteridade e diferença afim de observar as tensões delineiam o sentido de origem, outridade e opacidade. Desenha-se, aqui, uma possibilidade de pensarmos como as imagens da arte podem discutir a construção da identidade, escapando às ideologias.

**Palavras-chave:** Espelho; Imagem; Origem; Outridade; Opacidade.

**Abstract:** This article presents a reflection on self-perception using the specular image as the basis for thinking about culture and identity. The allegorical character of artistic narratives about otherness and difference is examined in order to illuminate the tensions behind the meanings of origin, otherness and opacity. The essay aims to show a possible way of addressing how images in art allow us to discuss the construction of identity, going beyond ideologies.

**Keywords:** Mirror; Image; Origin; Otherness; Opacity.

Um dos grandes mistérios da humanidade é de poder se ver dentro do espelho. Eu acredito que um animal não vê o seu reflexo, ele não tem consciência. Enquanto eu sei que sou eu, e creio que é muito importante (...) é uma particularidade da visão, de poder fechar os olhos e imaginar a si mesmo, sabendo que de olhos fechados, depois de os abrir, de cruzar um espelho e saber que somos nós mesmos e não uma perversão, o que poderia ser o caso.

Carlos Fuentes

## Ver-se no espelho

Sim, ver-se no espelho é um mistério e, em particular, se reconhecer como ser, sujeito, pessoa. O olhar que une este entendimento pode ser, igualmente, o que os separa. Enxergar é um gesto corporal que decorre de operações sensíveis e humanizantes. Reconhecer-se é experimentar o que se pode denominar de condição humana. A visibilidade, a aparência e a aparição são experiências que consolidam as ações que tecem entendimentos sobre o sujeito e sobre o outro na vida social. A presença da nossa própria imagem enquanto um ser, uma pessoa ou um indivíduo nos dá a capacidade de reconhecer outridades dentro das mesmas condições, apesar das diferenças que pontuam cada uma delas em categorias antropológicas ou filosóficas. Explica-nos Gaille (2016) que existir como ser não seria suficiente para nos reconhecermos enquanto pessoas. Isso porque a identidade pessoal estaria vinculada a certas de nossas faculdades, em particular à memória e à consciência de si, que indicaria uma humanidade compartilhada. Para Gaille, aquele que afirma não ser ninguém, revela indiretamente que, não se sente reconhecido e estimado pelos outros. Pessoa vem da etimologia de persona, que no grego, apresenta a ideia de máscara, face e rosto. Ser uma pessoa significaria nascer enquanto imagem, uma imagem semelhante enquanto ser humano e diferente

enquanto pessoa. A máscara, a face e o rosto são fundamentais para transitarmos da pessoa ao sujeito enquanto um modelo de alteridade.

A visibilidade manifestaria o estatuto da individualidade na cultura enquanto uma propriedade demarcativa da singularidade do sujeito. O que significa que, ser uma pessoa, requer algumas formas e atributos da existência humana. A existência depende dos reconhecimentos de alguns atributos da aparência e os atributos da aparência dependem da construção de uma ética da visibilidade porque ela alicerçaria o nosso direito à humanidade. O efeito de presença reforça não somente o reconhecimento público do indivíduo, ele assegura a condição para que a sua presença e aparição no espaço político produzam a sua humanidade como valor. Este efeito referencial da imagem-pessoa desperta tanto a noção de subjetividade quanto a ideia de alteridade social na consciência coletiva das sociedades democráticas.

Para Heinich (2012), a visibilidade da aparição pública mobiliza a operação básica de identificação e reconhecimento, elaborando a identidade social. Devemos compreender que para sermos pessoas é necessário que algumas operações simbólicas de separação e distância, propiciando que o outro desencadeie o processo perceptivo relacionada à diferença. Ser reconhecido como pessoa em uma sociedade exige que uma percepção cognitiva seja elaborada a partir de signos relacionados à esfera dos direitos humanos, a identificação dos papéis sociais e à produção de propriedades estéticas que tornam possível a transfiguração do ser em imagem-pessoa. Questão que se alinha ao sentido de “pessoa” para Hobbes (2020), pois ela estaria intrinsecamente ligada ao conceito de representação, essencial para sua teoria política. Hobbes distingue entre a pessoa natural, que age e fala por si mesma, e a pessoa artificial, que representa os interesses

de outros, como no caso do soberano ou do Estado. Essa concepção de pessoa, sobretudo no que tange à pessoa artificial, é fundamental para a compreensão do contrato social hobbesiano, no qual os indivíduos delegam sua autonomia a uma autoridade que, ao agir como representante coletivo, garante a segurança e a ordem social.

O sentido de pessoa, para Hobbes, só é produzido quando somos capazes de transcender o significado do sujeito enquanto mero indivíduo no espaço social, construindo um contrato para regular a liberdade em troca da segurança de alguns direitos essenciais à condição humana. A configuração do estatuto de pessoa no imaginário social adquire um papel central na organização política e jurídica da sociedade, na medida em que, ela exige o reconhecimento de todos os direitos que lhe garantam compartilhar daquilo que se reconhece como humanidade. Por este motivo, Hobbes diferencia o sentido de pessoa natural e de pessoa artificial: na condição natural as pessoas estariam voltadas aos seus próprios interesses e às paixões; na condição artificial elas estariam vinculadas por um contrato social, encarnando um corpo coletivo representado por um ideal de vida em comum e soberano aos interesses particulares.

Para Honneth (2000) a consciência do corpo coletivo se estabelece práticas intersubjetivas de reconhecimento mútuo, constituindo as identidades pessoais. Pois o sujeito é aquele que possui a consciência reflexiva de si enquanto portador de uma máscara, de uma face e de um rosto. Temos na cultura ocidental diversos mitos originários para pensarmos a constituição do ser em pessoa e da pessoa em sujeito. Eros, Narciso e Górgona figuram a inscrição da relação de alteridade na instância da consciência reflexiva sendo ela a responsável por estruturar a condição humana como existencial. Ser uma pessoa requer

ser reconhecida e enxergada dentro de um conjunto de caracteres: face, corpo, gesto, aparência, aparição, pensamento, linguagem e ação. Então, para sermos uma pessoa temos de ser reconhecidos pelos elementos distintivos que nos categoriza enquanto a imagem humana. Identificar o outro requer que reconheçamos a sua diferença, diferença esta que conduz a identificação do ethos, ou seja, dos traços, das formas e de gestos que lhes são únicos.

A definição de ethos em Foucault (2006) está relacionada ao modo como os indivíduos se constituem enquanto sujeitos morais a partir de práticas de si. Para Foucault, o ethos não se refere apenas a uma disposição ou caráter moral estático, mas a um conjunto de atitudes e práticas reflexivas que visam à formação de um estilo de vida ético. Essa concepção está profundamente enraizada na ideia de que o sujeito se constitui através de um processo contínuo de autovigilância, transformação e resistência às normas impostas. O ethos, portanto, abrange a maneira como o indivíduo molda sua conduta, não apenas em conformidade com regras externas, mas como parte de um trabalho sobre si mesmo, onde a liberdade é exercida na criação de uma vida estética e ética. A identificação da pessoa, do sujeito e do indivíduo exige processos que implicam no reconhecimento do direito, da liberdade e dos exercícios críticos que contribuem para a modelagem e elaboração tanto de si mesmo quanto do outro. Pois o trabalho sobre si seria, igualmente, o exercício de uma condição política para se afirmar o problema ético da liberdade. A liberdade e a ética contribuiriam para se problematizar um modo de ser tornado visível ao outro. O que implicaria num cuidado contínuo consigo e com outro para afirmar o reconhecimento das relações individuais e do sujeito em sua forma individualizada. Trata-se da percepção do sujeito politicamente

ativo em sua relação com o outro, delimitando os jogos estratégicos da liberdade para a produção da governamentalidade. Foucault (1991, p. 728), define como governamentalidade um conjunto de práticas pelas quais nós podemos definir, organizar, instrumentalizar, as estratégias individuais dentro do espectro da liberdade, para que, finalmente, nós possamos construir um olhar sobre o outro. Logo, o olhar que lançamos sobre nós mesmos delimita a relação ética que estabelecemos com a liberdade, repousando a partir da percepção de si, uma relação da liberdade com o outro.

Em Glissant (2021, p. 77) o ato de individuação manifestaria a opacidade ameaçadora do outro, pois a imagem do sujeito abarcaria segundo Glissant, o reconhecimento de um horizonte impenetrável e furtivo relacionado à produção do imaginário do diverso. O encontro com o outro ativaría o conhecimento que, do ponto de vista das relações com o outro, sempre há uma opacidade. A opacidade diria respeito a experiência da liberdade de sentir o choque do alhures a fim de se projetar uma perspectiva frente ao desconhecido, jogando assim com o reconhecimento das diferenças e, simultaneamente, com o mistério de uma individualidade errante e impenetrável. Diferentemente de Foucault (1994) que tenta compreender os dispositivos de poder que produzem os modos de subjetividade, Glissant reconhece a opacidade como o horizonte de fuga das relações interpessoais, culturais e políticas. Esta opacidade revelaria os abismos que circundam as relações sociais representando a geografia abissal como uma alegoria das experiências incomunicáveis entre o sujeito e o outro. Para Glissant, o abismo estaria nos meandros das relações da busca pela liberdade, para ele ao longo da história, o sentido pleno da experiência da modernidade foi realizar um trabalho cultural para identificar os abismos que separavam e impediam

o contato entre as diferenças e, para a partir desse reconhecimento, se transformarem mutuamente.

A construção da autoimagem possibilita que reconheçamos em nós mesmos uma poética das profundezas e pela identificação desse abismo interior, imaginar a profundidade das nossas raízes como uma possibilidade para constituirmos os rizomas. Somente assim, pela ativação do devir-raiz, nós poderemos estudar os movimentos de descoberta da colonização do mundo. O que estaria ameaçado no mundo, segundo Glissant (2021, p.81), não seria apenas a legitimidade das culturas (a vivacidade dos povos), mas também as suas relações de equivalência: “uma épica e uma tragédia modernas proporiam juntar as especificidades das nações, a opacidade consentida – mas não mais como em si – de cada cultura, e ao mesmo tempo imaginara transparências das relações. Imaginar.”

Retomamos esta questão para pensarmos a possibilidade da construção de uma estética da opacidade nas artes visuais que nos permita examinar a representação dialética das inter-relações. Pois a representação da identidade não implica apenas em representar a transparência da raiz, mas os abismos da sua profundidade. A representação identitária não implica apenas na transcendência legitimadora da transparência, mas essencialmente no questionamento do idêntico no campo da identidade. Pois a identidade não é a repetição ou a banalização dos padrões, ela se refaz no emaranhado das raízes do mundo-todo, pelo entrelaçamento das singularidades que conduzem à poética do diverso (Glissant, 2024, p.70). A partir desse jogo de relações, se erige um sentimento de desrealização da autoimagem cultural. Numa época em que mito e história se entrelaçam, torna-se essencial dilatar a transparência das ideologias para que possamos abrir o livro do mundo dentro de nós mesmos.

Dentre as inúmeras narrativas da História do Brasil colonial, a mais comum refere-se ao escambo realizado pelos europeus. No que concerne as trocas, difundiu-se a ideia de que as comunidades indígenas trocavam espelhos por ouro. Ora, dentro das mitologias coloniais talvez esta seja a mais perversa. Independentemente do valor simbólico dos nossos recursos naturais, figura no seio desta narrativa, a ideia da consciência do fora. Por séculos, a história da invasão européia em terras brasileiras descreveu como as comunidades indígenas trocavam o que possuíam de mais valioso para participar desta “experiência do espelho”. Diante de tantas exclusões e violências inferidas no processo de fabricação da nossa história podemos destacar mais uma: a ideia de que as comunidades ameríndias não possuíam uma percepção estética do sensível.

Do ponto de vista ético, esta narrativa mítica exclui dos indígenas a experiência de não ser educado pelo sensível, retirando-lhes as competências estéticas que poderiam fundamentar os saberes sensíveis. Ademais, o caráter representacional extremamente potente nas comunidades indígenas também foi desconsiderado. A hipótese comumente formulada baseava-se na ideia de que os povos ameríndios não haviam desenvolvido uma percepção sensorial. Tendo em vista que a imagem de si teria uma importante função na noção da liberdade e governamentalidade, por este motivo, este mito destitui a ideia de que os indígenas não teriam a capacidade de se reconhecerem como comunidade. Tendo em vista que, do ponto de vista estético-político, a imagem da pessoa revela um desenvolvimento sensorial capaz de atrelar o percepto àquele que percebe. Desta maneira, denota-se aos grupos indígenas a impossibilidade de um conhecimento sensível sobre a co-presença e co-existência. No entanto, a produção estética indígena nos apresenta exatamente o avesso desse mito porque os objetos, os adornos e as pinturas corporais são os índices sensíveis

da capacidade de sensificação do espírito. Neste caso o ser-em-comum como uma vivência da comparição relatado por Nancy (2016) desaparece na impossibilidade da construção identitária.

Se pensarmos na formação de comunidades originárias, nos lembaremos de que a constituição das escolas, em particular das comunidades do deserto, compreendia que os olhos seriam o primeiro espelho para enxergar a si mesmo. Para a sabedoria tradicional, por intermédio das pupilas, nós poderíamos reconhecer as diferenças e as semelhanças daquilo que poderia haver em comum entre aquele que olha com aquele que é observado. Esta noção é encontrada em Platão (2002) ao analisar a condição ética e política, elementos que ordenariam a noção de existência do sujeito. Olhar seria uma forma de atenção que forneceria ao sujeito tanto o cuidado de si como a capacidade de governamentalidade. Por isso, reforço a tese de que uma outra forma de colonização permeou por séculos esta narrativa histórica.

Ver-se no espelho significa igualmente ser capaz de compreender a experiência da transcendência como um tipo de oposição. E, para além de pensarmos do ser focado em si mesmo, olhar-se no espelho figura a capacidade que temos de exceder a subjetividade, para pôr fim, sermos capazes de compreender a infinitude de cada pessoa. O trabalho de Laryssa Machada *Ouro por Espelho* é o entendimento que a experiência do espelho propõe: ser um dentro-fora (Figura 1). Este seria o sentido que a pessoa em singularidade revelaria enquanto corpo em coexistência com outros seres, pessoas, sujeitos e indivíduos. Através do espelho e em uma dinâmica expansiva, a imagem contribui para a elaboração de uma “humanidade por vir”. É na ação temporal que a duração de se ver e de ser visto estrutura um tipo de singularidade-

plural. Pois não se pode haver um ser singular sem uma comunidade plural. A realidade humana depende da formação de um conhecimento do comum para que a experiência interior do sujeito pode ser externalizada na comunidade em que vive. Assim, a consciência da aparição é uma forma de comunicação da aparência a partir do qual uma individualidade é produzida.



Figura 1. *Ouro por Espelho*, Laryssa Machada, Fotoperformance, 2019. Fonte: <https://cargocollective.com/laryssamachada>

É nesse sentido que para haver comunidade é necessário que saibamos vivenciar a experiência do espelho como um princípio ético-estético. Ser capaz de reconhecer-se como sujeito potencializa o entendimento de que somos seres relacionais e que sob esta condição, nós experienciamos a consciência do mundo exterior. Ver e ser visto é genuinamente partilhar presenças e quando reivindicamos “representação”, nós estamos dizendo que necessitamos desenvolver dispositivos sensíveis para que nos tornemos pessoas públicas. A representação nada mais é que supor o reconhecimento do outro em si mesmo. Isso significa que temos a capacidade de reconhecermos a semelhança pela dissemelhança. Este outro exterior a mim revela que somos capazes partilhar o conhecimento da estranheza e a partir dele transfigurar o comum em nós fundando uma relação com o Outro a partir da nossa própria imagem.

#### A imprevista lição da opacidade

Em nossa epígrafe, retomamos uma citação de Fuentes (1999), para pensar alegoricamente a poética da relação e os encontros dinâmicos que atrevessam as singularidades pela exigência de uma transparência radical. Experiência que o outro aos estereótipos e à imposição de categorizações classificadoras e qualificadoras. A lição imprevista da opacidade afirmaria o direito à incompreensibilidade como uma ação da liberdade ética para reconfigurar as identidades fronteiriças. No romance de Fuentes, a opacidade, conforme articulada por Glissant (2021), encontra uma ressonância na representação das complexas identidades e relações culturais entre o México e os Estados Unidos. A "fronteira" do título, metaforicamente uma "fronteira de cristal", sugere uma divisão translúcida, mas que nunca pode ser completamente atravessada ou compreendida em sua totalidade.

Assim como Glissant propõe a opacidade como o direito de ser incompreensível e irreduzível ao outro, Fuentes constrói personagens que vivem na intersecção entre culturas, mas cuja totalidade de experiências, subjetividades e histórias permanece enigmática. A opacidade, nesse contexto, desafia a leitura simplificadora das identidades fronteiriças e inscreve a narrativa dentro de um espaço onde a alteridade não pode ser totalmente decifrada, preservando a autonomia e a complexidade de cada indivíduo diante de uma tentativa de assimilação ou compreensão superficial. A origem torna-se, portanto, uma espécie de médium a partir do qual a essência não se fixa ou se cristaliza no tempo. Tal como examinou Benjamin (2011, p.34), apesar de ser uma categoria histórica, a origem não está ligada à gênese, ela emerge do processo do devir, do vir a ser e do desaparecer.

A origem, segundo Benjamin, é algo que constantemente se refaz e se transforma. Ela não é um começo cronológico ou uma criação única, mas uma força que se revela ao longo do tempo. A origem é algo que se manifesta na história como uma série de crises e interrupções. Benjamin argumenta que a origem está "em fluxo", em constante movimento e ressignificação. Nesse sentido, a origem é mais um processo dialético de tensão e mudança do que um estado fixado pelo acontecimento. Essa visão crítica de Benjamin desafia interpretações tradicionais de "origem" como algo definitivo ou essencial, destacando a natureza espiralar de todos os fenômenos históricos. A transparência e a opacidade são os elementos que constituem a origem porque preservam os mecanismos de produção de sentido da memória e, ao mesmo tempo, em que a transfigura. Quando Fuentes (1999) analisa a tênue linha da transformação do vidro em espelho, utilizando a imagem especular provocada pela transparência, ele revela como a fronteira entre a cultura

mexicana e a cultura americana pode configurar a perda da memória como alusão às relações de força que tensionam as divergências culturais entre os dois países. A concepção de uma fronteira de vidro torna-se o objeto para observar a visão sobre o sistema das diferenças que define as particularidades identitárias. À maneira de Benjamin (1994, p.118), podemos dizer que o vidro impediria a fixidez da memória, problematizando a emergência de uma barbárie que silencia as vozes do passado. Seguindo o sentido benjaminiano, poderíamos pensar o espelho como uma alegoria da essência diáfana transfigurando as coisas, os corpos e o espaço da cidade. Daí, vale a pergunta a partir da citação de Eluard no livro *Escrifuras de Ernst* (1982, p.26): o espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?

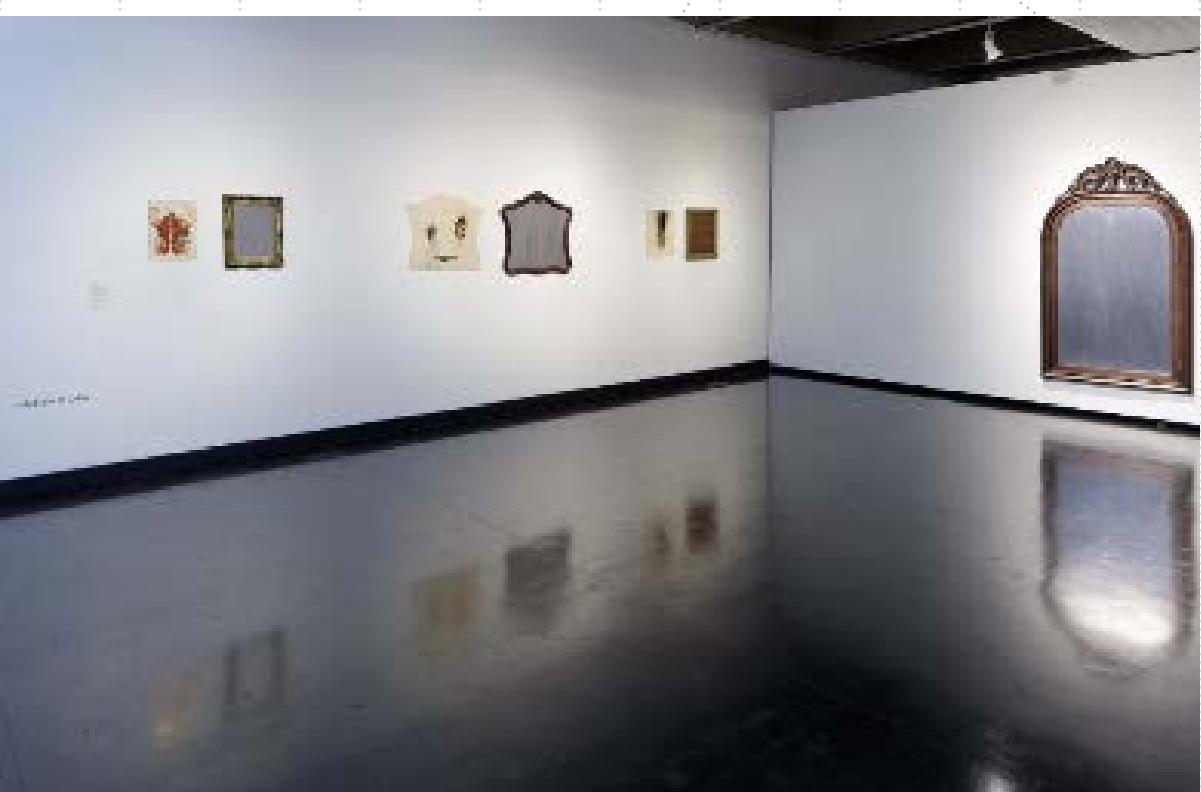


Figura 2. *Sala de Espelhos*, Antônio Obá, instalação, 2017. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Intentamos problematizar como o fascínio exercido pela transparéncia revela-se como uma tendência psicossocial, fazendo-nos perceber que, a transparéncia-opaca seria um signo da perda da memória e da consciência cultural. Neste cenário, o dentro e o fora são confundidos, gerando o colapso da importância primordial do reflexo. Reflexões que nos leva a pensar a instalação intitulada *Sala de Espelhos* produzida por Antônio Obá (Figura 2). Neste trabalho, encontramos uma alusão à problematização da identidade nacional. A opacidade dos espelhos desvela a perda dos elementos identificadores e constitutivos da visibilidade cultural, pois o outro não nos é revelado pela transparéncia. Este jogo de aproximação e de distância explicita o declínio da produção de sentidos realizados pela memória. A opacidade do espelho revela o abismo e a profundidade do esquecimento. Nesta transição, a opacidade do espelho representaria a face opaca que torna obscura a nossa própria realidade. O que se confunde nesta dinâmica de transparéncia-opacidade é a perda de um tipo de subjetivação consciente produzida pela imagem refletida pelo espelho.

Mondzain (2015), denomina esta operação como retração, ela nos explica que é a capacidade de identificar as ausências e as dessemelhanças como uma relação de alteridade. O nascimento da imagem como operação de retração é, segundo a autora, a inscrição do próprio corpo como uma matéria visível da separação, da perda e da ausência.

Estes gestos são os atos decisivos para indicar a capacidade fundadora da imaginação, pois é necessário que a partir do distanciamento de si e da capacidade de retração a gente possa produzir uma imagem dissemelhante.

Recorre disto à imanência de um corpo-a-corpo que produz

imagens a partir de si mesmo mantendo a distância necessária para a figuração do outro. E é, por intermédio desta reflexão, que o sentido pleno da relação entre a nossa imagem e a imagem do outro, nos ensina algo sobre a exterioridade radical. Radicalidade que consiste em enxergar o desaparecimento das coisas no ato da experiência especular. O esquecimento seria a condição de uma nova aparição fenomenal: a duplicidade originária. Pela duplicidade originária, a origem fabulada a identidade com o objetivo de adentrar à ficção. Nesta perspectiva, o poder da comoção imaginária do mito transfigura os lugares, os espaços e as cronologias, sendo impossível pela perda da memória, fabular outras narrativas da História.

Kilomba (2020) define este processo abissal como um tipo de silenciamento das vozes subalternas. Ela afirma que as histórias das pessoas negras e colonizadas foram frequentemente contadas a partir da perspectiva europeia, de modo que o sujeito colonizado é relegado à posição de objeto, sem voz própria. A impossibilidade de reflexão dos espelhos, explicita como o apagamento histórico está intimamente ligado à memória colonial. As potências coloniais não apenas subjugaram e exploraram os povos colonizados, mas também tentaram apagar a história dessas populações, negando suas culturas, línguas e identidades. Ela argumenta que há um "esquecimento intencional" dos traumas e das violências do colonialismo, o que impede que essas histórias sejam plenamente reconhecidas e integradas na narrativa histórica global. Assim, é a partir da construção da pessoa-imagem que podemos nos tornar sujeitos históricos, somos pessoas quando somos vistos, ouvidos, lidos e amados. Para que nos tornemos sujeitos é necessário que possamos ocupar espaços em que a produção cognitiva permeie todas as instâncias do sensível: a imagem, o processo perceptível de percebê-

la, a narrativa, a escrita e o pensamento. Representação é, igualmente, compor-se enquanto ser do sensível e ele é sempre algo exterior: o ser do sensível é uma imagem. O gesto de separação da origem e memória se torna responsável pela deformação da imagem de uma consciência de si. Ao propor a arte e a escrita como meios de recuperar e recontar essas histórias, Kilomba sugere uma forma de resistência ao esquecimento colonial e de reafirmação das identidades negras e subalternas. Trata-se de compreender a forma a ausência da reflexividade coexistir no limiar da imagem, para exceder a exterioridade própria à humanidade.



Figura 3. *Antes que eu me esqueça*, pintura eletrostática sobre bronze, 2013. Fonte: <http://flaviocerqueira.com/trabalhos/antes-que-eu-me-esqueca-2013/>. Acesso 30 ago. 2024.

O trabalho de Flávio Serqueira intitulado *Antes que eu me esqueça* (Figura 3) aborda a forma como a autoconstituição do sujeito negro é tangenciado por uma lógica do apagamento da imagem pela branquitude. Andrade (2023, p. 23) sublinha que uma das principais características do racismo é justamente retirar dos povos o direito de construir uma autoimagem legítima. Esse apagamento serve para perpetuar a exclusão de narrativas da negritude, negando a pluralidade de experiências e epistemologias. Neste caso, a imaginação é um importante elemento para construir a compreensão da consciência corporal diante do espelho. Agamben (2007) comprehende a memória como um mecanismo da visão, uma espécie de “desenho interior” de uma paixão produzida na alma. A lembrança poderia, então, ser entendida como um movimento que imprime uma marca da coisa percebida, movimento compreendido como “fantasma”. Esse movimento é responsável por fomentar a fantasia, daí, a memória e a reminiscência produzem a noção da diferença, ultrapassando cognitivamente o ícone a fim de que, por intermédio de uma linguagem simbólica, seja gerado novos sentidos e significados. Neste caso, a imaginação é um importante elemento para construir a compreensão da consciência corporal diante do espelho. Para Agamben (2007, p.144), a imagem é constituída por três ordens: “a primeira é corpórea, a segunda está no senso comum e é espiritual, a terceira encontra-se na imaginação e é mais espiritual”. Portanto o olhar diante do espelho é uma virtude imaginativa que articula o gesto corporal, a consciência reflexiva e a memória.

Lembra-nos Coccia (2010, p. 25) que a imagem é o fora absoluto: “o sensível é aquilo que, sem estar privado de extensão, sem ser inextenso e incorpóreo, mantém uma relação eminentemente

accidental com a grandeza. Ora, o ser representado pela experiência do espelho demonstra que o seu reflexo é o sensível e este sensível se torna a corporeidade de uma existência. Existir como sujeito é ter a autoconsciência dos gestos humanos que nos produzem como viventes a fim de nos criamos sensivelmente. A invisibilidade e o apagamento seriam a violência da estética do silêncio. A obra *Antes que eu me esqueça* torna-se um manifesto visual da ausência da experiência do espelho como criação espiritual das narrativas sensíveis da pessoa-imagem. O apagamento de si seria uma desfiguração do sensível presente no imaginário social que desestrutura a capacidade autorreflexiva da imagem. Trata-se, pois, de liberar a opacidade para sensibilizar as diferentes realidades que permeiam os modos de vida e de existência, pois o pátios é revelado nas tragédias pelas imagens e não pelo vazio. Entre a transparência e a opacidade, dizia Glissant, que o ente seja a relação e seja quem permeia para que as culturas humanas se transformem ao perdurar, mudando sem se perder.

### Considerações Finais

Apresentamos ao longo do artigo algumas reflexões sobre o olhar que dirigimos ao espelho como uma condição ética essencial para a constituição de si a fim que possamos nos reconhecer como pessoas, sujeitos e indivíduos. O olhar seria, portanto, o gesto corporal que inicia a consciência reflexiva a respeito da dimensão corporal da existência humana. Quando nos apropriamos dos gestos distintivamente humanos nós somos capazes de dar existência sensível ao ser e à imagem. A partir deste gesto corpóreo voltado para si mesmo, compreendemos a importância do ser enquanto imagem.

Este sensível reflexo seria, na verdade, a capacidade pensativa do olhar em enxergar uma pessoa através das suas opacidades transparentes. Pois é somente pelo espelho que podemos observar a constituição de uma autoimagem para examinar os diferentes modos de olhar e constituir um saber sensível. Através da imagem especular articulam-se ações espirituais de maneira a desenvolver diferentes pensamentos a respeito do nosso modo de presença. A origem, a identidade e a opacidade seriam os princípios polissêmicos da poética da relação, elementos responsáveis pela produção do ser-raiz. Aquele que, a partir da diversidade de seus rizomas, se afirma como um ser aberto à potencialidade da diversidade dos mundos e de todo-mundo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ANDRADE, Érico. **Negritude sem identidade**. São Paulo: N-1, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- ERNST, Max. **Escrituras**. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- FUENTES, Carlos. **A fronteira de cristal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, M. **Dits et écrits – 1954-1988**. V4. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité II**. L'usage des plaisirs. Paris : Gallimard, 2006.
- GAILLE, Marie. Exister comme personne. **Le Journal CNRS**. Paris: CNRS, 2016. In: <https://lejournal.cnrs.fr/billets/exister-comme-personne>. Acesso em: 30 set. 2024.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado do todo-mundo**. São Paulo: N-1 edições, 2024.
- HEINICH, Nathalie. **De la visibilité**. Excellence et singularité en régime médiatique. Paris : Gallimard, 2012.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.
- HONNETH, Axel. **La lutte pour la reconnaissance**. Paris : Folio, 2000.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MONDRAIN, Marie-José. **Homo spectator**. Ver, fazer, ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

PLATON. **La république**. Paris : Flammarion, 2002.

**André Winter Noble**  
Doutor em Letras  
(UFRGS). Doutorando  
em Artes Visuais  
(PPGAV/UFRGS) sobre  
a poética do artista  
gaúcho Daniel Acosta.  
  
Professor na Escola  
de Design (EBTT) do  
Instituto Federal Sul-  
Rio-Grandense (IFSul),  
Pelotas-RS. Licenciado  
e Mestre em Artes  
Visuais (PPGAVI/  
UFPEL). Interessa-se  
por História, Teoria  
e Crítica de Arte e  
Literatura e Processos  
de Criação. Como  
artista, assina André  
Winn, e trabalha com  
desenho, pintura,  
fotografia e, mais  
recentemente, com  
objetos, relacionando  
essas linguagens à da  
escrita, compreendida  
desde sua concepção  
até sua disseminação  
e aprendizagem.  
<https://orcid.org/0000-0002-8355-4951>,  
oandrewinn@gmail.com

## O Giro como procedimento, na obra de Daniel Acosta

### *The Spin as Procedure, in Daniel Acosta's Artwork*

**Resumo:** Neste texto, será apresentada a obra do artista gaúcho Daniel Acosta (1965) a partir da ideia de “giro”, procedimento muito frequente em suas obras. Para tratar desse mecanismo (giro), serão considerados os trabalhos: *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) e *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). A análise tentará mostrar que, nessas seis obras (objeto, fotografia, desenho e instalação), o “giro” aparece como gesto principal, responsável por conferir um novo sentido e/ou um novo estatuto ao material.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; Processos de criação; Procedimento; Daniel Acosta; Giro.

**Abstract:** This text will present the artwork of the artist from Rio Grande do Sul, Daniel Acosta (1965), based on the idea of “spin”, a very frequent procedure in his works. To address this mechanism (spin), the following works will be considered: *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) and *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). The analysis will attempt to show that, in these six works (object, photograph, drawing and installation), the “spin” appears as the main gesture, responsible for giving a new meaning and/or a new status to the material.

**Keywords:** Contemporary art; Creative processes; Procedure; Daniel Acosta; Turn.

### A PARADA!

“Girar a chave” é uma expressão que vem sendo ouvida, porque atualmente muito utilizada por falantes de português. Ela parece vir sendo empregada sobretudo para designar uma mudança no entendimento sobre algo: Ao ser iluminada uma face até então oculta ou velada de algum objeto ou conceito, os sujeitos que “giram a chave”, experimentam uma espécie de pequena e, talvez, provisória, “revelação”. Apesar da recorrência da expressão, algumas chaves permanecem incrustadas; outras, de tanto empregar a força para girá-la, quebraram; e há ainda aquelas que nada fazem além de girar, sem produzir faíscas. Essa imagem é aqui construída para ilustrar uma das propriedades que agregam importância a certas atividades humanas, atividades por vezes desconsideradas nos currículos escolares e, de maneira geral, também desdenhadas na sociedade: É feito referência às atividades que necessitam de certo período de ócio para, nele, ser promovido o distanciamento dos hábitos e consensos em torno das múltiplas construções culturais definidas como verdades inabaláveis. A possibilidade de problematização dessas certezas é ainda responsável por, muitas vezes, fazer com que elas, assim como suas causas e efeitos, sejam também repensadas.

O fazer artístico, assim como, também, o filosófico promovem e igualmente necessitam desses intervalos e, ao se permitirem abrir um buraco em nosso cotidiano semântico, abrem também uma fenda nos modos de entendimentos das coisas ao nosso entorno. Desse modo, somos convidados a recuar no nosso engajamento imediato com a maneira habitual de abordar o mundo. Assim, o fazer artístico é, e talvez, cada vez mais, preciso se afirmar como um modo reflexivo de abordar esse mundo compartilhado por nós, e os modos de

habitar esse mundo. Essa reflexão, no entanto, não faz com que o sujeito se eleve em relação ao mundo, o que é impossível, sendo tal postura apenas experimentada por Deus. Nesse sentido, a maneira reflexiva da Arte pode se referir apenas a um recuo provisório, o que pode oportunizar um mínimo distanciamento em relação às nossas certezas para reexaminarmos o funcionamento do nosso cotidiano: A leitura nítida do mundo, e das coisas que o compõe, necessita de certa distância.

Não obstante, para que o mínimo afastamento seja possível, é também necessária uma mudança de atitude: é preciso dar um passo atrás, se afastando do cotidiano imediato para que o mundo passe a ser percebido, ainda de dentro, mas a partir das margens. Dado o automatismo do nosso modo de fazer e de viver, essa ruptura no automatismo talvez não pudesse ser experimentada por nós sem algo que desencadeasse essa quebra. Tais fraturas podem ser promovidas pelas Artes, assim como pela Filosofia, sendo essas capazes de, a partir do espanto, interromperem o fluxo automático e, assim, desencadearem uma suspensão provisória do cotidiano.

Este texto se dedica sobretudo à Arte e reconhece o poder que a Arte tem em relação a possibilidade de transformação das percepções dos sujeitos em relação ao cotidiano. Tendo isso em vista, a obra do artista gaúcho Daniel Acosta pode ser percebida como exemplares desse poder de revelação de mecanismos subjacentes e ocultos, como o funcionamento do nosso próprio corpo. Ao causarem uma espécie de estranhamento (ou mesmo sem saber que se está dentro ou diante de um trabalho de Daniel Acosta), suas obras colocam à prova a nossa relação com o mundo cotidiano e seus códigos.

### O Giro

A obra de Daniel Acosta pode ser vista em espaços públicos e privados, nos limites do território nacional, assim como em muitos espaços internacionais, sendo um artista reconhecido sobretudo por problematizar os limites cultural e institucionalmente estabelecidos entre Arte, Arquitetura e Design, assim como entre objetos manuais e industrializados. Isso se reflete na visualidade e materialidade de suas obras, muitas delas protagonizadas pela fórmica, um material que se tornou parte de seu vocabulário. Assim como ela, o desenho dos veios da madeira, que serve de referência para a estampa de cada fórmica, é também parte integrante do idioma visual do artista, estando, essas linhas, presentes nos desenhos e gravuras de Acosta.

Tendo isso em vista, neste texto, serão apresentadas as obras *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) e *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). Como pode ser observado, as datas entre parênteses revelam essas obras como amostras de momentos distintos da carreira do artista. Essas obras serão lidas individualmente, mas consideradas a partir de um procedimento comum: o giro. Isto é, uma vez percebido o gesto de giro no aparente momento inicial da obra, ele será considerado como porta de entrada e, ao mesmo tempo, como linha guia para a amarração dessas obras, aparentemente tão dispareces e distintas umas das outras. Além disso, as imagens confirmarão um caráter plural da produção de Daniel Acosta, que não se interessar por (para não dizer, não se limitar a) uma única linguagem. Vemos esculturas de gesso; objetos de parede feitos em fórmica; fotografias; desenhos em papel vegetal; objetos giratórios que podem fazer referência aos antigos

Panoramas; o vazio do ambiente preenchido por uma plataforma giratória etc. Assim, por mais que, por vezes, se tente definir Daniel Acosta como um escultor, sendo alegado que suas obras são sempre direcionadas ao ou estabelecem uma relação com o corpo (mas quais não seriam endereçadas ao corpo?), Acosta será aqui considerado, de maneira mais abrangente, como artista. Esse gesto reforça seu aparente intento de problematizar as fronteiras entre as linguagens e alcunhas que se definiu, no Ocidente, ao longo da História da Arte.

#### Primeiro Giro: *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993



Figura 1. Daniel Acosta, *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993. Gesso. 30 x 70 ø cm; 50 x 30 x 20 cm; 40 x 80 x 25 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Entre os trabalhos iniciais de Daniel Acosta, destacam-se os que devolvem o espectador aos canteiros de obras e oficinas de ornamentos, a exemplo de *Elementos Ornamentais Autônomos*, de

1993 (Figura 1). Esse trabalho, evidentemente, dá um novo significado aos elementos ornamentais tão comuns nas paredes e tetos da Arquitetura Eclética do século XIX, estilo tão presente em cidades, como as gaúchas, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, as quais, então, alcançaram um importante patamar econômico.

Para a produção dessa obra, o artista se vale de método semelhante ao empregado pelos antigos artesãos responsáveis pela confecção dos ornamentos feitos para serem afixados nas caixas murais: uma forma de barro é moldada por um perfil metálico ou de madeira que, afixado em um eixo, gira e desbasta o bloco de barro, imprimindo nele, o desenho do perfil. Uma vez criado o negativo, o gesso é derramado nessa forma e, depois de seco, desenformado. O gesto de “girar”, nesse caso, está presente na confecção da forma do elemento ornamental. Esse elemento se torna autônomo, pois ao ser colocado no chão, fora do lugar usual (onde exerceia a função de ornamentar), ele nada ornamenta senão a si próprio.

A reconfiguração do lugar do ornamento provoca um estranhamento em seus espectadores, a começar pelo título, “elementos ornamentais autônomos”, que parece conduzir a algo contraditório, pois ornamento parece exigir sempre um complemento. Ornamento é sempre ornamento de algo, sendo um adorno e, raramente, a parte estrutural do edifício. Os ornamentos apenas o são porque são percebidos no local por eles ornamentados, em um contexto e configuração que agregam imponência àquele lugar. Isso ocorre a partir de uma relação de interdependência estabelecida entre a coisa-ornamental e o lugar-a-ser-ornamentado. Por isso, um “ornamento autônomo” já soa estranho ao ouvido cotidiano. Estranhamento esse que, potencialmente, pode nos levar a meditar sobre tais objetos, os quais nos transportam a um tempo longínquo da cidade. (Noble, 2022, p.73).

É justamente aí que reside o potencial da obra de Daniel Acosta: ao trazer tais objetos à superfície da vida, realocando-os em um contexto aparentemente alheio de seu uso original, Acosta parece realizar um duplo deslocamento, ou seja, seus objetos são deslocados do seu tempo e do seu espaço.

#### Segundo Giro: *Homens Nadando*, 1995



Figura 2. Daniel Acosta, *Homens Nadando*, 1995. Madeira e fórmica.  
308 x 122 x 1 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Entre os primeiros trabalhos feitos pelo artista com fórmica, destaca-se *Homens Nadando* (1995), obra que consiste em uma chapa de madeira com aplicação de fórmica padrão pau-ferro, nas suas medidas originais de fábrica. Essa chapa, no entanto, tem como diferencial em relação às demais, um pequeno quadrado, de aproximadamente 30 cm, cortado no centro da obra. Esse quadrado se destaca não apenas pela sutil marca de corte, mas principalmente pelo sentido das linhas que mimetizam os veios da madeira padrão pau-ferro. Assim como na obra anterior, também essa é fruto do giro, que ocorre após o corte do quadro. É então efetuado o giro de 90° em sentido horário e esse

simples procedimento se torna responsável pela definição de uma figura sobre um fundo e, pelo sentido das linhas, sugere a verticalidade dessa figura (nem vertical, nem horizontal, porque quadrada) sobre o fundo horizontal, destacado pela apresentação da chapa (no sentido horizontal) e reforçado pela direção das linhas. Nessa obra, Daniel Acosta problematiza a relação figura-fundo através do giro de uma parte da obra, gerando uma descontinuidade na direção de parte de sua textura.

#### Terceiro Giro: *Horizonte Automático*, 2001



Figura 3. Daniel Acosta, *Horizonte Automático*, 2001. Fotografia.  
240 x 160 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

A fotografia intitulada *Horizonte Automático* (2001) é outra obra em que o “giro” é, mais uma vez, o procedimento fundamental para sua confecção.

Nesse caso, uma enorme árvore tombada no pampa gaúcho, com o giro, é recolocada de pé. No entanto, sendo impossível erguer a árvore com as próprias mãos, o artista gira a fotografia, fazendo, mais uma vez, o impossível para mãos humanas: inclinar a paisagem. Com o giro, e a árvore caída então vista em pé, a linha do horizonte, igualmente horizontal (em formato paisagem), se torna uma diagonal cortante que coloca a árvore dividida entre o céu e a terra. Sendo apresentada nessa posição, a obra convida o espectador mais incomodado com aquele estranhamento, a girar a cabeça para a direita e voltar ao cotidiano e confortante horizontal imposto pela linha do horizonte. Assim, ao nos reapresentar ao cotidiano, porque de um outro modo, o artista nos proporciona a reflexão sobre o que nos é apresentado como uma regra, isto é, a nossa relação com a linha do horizonte e, portanto, com a gravidade e, nesse sentido, com as próprias condições para que seja possível a vida na terra.

#### **Quarto Giro: Clareira, 2004**

Além de objetos escultóricos e fotografias, a produção de Daniel Acosta também é composta por desenhos. Muitos desses trabalhos são confeccionados em papel vegetal, e igualmente, muitos deles fazem referência a um dos materiais mais utilizados pelo artista, os múltiplos e mais famosos padrões de fórmica das décadas de 70 e 80 do século XX. Um desses padrões foi empregado pelo artista para a criação de Clareira, desenho que representa uma silhueta que pode suscitar as mais diversas interpretações, tendo sido feito a partir da fotografia de um gazebo de praia. Segundo relato do próprio artista, o desenho é um decalque das linhas que mimetizam os veios da madeira e estampam o padrão da fórmica. De maneira semelhante ao procedimento usado na obra *Homens Nadando* (1995), em Clareira, o fundo é decalcado “passando por cima” das linhas da fórmica em sentido horizontal e, a figura, é decalcada “passando por cima” das linhas da fórmica em

sentido horizontal. Para isso, o translúcido papel vegetal precisa ser girado, girando também o sentido das linhas/veios que preenchem e diferenciam figura e fundo.

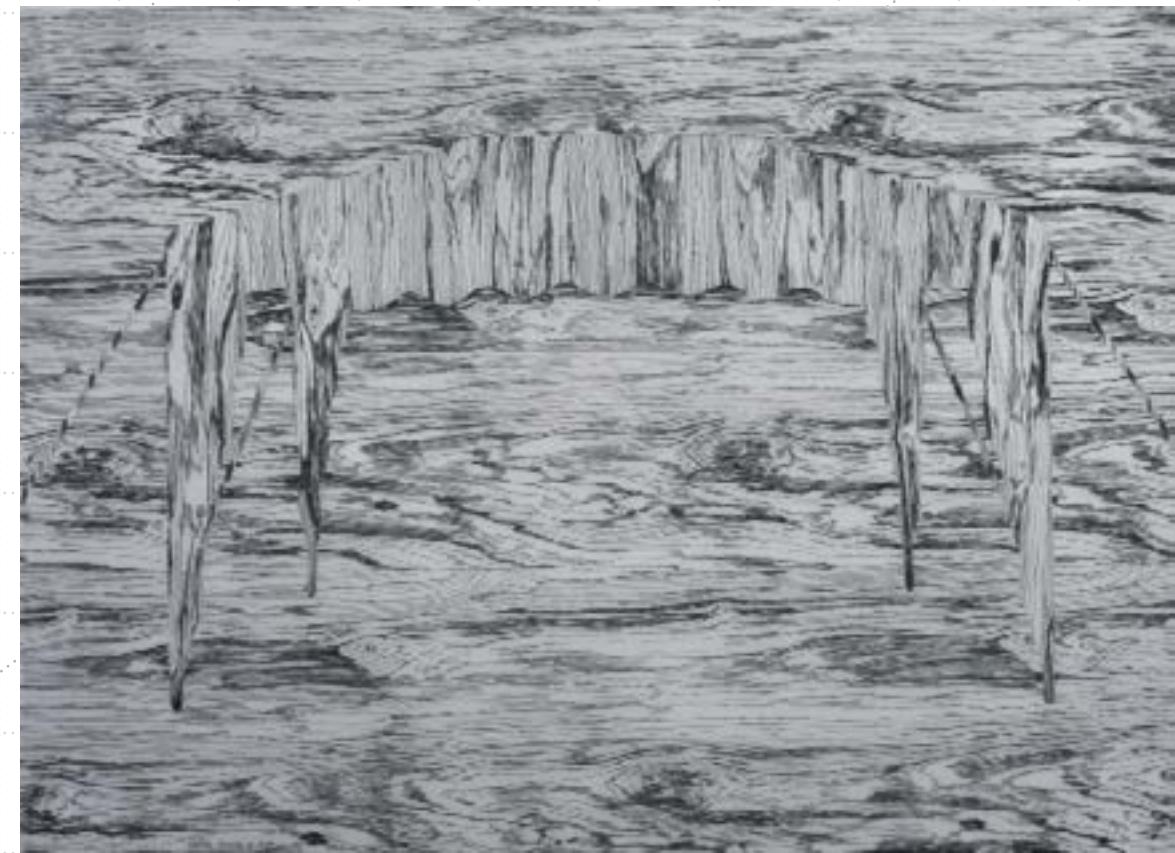


Figura 4. Daniel Acosta, *Clareira*, 2004. Grafite e papel vegetal.  
110 x 160 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

#### **Quinto Giro: Riorotor, 2008**

*Riorotor* é uma obra que congrega desenho e objeto, tendo sido feita especificamente para a exposição denominada Quase Líquido, curada por Cauê Alves. O trabalho foi exposto no Itaú Cultural e financiado pela mesma instituição. Fazendo, mais uma vez, referência a *Homens Nadando*, a obra, desta vez, cita aquele trabalho pelo desenho interno ser o exato vetor de uma chapa padrão pau-ferro tal como saída da indústria, no entanto, o tamanho de 3,08 x 120 cm (dimensões

originais de fábrica), foi ampliado e montado de maneira a formar um padrão de 16 metros impresso em um tecido. *Riorotor* é uma obra que pode nos remeter aos antigos panoramas, ambientes pintados e muito frequentados ao longo do século XIX, na Europa.



Figura 5. Daniel Acosta, *Riorotor*, 2008. Alumínio, tecido com padrão de madeira, rodinhas, trilho, motor, acrílico e fluorescentes. 270 x 500 ø cm. Exposição: Quase Líquido, no Itaú Cultural. Fonte: Acervo documental do artista.

Mais uma vez, o giro é parte essencial dessa obra, pois desde o formato circular com uma porta de entrada (que pode lembrar um frame fotográfico) e uma lâmpada circular centralizada no teto vazado da estrutura, passando pelo giro da estrutura circular, tudo gira em torno dessa estrutura centralizada pela luz também circular. Assim, *Riorotor* parece inaugurar o uso do giro em obras efetivamente tridimensionais, ambientes que proporcionam uma desestabilização

do corpo. Essa desestabilização é reforçada pelo fato de a porta/frame mudar de lugar e fazer com que, quem entre, saia noutro lugar da mostra, sendo espectador do dentro (vetor do padrão da fórmica pau-ferro) e do fora (a exposição em que a obra está dentro). Assim, *Riorotor* configura-se como uma sala redonda dentro da sala de exposição cônica.

#### Sexto Giro: *Rotorama – Sistema De Giroreciprocidade*, 2017

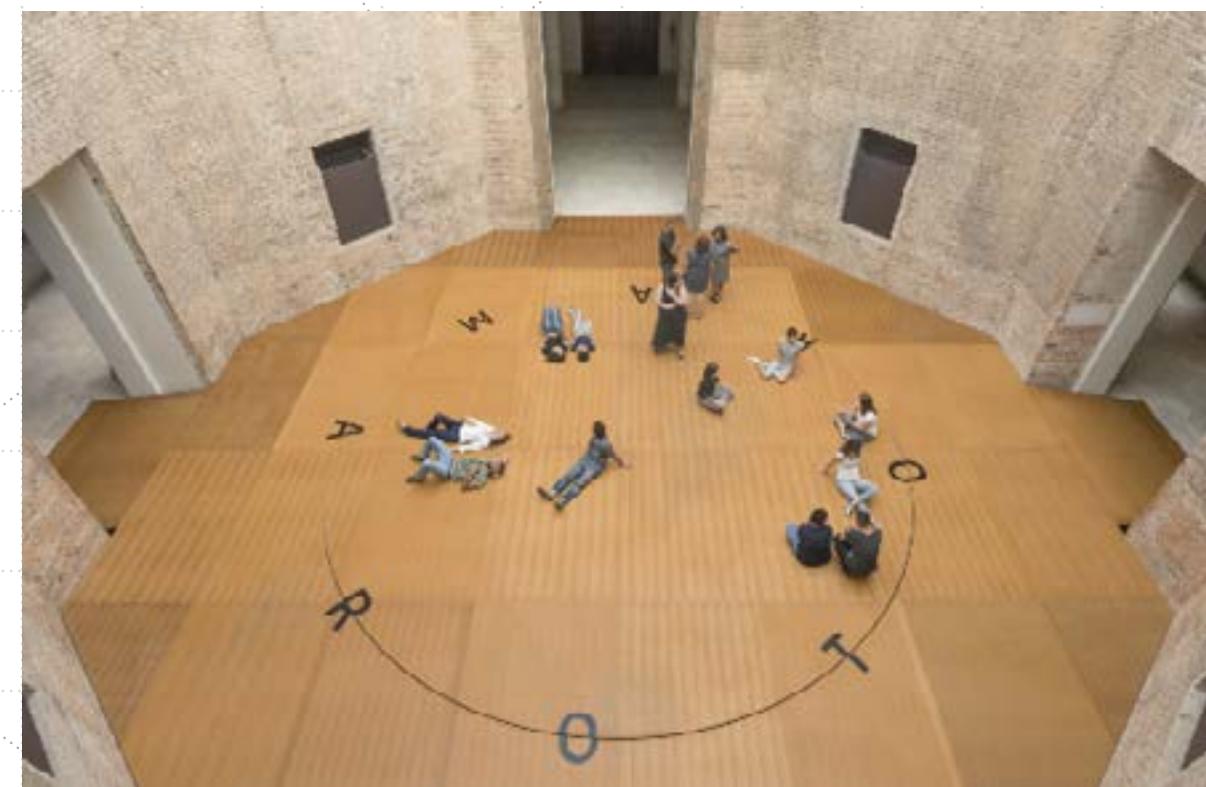


Figura 6. Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Concluímos esse pequeno giro em torno dos trabalhos produzidos até então, por Daniel Acosta, com *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, uma de suas obras de maior repercussão porque feita especificamente para o famoso octógono da Pinacoteca do Estado

de São Paulo. Feito em compensado, pínus e laminado camaru, esse trabalho tem um recorte circular de 1500 cm de diâmetro no centro da obra, sob a qual se encontra um motor, além de trilhos e ferragens que compõem a estrutura interna da obra.

Ainda que possamos associar a palavra Rotorama à “autorama” ou mesmo à “pindorama”, termo este de origem tupi e associado “à região das palmeiras pindó”; o termo rama, quando associado ao grego, provém de hórama, relacionado ao que se revela, ao que se descortina, à vista. Por isso, panorama está vinculado “ao todo que se descortina”, à “visão do todo”. Esse termo foi proposto pelo pintor escocês Robert Barker (1739-1806) para denominar suas pinturas produzidas em Edimburgo, Escócia, em torno de 1792. Nesse sentido, talvez Rotorama (Rotor + hórama) pode ser entendido como “visão do movimento” ou “visão em movimento”. (NOBLE, 2022, p.106).

Assim como *Riorotor*, *Rotorama* também completa o giro em torno do próprio eixo ao longo de oito minutos. No entanto, se em *Riorotor* assistíamos a obra girar, sendo, sobretudo, agentes passivos, em *Rotorama*, estamos em cima da obra, sendo agentes passivos, mas também ativos, no momento em que atentamos ao sentido estético e estésico proporcionado pela interação com ela, estando ora na plataforma giratória, ora na margem fixa. Assim como em *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), somos convidados a prestar a atenção ao chão, sendo a obra não os que está sobre o chão, mas “o próprio chão”, restando aos espectadores, verem a si próprios, interagirem entre si e, se relacionarem enquanto interagem com a obra, vendo o espaço expositivo vazio, estando sobre o espaço expositivo e, igualmente, sobre a obra: Girando.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ANDRADE, Érico. **Negritude sem identidade**. São Paulo: N-1, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- ERNST, Max. **Escrituras**. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- FUENTES, Carlos. **A fronteira de cristal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, M. **Dits et écrits – 1954-1988**. V4. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs**. Paris : Gallimard, 2006.
- GAILLE, Marie. Exister comme personne. **Le Journal CNRS**. Paris: CNRS, 2016. In: <https://lejournal.cnrs.fr/billets/exister-comme-personne>. Acesso em: 30 set. 2024.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado do todo-mundo**. São Paulo: N-1 edições, 2024.
- HEINICH, Nathalie. **De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique**. Paris : Gallimard, 2012.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.
- HONNETH, Axel. **La lutte pour la reconnaissance**. Paris : Folio, 2000.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação. Episódios do racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator**. Ver, fazer, ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Sérgio Ribeiro Pereira  
Doutorando em  
Estudos de Linguagens  
pelo Programa de  
Pós-graduação  
em Estudos de  
Linguagens-POSLING  
do Centro Federal de  
Educação Tecnológica  
de Minas Gerais  
CEFET/MG. Mestre em  
Educação Tecnológica  
(CEFET-MG/2019).  
Graduação em  
Produção Multimídia  
pela Faculdade de  
Comunicação e  
Artes da Pontifícia  
Universidade Católica  
de Minas Gerais  
(PUC-Minas/2013).  
Graduação em  
Formação Pedagógica  
de Docentes com  
habilitação em  
Produção Cultural e  
Design pelo CEFET/  
MG (2017). Integrante  
G.Pesq. COMTEC-  
Corpo Movimento  
Tecnologia (CEFET-  
MG). Integrante  
Gp.Pesq. Intermídia  
(UFMG/CNPq).  
Interesse nas áreas  
de Estudos Interartes  
e Intermedialidade.  
<https://orcid.org/0000-0003-2478-5159>,  
sergio.ribeiro.pereira@  
educacao.mg.gov.br

# Visualidades intermidiáticas em Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues

## *Intermedial visualities in Nelson Rodrigues's The Wedding Dress*

**Resumo:** Este estudo propõe reflexões sobre processos criativos utilizados em duas montagens de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, numa perspectiva dos Estudos de Intermedialidade. A primeira montagem teve desdobramentos para a cenografia e encenação. A segunda é ancorada no avanço de tecnologias digitais e no caráter plurimidiático do teatro. Para fundamentar essas reflexões, foi utilizado o conceito de intermedialidade desenvolvido por Claus Clüver, Irina Rajewsky, Thäis Diniz e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi.

**Palavras-chave:** *Vestido de Noiva*; Nelson Rodrigues; Cenografia; Encenação; Intermedialidade.

**Abstract:** This study proposes reflections on the creative processes used in two theatrical productions of *Vestido de Noiva* [The Wedding Dress], by Brazilian dramatist Nelson Rodrigues, as seen from the perspective of Studies in Intermediality. The first production involved developments in scenography and staging. The second is anchored in the advancement of digital technologies and in the multimediatic nature of theater. These reflections are based on the concept of intermediality developed by Claus Clüver, Irina Rajewsky, Thäis Diniz, and Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi.

**Keywords:** *Vestido de Noiva* [The Wedding Dress]; Nelson Rodrigues; Scenography; Staging; Intermediality.

### Introdução

O teatro contemporâneo é marcado pelo tensionamento entre diversos domínios artísticos que perpassam relações entre as artes visuais, as artes performativas e o uso de tecnologias multimidiáticas nos processos criativos que envolvem a encenação e cenografia. Essas mudanças têm contribuído com o surgimento de novas conformidades espaciais, sonoras e visuais na cena teatral. Elas possibilitam a reflexão sobre a importância e contribuição de alguns acontecimentos que marcaram a trajetória do teatro brasileiro e seus desdobramentos para as artes da cena.

*Vestido de Noiva*, texto estreado em 1943, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um passo determinante para transformações históricas nos processos criativos que envolvem a encenação e os modos de se pensar e produzir cenografia no Brasil. A ação da peça – dividida em três atos numa narrativa não linear – é ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1940, quando a cidade experimenta a intensificação do trânsito automotivo. O núcleo central da trama está estruturado sobre o cotidiano de uma família burguesa composta pelas irmãs Alaíde e Lúcia, seus pais, o marido de Alaíde, que havia sido namorado de Lúcia antes do casamento, e Madame Clessi, uma personagem que transita entre memória e alucinação da filha mais velha, Alaíde. Na cena inicial, Alaíde sofre um atropelamento e a trama se desenvolve a partir do seu inconsciente numa mesa de cirurgia, onde se encontra em coma.

O corpus deste estudo analisa duas montagens da peça em diferentes contextos históricos. A primeira encenação é a que foi dirigida por Zbigniew Ziembinski concebida para a caixa cênica de um palco italiano, com o projeto cenográfico arquitetural concebido

Olga Valeska  
Soares Coelho  
Professora da equipe  
permanente do Programa  
de Pós-graduação em  
Estudos de Linguagens  
do Centro Federal de  
Educação Tecnológica de  
Minas Gerais. Doutorada  
em Estudos Literários pela  
Universidade Federal de  
Minas Gerais (2003) com  
Doutorado Sanduíche  
-UFGM/COLMEX - Colegio  
de México-COLMEX  
(2002), Pós-doutorado  
em "Artes do Corpo" pela  
PUC-SP. Membro da ANDA  
(Associação Nacional de  
Pesquisadores em dança;  
ABRACE (Associação  
Nacional de Artes Cênicas)  
e AJEB-Minas onde atua  
como Vice-Presidente.  
Coordena dois Gp-Pesq.  
o Discurso, Cultura  
e Poesia e COMTEC  
(Corpo Movimento e  
Tecnologia). Vice-líder  
do grupo Concepções  
Contemporâneas  
em Dança-CCODA  
(UFMG). Graduação em  
Letras (UFMG/1994),  
Mestrado em Estudos  
Literários (UFMG/1998),  
e experiência na  
área dos Estudos de  
Linguagens, <https://orcid.org/0000-0002-8482-9857>, olgavaleskasc@  
outlook.com.

por Tomaz Santa Rosa, em 1943. A segunda encenação é a recente montagem realizada pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM) em 2023, sob a direção, concepção de cenários e figurinos de Ione de Medeiros.

Na montagem de estreia, a cenografia de Santa Rosa rompe com a convenção dos cenários pintados na forma bidimensional, comuns até a primeira metade do século XX, e permite uma exploração tridimensional dos cenários por parte do elenco. Na concepção cenográfica de Medeiros, prevalecem as convergências intermidiáticas envolvendo tecnologias digitais da imagem e a experimentação e pesquisa interartística.

Ao nos colocarmos diante dos novos rumos da cenografia, da encenação e das tecnologias presentes na cena teatral contemporânea, algumas questões podem nos propiciar um exercício de reflexão. Dentre elas, devemos considerar as novas conformidades espaciais dos espaços alternativos, que rompem com a perspectiva frontal convencionada pelo palco italiano. Também, a copresença de mídias no crescente uso de tecnologias digitais da imagem e do som. Essas mudanças incidem sobre a produção de novas visualidades e impactam os modos de recepção do espectador. Esses procedimentos têm contribuído com novas possibilidades de interação entre plateia e espetáculo. O aumento das práticas multimidiáticas é assinalado por Lehmann (2007, p. 368):

Da arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediária e multimidiática aparentemente sem limites.

Diante da inexistência de uma definição absoluta ou fechada do termo “mídia”, convém explicitar a compreensão desse termo no âmbito deste estudo. O entendimento de mídia aqui assume um sentido ampliado, para além de sua compreensão vinculada, tradicionalmente, à comunicação e aos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, televisão, rádio, jornal ou internet. Partimos da compreensão do conceito de mídia conforme formulado pelos Estudos de Intermidialidade por Claus Clüver (2011), Irina Rajewsky (2012), Ramazzina-Ghirardi (2022) e outros(as) pesquisadores(as).

A partir desse sentido ampliado do termo “mídia”, Irina Rajewsky (2012) comprehende “intermidialidade” como um termo abrangente que sofre variações e recebe diferentes classificações decorrentes das áreas em que é utilizado. A pesquisadora o considera “um termo genérico para todos os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Trata-se de uma área de estudos bastante recente, ainda que o fenômeno intermediático seja antigo e tenha sido tratado por outros(as) pesquisadores(as) com diversas estratégias de abordagens, metodologias e objetivos que atendem às especificidades de cada campo de pesquisa.

Neste estudo, os termos “mídia” e “intermidialidade” abarcam as possibilidades de compreensão de qualquer aspecto da cena teatral que se estabeleça como exercício de um processo comunicacional, compreendendo o corpo e a voz como mídias primevas. O corpo ocupa um lugar no espaço e constitui-se como mídia que pode gerar visualidades e sonoridades.

No terreno teatral, a cadeia de afecções perpassa intérpretes (atores, atrizes), dispositivos cenográficos, objetos de cena, diversas camadas de textualidades e visualidades interagindo e promovendo

Clüver (2011) ao tratar da complexidade em torno deste termo, problematiza o processo dinâmico e interativo na recepção e emissão de signos. O autor remete ao pensamento de três estudiosos alemães, inferindo que, no campo dos estudos de intermidialidade, “mídia” implica sua compreensão como “aquilo que transmite para e entre seres humanos um signo (ou complexo sínico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e ou espaciais” (Bohn, Müller, Ruppert, 1988, p. 10 Apud Clüver, 2011, p. 9).

a transmissão de “complexos sígnicos” entre espetáculo e plateia. Essa profusão de “sistemas sígnicos” inter-relaciona e transrelaciona pessoas, objetos físicos ou dispositivos virtuais, gerando diálogos intermediáticos. Ou seja, o teatro é, pela sua própria natureza polifônica, um fenômeno plurimidiático e transmídiatico.

O objetivo deste estudo é compreender algumas contribuições de *Vestido de Noiva* para a renovação da dramaturgia, seus impactos para a criação de novas visualidades na encenação e cenografia brasileira, favorecendo um debate sobre procedimentos intermediáticos da cena teatral contemporânea. Esses procedimentos estão em curso e incidem sobre nossas maneiras de vivenciar o fenômeno do teatro e, consequentemente, carregam a potencialidade de interferirem nos nossos modos de percepção, leitura e produção de sentidos nesse campo artístico.

#### ***Vestido de Noiva* encenado pelo grupo Os Comediantes**

Era 28 de dezembro de 1943, quando, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acontecia a estreia de *Vestido de Noiva*, com o Grupo Os Comediantes, que era formado por artistas amadores que ansiavam por mudanças em sua prática teatral. O grupo incorporou Ziembinski como diretor de cena – este também foi responsável pela iluminação –, contrariando o costume de a direção ser realizada pelo ator principal, o qual, na maioria das vezes, concebia a atuação do elenco em torno de sua própria performance. Na época, os processos de ensaios costumavam durar poucos dias ou semanas. Mas, nessa montagem, o encenador passou a exigir meses de preparação dos atores, o que, de certa forma, contribuiu para a reformulação do papel de um diretor na realização cênica.



Figura 1. Santa Rosa, Zbigniew Ziembinski e Nelson Rodrigues. Fonte: CEDOC/FUNARTE (1943). Foto: Carlos Moskovics.

Na imagem (Figura 1), Ziembinski toca o plano superior do cenário concebido em três planos por Santa Rosa, que soube explorar a fragmentação de tempo e espaço adotados por Rodrigues. O cenário foi composto por duas escadas laterais, arcos e formas tridimensionais. Para Sábato Magaldi (1992), o cenário de *Vestido de Noiva* foi um acontecimento decisivo para a renovação da cenografia brasileira, uma vez que “rompeu em definitivo com a tradição dos ambientes pintados, que eram habituais em nosso teatro” (Magaldi, 1992, p. 95). Em seu entendimento, o projeto cenográfico de Santa Rosa denotava aspectos cinéticos de plasticidade e expressividade que deixavam transparecer influências do simbolismo de Adolphe Appia e Gordon Craig.

Concordando com o ponto de vista de Sábato Magaldi, Drago (2012) considera que Santa Rosa, influenciado por Appia e Craig, lançou mão de um minimalismo, rompeu com o excesso de adornos

Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo suíço, revolucionou a cenografia ao substituir o realismo pelo simbolismo, destacando luz, movimento e plasticidade no teatro.

Edward Gordon Craig (1872-1966), cenógrafo inglês, rompeu com o realismo, propondo cenários cinéticos, claro-escuro e plasticidade no teatro do século XX.

e ornamentos que eram comuns nos cenários teatrais da época e elaborou um projeto cenográfico metaforizado que se desprendia de pretensões realistas. A sua cenografia assumia deformações de escadas, distorcia e exacerbava elementos do cenário pelo uso simbólico da luz para se aproximar da estética expressionista. A luminotécnica de Ziembinski utilizou centenas de efeitos de luz, evidenciando as linhas, formas e volumes na arquitetura teatral criada por Santa Rosa, conforme pode ser verificado na imagem (Figura 2).

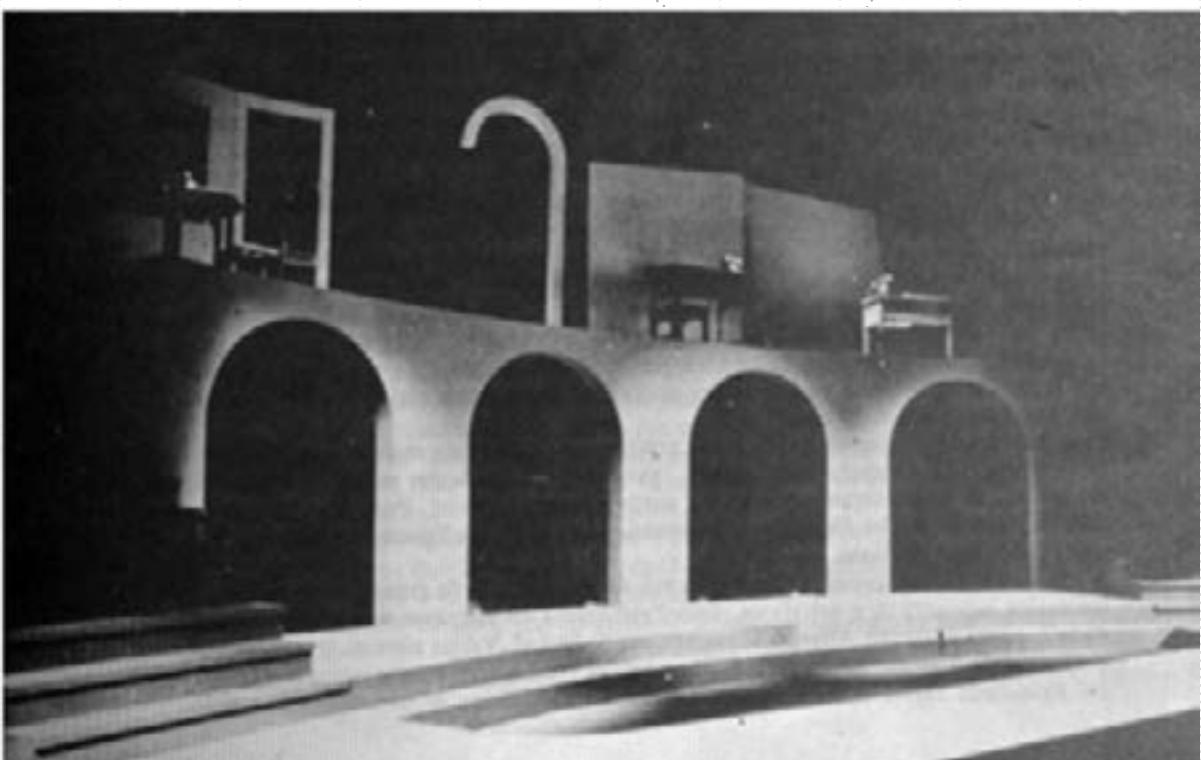


Figura 2. Cenário de *Vestido de Noiva*. Fonte: Drago (2010). Foto: Carlos Moskovics.

Essa maneira inovadora de utilizar a iluminação foi fundamental para construir a atmosfera do espetáculo e evocar o inconsciente de Alaíde, transitando de maneira fluida entre alucinação, memória e realidade. Essa abordagem evitava a necessidade de constantes trocas de cenário, permitindo uma triangulação das três dimensões de forma contínua.

Drago (2012) argumenta que, ao incorporar a tridimensionalidade, Santa Rosa privilegiou o simbólico nas inter-relações entre corpo, espaço, forma, movimento e luz, em detrimento da falsa materialidade retórica de uma cenografia decorativa. Embora fosse Santa Rosa um pintor, ele “considerava a pintura deslocada em cena, prejudicial aos movimentos do intérprete” (Magaldi, 1992, p. 95). Essa concepção cenográfica permitiu que a aproximação da linguagem cinematográfica presente na estrutura dramatúrgica fragmentada de Rodrigues, designada por Drago (2012) e outros(as) pesquisadores(as) como uma dramaturgia de cortes, se concretizasse no palco.

O conjunto de visualidades da encenação ancorado numa iluminação extremamente moderna para a época – que recortava espaços, construindo visibilidades em ações simultâneas, enfatizando nuances dos objetos de cena, explorando formas e volumes pela exacerbação entre claro e escuro – permitia a apreensão, por parte do público, da alternância entre os planos da alucinação, memória e realidade. Isso possibilitava ao diretor explorar as mudanças de espaço e tempo alinhavadas pelo texto, transitando e fluindo pelas três dimensões mediante a utilização dos recursos de níveis diferenciados da cenografia de Santa Rosa. O que se dava a ver na cena confrontava radicalmente com o que até então havia sido experimentado em palcos brasileiros.

O sucesso da estreia de *Vestido de Noiva* decorre de diversos fatores. Em primeiro lugar, trata-se de um exercício dramatúrgico que destoa da hegemonia dos melodramas e textos estrangeiros que vigoravam na cena brasileira. Em segundo lugar, tem-se a configuração de camadas visuais que mesclavam cenas simultâneas, o uso de flashbacks, aproximando a encenação da linguagem cinematográfica, mediante a experimentação de uma iluminação inovadora. Soma-se a isso a dedicação e o comprometimento do grupo Os Comediante, que foi decisiva para a consecução do trabalho de direção executado

por Ziembinski. Isso se tornou possível pela extensão do período de ensaios e a reformulação do trabalho de direção numa montagem teatral.

A sinergia entre o projeto cenográfico de Santa Rosa e a encenação de Ziembinski – acrescidas do uso de uma luminotécnica totalmente inovadora – teve papel determinante para transformar essa estreia num marco do teatro moderno. Obviamente, a imbricação desses fatores não esgota as complexidades envolvidas nesse acontecimento. Mas esses fatores podem ser compreendidos como passos importantes, ou, no mínimo, movimentos iniciais no longo percurso empreendido para a autonomização do fazer cenográfico, o aprofundamento de suas inter-relações com a encenação no teatro brasileiro.

Nesse contexto, a cenografia de Santa Rosa traduziu, paradoxalmente, a complexidade do texto numa estética minimalista – ancorada numa iluminação capaz de explorar todos os meandros do seu projeto cenográfico, associada ao trabalho de direção de Ziembinski, que soube retirar dos atores a potência necessária para materializar a essência do universo rodriguiano – inaugurando a “arquitetura teatral” brasileira. As intersecções entre encenação e projeto cenográfico apontam para a antecipação de um processo colaborativo em que o trabalho de direção e cenografia engendram novas acepções para a noção de teatralidade. Era o início de uma guinada na cultura visual do teatro brasileiro.

#### **Vestido de Noiva encenado pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM)**

Na recente montagem de *Vestido de Noiva* realizada pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM) na sala do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte, a encenação, cenários e figurinos

foram concebidos por Ione de Medeiros. A concepção cenográfica de Medeiros dialoga com os conceitos de cenografia expandida e cena expandida. Esses dois conceitos tratam das novas configurações, práticas e modos de construção que impactam a cenografia, sua autonomização enquanto linguagem artística e suas intersecções com a encenação. Eles tentam abranger a efervescência de transformações que a cenografia vem experimentando nas últimas décadas. Nesse sentido, Monteiro (2016), define a cena expandida da seguinte maneira:

No teatro, chamo de cena expandida aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia. (Monteiro, 2016, p. 40).

Rebouças (2022) realiza um mapeamento de termos e nomenclaturas que surgiram nas últimas décadas na abordagem das práticas cenográficas fora do palco cênico italiano, escrutinando o surgimento do conceito de cenografia expandida, cujas práticas acontecem fora do edifício teatral. O autor, ao problematizar aspectos relacionais da cenografia expandida e sua ruptura com o conceito convencional do fazer cenográfico, remete ao pensamento de Lotker (2011) para situar a cenografia no campo expandido como “agente ativo de movimento e um ambiente para criação de relações performativas” (Bolelli, 2022, p. 5 apud Lotker, 2011, p. 19).

Na cenografia e encenação concebidas por Medeiros, esses dois conceitos estão imbricados. A montagem é construída mediante a copresença de diferentes mídias, estabelecendo diálogos com o Cinema, a Dança e a Performance. O espaço cênico não foi projetado para a realização de espetáculos teatrais. Não há o aparato de urdimentos que reproduzem as convenções da caixa cênica de um palco italiano. As primeiras fileiras de assento estão no mesmo nível da encenação e, na sequência, as outras fileiras se elevam sucessivamente. Destaco que estive presente nessa encenação, sendo que a minha escolha de assento recaiu sobre a posição frontal no centro da plateia, no mesmo nível da ação na primeira fileira. Nessa perspectiva, alguns movimentos do elenco ameaçaram roçar os pés da plateia e tamanha proximidade me causou a sensação de estar dentro da cena.

O ritmo da ação flui numa espécie de teatro-dança que mescla a gestualidade dos atores com a narrativa em vídeo. Isso me levou a perceber composições espaço-visuais que comprimiam e dilatavam o espaço cênico. Esses procedimentos acentuam a perspectiva interartística como proposição estética de pesquisa e experimentação que o grupo vem desenvolvendo ao longo de décadas. No desenrolar da trama, a atuação dos atores se mescla com registros audiovisuais que, numa perspectiva intermediária, ao serem projetados em consonância ou disjunção com a cena, vão desdobrando as composições imagéticas em novas camadas visuais, conforme pode ser observado no registro (Figura 3).

Na Figura 3, percebe-se uma interagência entre a iluminação e o desdobramento de gestualidades em outras camadas visuais, que estendem a profundidade do espaço, expandindo visualidades, justa-



Figura 3. Camadas visuais intermediárias na cenografia de *Vestido de Noiva*.

Fonte: Grupo Oficina Multimédia. Foto: Netun Lima, 2023.

Na figura 3, percebe-se uma interagência entre a iluminação e o desdobramento de gestualidades em outras camadas visuais, que estendem a profundidade do espaço, expandindo visualidades, justapondo e entretecendo diferentes camadas de visualidades compostas pela atuação do elenco e usando interação com o audiovisual.

Dessa forma, os dispositivos cenográficos assumem a condição de interagentes estéticos que apelam aos sentidos, interferindo no que se dá a ver e perceber na cena. Essas diferentes camadas visuais acrescidas da interpretação do texto trazem consigo outras sonoridades em composições imagético-sonoras que interseccionam projeção audiovisual, performance do elenco e trilha sonora. Na foto, (Figura 4), podem-se observar nuances da iluminação concebida por Cerezoli para a encenação de Medeiros.

Na cena retratada (Figura 4), pode-se ver, em primeiro plano, as atrizes Camila Felix e Priscila Natany numa composição dupla de Alaíde. Duas atrizes interpretam simultaneamente a protagonista, o que se estende a outros personagens. Essa estética de ampliação (que alterna duplos ou trios na interpretação de uma mesma personagem), acoplada ao vídeo, permite a sensação de se estar diante de uma espécie de mosaico móvel que se constitui e se desfaz em deslocamentos entre o audiovisual e a interpretação do elenco. Medeiros, ao ambientar a cena num quarto de hospital, potencializa a fragmentação das memórias de Alaíde, saltando entre a realidade da sua condição terminal e os momentos de alucinação. A luz explora os matizes de cores presentes nos dispositivos cenográficos, dialoga com a plasticidade das três dimensões presentes na encenação e potencializa a copresença de diferentes mídias. Desse modo, a projeção audiovisual e a trilha sonora servem de suporte e ferramenta para a encenação, amealhando a trama sem incorrer no risco da ilustração simplificadora.

O conjunto de sonoridades envolve diferentes usos das tecnologias de sonorização. Em algumas circunstâncias, as vozes são amplificadas por caixas de som, exteriorizando ou bifurcando aspectos sonoros da atuação pela voz ou pela interação com outros dispositivos da cena. Noutras, os intérpretes utilizam microfone ao vivo ou dublam a própria voz previamente gravada. As maneiras como as sonoridades são empregadas na execução da trilha sonora se alternam, ora dando condição de suporte para as personagens em diálogos com a gestualidade e interpretação dos atores, ora servindo como uma espécie de fio condutor que transita entre as três dimensões vivenciadas por Alaíde, como, por exemplo, o recurso de vozes *in off* projetadas no espaço cênico.



Figura 4. Em primeiro plano uma composição dupla da personagem Alaíde.  
Fonte: Grupo Oficina Multimédia. Foto: Netun Lima, 2023.

Os procedimentos que envolvem a transposição espacial e sonora do texto dramatúrgico em texto cênico foram favorecidos pela iluminação do espetáculo que conseguiu um equilíbrio entre diferentes perspectivas sobre a imagética da cena. É importante ressaltar que não há uma hierarquia entre as diferentes camadas visuais e sonoras do espetáculo. Elas coexistem nos procedimentos que inter-relacionam a presença física dos atores, o espaço cênico e a atmosfera desenvolvida pela iluminação sobre os movimentos de manipulação de objetos, e, principalmente, pela gestualidade de um *mise-en-scène*, que transita entre teatro, dança, música e artes visuais.

Os objetos de cena deslizam numa movimentação cíclica. Essa

estética de movimentos cílicos se estende para as imagens projetadas com transições que utilizavam recursos da linguagem cinematográfica, como por exemplo, fade out, zoom in ou zoom out. Essa aproximação com o que é próprio do cinema gera deformidades de escalas e subverte limites entre visualidades estáticas e moventes. Em alguns momentos, amplia ou dilui as perspectivas do espaço, explorando relações entre linhas horizontais, verticais, assimetrias e dessimetrias. Isso resulta numa cenografia de disruptividades que se aproxima de uma poética do fragmento que valoriza a escrita descontínua da dramaturgia rodriguiana.

As visualidades da cena se dão a perceber numa cenografia em que ocorre uma espécie de implosão da presença de materialidades estáticas e rígidas. As conformidades espaço visuais vão se alterando na medida em que as ações dos intérpretes mudam a disposição de objetos ou deslocam dispositivos cenográficos, dando-lhes novos sentidos. A plasticidade na reapropriação do espaço e desses dispositivos altera a dimensão de atuação da cenografia sobre o texto cênico. A cenografia sai da estrutura concreta dos dispositivos estáticos, delimitados dentro de determinado espaço, e passa a agenciar de maneira fluida em constantes deslocamentos como meio significante na encenação.

Na montagem de *Vestido de Noiva*, do Grupo Oficina Multimédia, a cenografia não trata apenas de uma proposição visual que determina ou estiliza as conformidades da cena. Ela se estabelece como um devir que, na medida em que a ação se desenrola, inaugura novas perspectivas. Trata-se de um desenho cenográfico que não se fecha; ao contrário, ele continuamente se abre, ampliando possibilidades de relação entre o que se dá a ver e o que se percebe na encenação.

### Reflexões finais

Entre a montagem de estreia do Grupo Os Comediantes e a recente montagem do Grupo Oficina Multimédia (GOM) – considerando a distinção das duas naturezas de edificação que abrigaram os dois acontecimentos, a cenografia sofre um processo de desmaterialização. Ela sai da condição de um cenário construído pela projeção arquitetural de Santa Rosa para um processo de abstratização operada pela concepção intermidiática e transmídia de Medeiros.

Entre o hiato das duas montagens – cerca de oito décadas – o avanço das tecnologias digitais contribuiu com a consolidação da cena teatral intermidiática em perspectivas transmídia. Isso tem contribuído com a ruptura de zonas fronteiriças entre o teatro, o cinema, o audiovisual e as artes multimídias, o que reflete nos recursos utilizados na segunda montagem aqui analisada, ampliando o uso de diferentes camadas visuais, explorando tecnologias digitais na composição das visualidades e sonoridades da encenação.

Na recente montagem do Grupo Oficina Multimédia, a iluminação criada por Cerezoli funciona em sentido contrário. Diante da desmaterialização do cenário, o projeto luminotécnico na encenação de Medeiros opera como agente de mediação entre diferentes espacialidades e visualidades. Ou seja, na primeira montagem, a luz exerce a função de diluir a concretude do cenário, e, na recente montagem, ela serve como elo entre diferentes camadas de significação que se estabelecem num entre-lugar que flutua entre diferentes mídias. A luz age amalgamando inter-relações entre os exercícios de corporeidade e interpretação dos atores, a projeção de imagens digitais e a manipulação e movimentação performativa dos objetos e adereços de cena.

As relações entre as ambientes trifurcas da dramaturgia rodri-

guiana na montagem de Medeiros com o Grupo Oficina Multimédia-(GOM) expande a cenografia para a condição de elemento fundante de toda estética da encenação. A utilização de diferentes mídias no espetáculo permite que as três dimensões do texto rodriguiano sejam percebidas numa espécie de bricolagem imagético sonora, sem que essas se percam num tecido único que descharacterize as peculiaridades próprias de cada uma, e não se estabeleçam como ambiências estanques.

Dessa maneira, o entrelacamento entre encenação e cenografia coadunam com a proposição de transposição midiática formulada pelo pensamento de Rajewsky (2012), em que o texto fonte, a dramaturgia rodriguiana, gera como desdobramento o texto cênico presente na encenação e, simultaneamente, na escritura cênica cenográfica urdida pelo desenho e interagência dos dispositivos cenográficos, mediante a copresença e interação de diferentes mídias.

*Vestido de Noiva*, concebida por Medeiros, flui num ritmo onírico, em que os arranjos espaço-visuais evocados pelo entrelacamento de imagens e sonoridades digitais são regidos por um jogo estabelecido entre revelar e ocultar. Isso se torna possível mediante construções transmidiáticas causadas pela disruptão entre diversas visualidades e paisagens sonoras construídas neste jogo. Soa como algo que, talvez, só possa ser experimentado como a presença do que se mostra na ausência, aquilo que transita na esfera relacional dos entre-lugares de diferentes mídias e transmidialidades.

## Referências

- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2011.
- DRAGO, Niuxa Dias. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. **O percevejo** online. v. 4, n. 1, janeiro-julho 2012, p. 1-20.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOTKER, S., Introduction. In: Prague quadrennial of performance design and space. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.
- MAGALDI, Sábatu. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 1, p. 37–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 25 set. 2024.
- MOSKOVICS, Carlos. CEDOC/FUNARTE. 1943. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Nelson-Rodrigues-Santa-Rosa-e-Zbigniew-Ziembinski-examinando-o-cenario-de\\_fig3\\_343350673](https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Nelson-Rodrigues-Santa-Rosa-e-Zbigniew-Ziembinski-examinando-o-cenario-de_fig3_343350673). Acesso em: 14 jul. 2023.
- MOSKOVICS, Carlos. **DRAGO**. 2010. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- LIMA, Netun. Acervo do Grupo Oficina Multimédia Group. 2023.
- RAJEWSKY, Irina. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2**. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/ UFMG, 2012.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: <file:///D:/Downloads/Intermidialidadereferenciasintermediaticas-umaintroducao.pdf> Acesso em: 09 set. 2024.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermidialidade:** uma introdução. São Paulo: Editora Contexto, 2022.
- REBOUÇAS, Renato Bolelli. Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.
- RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Ana Paula da Silva Pena  
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer (PPGIEL - UFMG). Mestra em Estudos do Lazer pelo PPGIEL/UFMG. Licenciatura em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG (2015-2021). Realizou intercâmbio pelo Programa Minas Mundi (2019) no qual participou de projetos na Escola Superior de Artes e Design (ESAD.CR) do Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria) Caldas da Rainha, Portugal. Membro-pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Aprendizagem na Prática Social (NAPrática) da UFMG e professora de Arte e Cultura no Cursinho Popular PopEduca e na professora de Arte na Rede Municipal de Belo Horizonte. <https://orcid.org/0009-0005-8822-7465>, paulavalentineteatro@gmail.com

# Produções cinematográficas como possibilidade de experiências significativas no Programa de Tempo Integral

*Film productions as a possibility for meaningful experiences in the Full-Time Program*

**Resumo:** Com o intuito de refletir sobre a possibilidade de experiências significativas de educação no Programa de Tempo Integral, este trabalho apresenta uma discussão sobre a produção de um curta metragem, em uma escola no município de Mariana, em Minas Gerais. Ao final do trabalho foi possível compreender a importância do Programa de Tempo Integral na produção de atividades sofisticadas e da possibilidade de uma educação focada na valorização do saber e da história das educandas e educandos.

**Palavras-chave:** Atividades significativas; Programa de Tempo Integral; Cinema-documentário.

**Abstract:** The goal of this paper is to reflect on the potential for meaningful educational experiences within the Full-Time Program, and to present a discussion on the production of a short film at a school in the municipality of Mariana, in Minas Gerais, Brazil. At the end of producing the work, it was possible to understand the importance of the Full-Time Program in creating sophisticated activities and its potential within an education rooted in valuing the knowledge and history of students.

**Keywords:** Meaningful activities; Full-Time Program; Documentary cinema.

## Educação de Tempo Integral: Um Frame

Diversas pesquisadoras e pesquisadores da educação têm refletido, problematizado as questões que envolvem a Educação de Tempo Integral como política pública e como proposta de aprendizagem, mas, como a produção é bastante diversa e nosso texto não visa contribuir para este campo específico, não aprofundaremos na questão. Embora não possamos deixar de citar essa discussão, pois ela é fundamental para entendermos o imaginário sobre a Educação de Tempo Integral e assim dar base para nossa compreensão. Por isso, um frame.

A Educação de Tempo Integral para o professor Antônio Sérgio Gonçalves necessita estar em sintonia com a noção de Educação Integral. Para ele:

Só faz sentido pensar na ampliação da jornada escolar, ou seja, na implantação de escolas de tempo integral, se considerarmos uma concepção de educação integral com a perspectiva de que o horário expandido represente uma ampliação de oportunidades e situações que promovam aprendizagens significativas e emancipadoras. (Gonçalves, 2006, p.131)

Embora, lendo rapidamente pareçam a mesma coisa, os conceitos definem questões diferentes: A Educação Integral diz respeito a uma formação multidimensional dos sujeitos incluindo os aspectos intelectuais, sociais, emocionais, corporais e etc. A Educação de Tempo Integral diz respeito à ampliação da jornada escolar, que de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Brasil, 1996), pode ser estendida para sete horas diárias.

Ao contrário do imaginário coletivo que se tem sobre a Educação de Tempo Integral, o seu objetivo não é deixar a criança o dia todo na

O conceito de imaginário produzido por Durand é definido pelo Dicionário crítico de política cultural de Teixeira Coelho (1997): cultura e imaginário como: o conjunto das imagens não gratuitas e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. Este capital é formado pelo domínio do arquetípico - ou das invariâncias e universais do comportamento do gênero humano - e pelo domínio do idiográfico, ou das variações e modulações do comportamento do homem localizado em contextos culturais específicos e no interior de unidades grupais. Não se trata, portanto, de um conjunto de fantasias no sentido de irrealidades mas de um substrato simbólico ou conjunto psicocultural (presente tanto no pensamento "primitivo" quanto no civilizado, no racional como no poético, no normal e no patológico), de ampla natureza, que se manifesta sob diferentes formas e cuja função específica é promover o equilíbrio psicosocial ameaçado pela consciência da morte.

É importante ressaltar que o imaginário não está fundamentado em nada. As experiências que os sujeitos têm muitas vezes passam a ser compreendidas por eles e elas como uma realidade cotidiana sobre a questão. Um exemplo: Se uma escola X serve uma merenda que para eles não é a ideal, cria-se um imaginário que merenda de escola pública é necessariamente ruim. Assim como se a criança e o jovem, tem experiências escolares que estão pautadas em controle, aprovação, competitividade, pouco ou nenhum significado do conteúdo para seu cotidiano, o imaginário coletivo da escola passa a ser de fato de uma prisão.

Se as escolas que trabalham com Programas de Tempo Integral não realizam atividades, projetos que sejam significativos, que interessem e divirtam as e os educação, o imaginário sobre a questão passa a ser o apresentado logo acima: "Preciso ficar aqui porque meus pais estão trabalhando e não posso ficar sozinho sem supervisão."

Se a Educação de Tempo Integral está alinhada com o conceito de Educação Integral, a comunidade escolar cada vez mais entenderá a escola como este espaço de criação, de sociabilidade e de inventividade.

É nesse exercício que o Programa de Tempo Integral da cidade de Mariana se situa.

### **Programa de Tempo Integral da cidade de Mariana - MG**

O Programa de Tempo Integral , implementado em 2007, é destinado ao atendimento de estudantes do Ensino Fundamental - Anos Iniciais, crianças de 5 a 11 anos, no contraturno escolar por meio de oficinas ofertadas no formato presencial, sendo elas: Teatro e Dança; Música; Estudos Orientados; Artesanato; Esporte e Lazer; Educação Patrimonial e Ambiental. A oficina de Estudos Orientados é oferecida de segunda a sexta-feira, já as demais são oferecidas, uma vez por semana para cada turma. Cada oficina tem a duração de 2 horas diárias, sendo então, o horário composto diariamente por uma oficina de Estudos Orientados e uma oficina de outra temática, totalizando assim, quatro horas diárias.

No ano de 2022, o Programa de Tempo Integral atendeu 19 escolas, da zona urbana e rural da cidade de Mariana e cerca de 2.546 estudantes, conforme levantamento realizado pela Secretaria Municipal de Educação de Mariana. O objetivo principal do Programa é “promover a cidadania ativa e a participação dentro e fora da escola, possibilitando a interação dos alunos com seu ambiente social, cultural, esportivo e educativo, visando melhoria do aprendizado e da qualidade de vida”. (Mariana, 2022)

A Proposta Pedagógica do Programa de Tempo Integral da cidade de Mariana apresenta uma organização curricular sofisticada que inclui o desenvolvimento de habilidades e competências sinalizadas na BNCC (Brasil, 2018) e a formação continuada dos profissionais atuantes. Para realização das oficinas, as e os monitores precisam desenvolver sequências didáticas mensais e compartilhar com a coordenação, além do conteúdo, o monitor também deve

apresentar um processo de avaliação das atividades que desenvolveu com as turmas. Para que esse Programa funcione na organização proposta é necessário que as e os monitores tenham graduação nas áreas de atuação, diferente de alguns outros programas que os monitores possuem a escolaridade básica. A contratação de profissionais especializados apresenta uma potência para o programa em termos de possuir uma equipe técnica com a qualificação desejada, entretanto, a valorização desses profissionais fica bastante a desejar em termos de salário e de carreira.

A desvalorização já é perceptível na nomenclatura do cargo, apesar de exigir licenciatura para atuar no Programa, o profissional não é contratado como professor, mas como monitor. Apesar de possuírem a mesma carga horária de trabalho (24 horas semanais) e terem de preencher o mesmo modelo de planejamento, a diferença salarial é significativa. Enquanto professoras/res municipais possuem o salário R\$ 2.729,43, mais benefícios como: Vale alimentação no valor de R\$ 500, 00 e para as/os professoras/res que atuam nos distritos é concedido um auxílio de 5% do valor do salário. As/Os monitoras/res recebem o valor de R\$1512,00 reais e Vale alimentação no valor de R\$ 500,00. Evidencia-se dessa forma, apesar da exigência de licenciatura para ambos os cargos, uma disparidade salarial e uma desvalorização do profissional do Programa de Tempo Integral da cidade de Mariana - MG.

Um outro fator que demonstra também essa desvalorização com o profissional é a inexistência de concurso público e plano de carreira para o cargo. Os profissionais quando não passam por processo seletivo são contratados por meio de um processo de designação e ao final do ano letivo são demitidos e precisam aguardar até o ano

seguinte para poderem se candidatar novamente a uma vaga. De fato, é um programa sofisticado que não lida com a Educação de Tempo Integral de qualquer forma ou como um espaço onde as crianças ficam fazendo qualquer coisa aguardando os pais virem buscá-las. O Programa sugere aos profissionais que desenvolvam:

métodos permitam às crianças uma participação ativa nas atividades planejadas, dando espaços para o lúdico e para o diálogo: momento em que os alunos possam conversar, analisando o que pensam sobre determinado tema e procurando entender o que está acontecendo em seu entorno. Que haja articulação entre o observar, o sentir e o agir. (Mariana, 2022, p. 4)

Entretanto, não se observa nessa sofisticação a valorização dos profissionais que atuam no programa. Dessa forma, por mais que haja uma tentativa em propor um programa que, de fato, esteja alinhado com as perspectivas da Educação Integral, ao não realizar a valorização dos profissionais ou possibilitar a constituição de vínculos efetivos entre as/os monitoras/res e a comunidade escolar, o Programa pode simplesmente se tornar aquilo que ronda o imaginário social quando se pensa em Tempo Integral: O local onde as crianças ficam para os responsáveis trabalharem.

#### **A primeira lente é o olhar**

A realização deste trabalho aconteceu na Escola Municipal Padre Antônio Gabriel de Carvalho, no distrito de Claudio Manoel, localizado a 46km da cidade-sede Mariana, em Minas Gerais. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população do distrito no ano de 2010 era de 1 161 habitantes. Se tratando

Monitor de Tempo Integral com Ensino Superior Completo recebe R\$ 13,22 por hora/aula, de acordo com a Lei Complementar nº 175. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/m/mariana/lei->

de uma instituição municipal, essa escola atende estudantes da Educação Infantil e do Ensino Fundamental. Além disso, a escola também faz parte do Programa de Tempo Integral e oferece aos estudantes a possibilidade de realizarem as oficinas ofertadas pelo Programa. No ano de 2022, haviam duas turmas de Tempo Integral nessa escola. Turma 1, composta por 6 estudantes do 1º e 2º ano do Ensino Fundamental e Turma 2, composta por 5 estudantes do 3º, 4º e 5º ano do Ensino Fundamental. Especificamente a Turma 2 foi composta apenas por meninas.

Chego ao Programa de Tempo Integral por meio de um processo de designação. Duas questões foram essenciais para que eu me candidatasse a esse trabalho. A primeira é a dificuldade de inserção profissional na região, que conta com poucas escolas, com concursos públicos que acontecem em média, uma vez a cada seis anos, tornando o Programa uma opção, ainda que ofereça um salário abaixo da média, para as pessoas que desejam trabalhar dentro de sua área de formação. A segunda consideração importante foi perceber, por meio da Proposta Pedagógica, que o Programa de Tempo Integral me possibilitava um planejamento mais livre, focado na oferta de experiências significativas para o público alvo. Assim, vislumbrei nesse Programa a possibilidade de experimentar práticas que talvez fossem inviáveis no ensino regular devido ao calendário escolar que envolve conteúdos específicos para cada ano, provas e exames, entre outros. Meu primeiro mês de trabalho como monitora de Oficina de Teatro e Dança na escola de Cláudio Manoel consistiu na realização de alguns jogos teatrais, brincadeiras, rodas de conversa e canções que me possibilitaram conhecer melhor aquelas crianças e seus repertórios culturais. Se tratando de crianças residentes da zona rural, a maioria

delas nunca havia ido ao cinema, assistido teatro ou espetáculos de dança ou visitado museus, entretanto isso não significa que elas não tivessem acesso a outros bens culturais como filmes, músicas, fotografias, folia, congado e outras manifestações culturais.

Além disso, a escola, realizava projetos transversais que tinham como objetivo a valorização da comunidade local e o desenvolvimento de um senso de pertencimento dos estudantes. Em Cláudio Manoel, a escola desenvolvia o projeto “Meu Olhar sobre Cláudio Manoel”, nesse projeto as crianças realizaram uma oficina de fotografia, fotografaram o distrito e escreveram aldravias sobre suas poesias, além de comporem uma música sobre o distrito junto ao monitor da oficina de música e montaram uma exposição as fotografias e das aldravias criadas.

É importante ressaltar que a realização desses projetos na escola foi fundamental para que pudéssemos desenvolver nossas atividades nas oficinas de teatro, que de certa forma, em cada uma das escolas, deu seguimento aos objetivos desses projetos. Além disso, toda a equipe escolar abraçou a proposta e assim como os projetos anteriores aconteceram de forma transversal, o Nossas Histórias pelas Nossas Lentes também conseguiu um trabalho em rede com as demais oficinas. Sem ter muita certeza ainda do que seria possível desenvolver com as crianças, no mês de outubro planejei uma sequência didática com a Contação de Histórias como um conteúdo. Como a Contação de Histórias está muito ligada à tradição da oralidade, planejei alguns exercícios teatrais e brincadeiras para que pudéssemos entender o conceito de tradição.

Além disso, utilizei um curta-metragem chamado “Disque Quilombola” (2016) que foi compartilhado comigo por um colega, dessa

A Aldravia é uma forma de poesia genuinamente brasileira. Um poema aldravista é constituído numa linométrica de 06 (seis) palavras-verso. Esse limite de 06 palavras se dá de forma aleatória, porém preocupada com a produção de um poema que condense significação com um mínimo de palavras.

forma tentei que a sequência didática contemplasse a Abordagem Triangular proposta por Ana Mae Barbosa (2002): Contextualização, Apreciação e Prática.

A escolha do curta como um momento de apreciação foi muito importante, não apenas pelo formato, escolhi não contar uma história, mas apresentar a contação de histórias na linguagem do cinema. A metodologia narrativa do curta também foi crucial, nela, por meio do telefone de lata, crianças de uma comunidade quilombola e crianças que vivem em uma comunidade no Espírito Santo compartilham histórias de suas brincadeiras e brinquedos, suas comidas, suas danças e músicas, o documentário se constrói por meio da ludicidade. E a escolha desse curta possibilitou uma rica roda de conversa com as e os estudantes após assistirmos, eles comentaram o que conheciam, o que não conheciam, o que é parecido com o que tem em sua realidade e neste momento aprendi muito sobre a cultura de cada distrito, coisas que as crianças me contaram uma riqueza de detalhes imensa.

Nessa roda de conversa uma das crianças perguntou se o filme era de verdade, se aquelas crianças realmente participaram de verdade do filme, e aí foi quando falamos sobre a diferença dos filmes de ficção e dos documentários e sobre como os documentários podem potencializar a participação de diversos tipos de pessoas em produções de cinema.

A aula terminou e na volta pra casa, refleti sobre a possibilidade de fazer um curta metragem em cada escola devido à empolgação das crianças com o curta apreciado. Depois pensei que isso seria um completo absurdo da minha parte, não tinha tempo hábil, nem equipe para isso.

Entretanto, a situação-problema já estava instaurada nas minhas reflexões de docente. Convivia com crianças que estão quase hipnotizadas por esses aplicativos de vídeo e ao mesmo tempo possuem um repertório muito significativo de sua cultura local, e ao assistirem um documentário com crianças que lhe causaram certa identificação efervesceram ainda mais a ideia de que poderiam potencializar esse uso dos aparelhos celulares, filmagens para construir um processo artístico que fosse permeado de significados e subjetividade, para além da coreografias que apenas objetificam seus corpos.

É um erro de nossa parte acreditar que as crianças não tem repertório cultural e que é nossa função como docentes apresentar a cultura a elas. O que na verdade acontece na maioria das vezes é que não vemos as crianças colocando em prática seus saberes e seu repertório porque a escola não é aberta o suficiente para isso ou simplesmente não considera esse repertório como um conhecimento. Além disso, com o bombardeio dos influencers de aplicativos de vídeo, como convencer uma criança que a festa tradicional de sua cidade possui tanta importância quanto um festival de música que com muita dificuldade ela poderia acessar que a influencer X gravou sobre?

Por isso, a primeira lente é o olhar. Se não conseguirmos olhar para nossos discentes e reconhecer suas potências, e entender como podemos impulsioná-las, por que escolhemos ser professores? Toda essa reflexão passou na minha cabeça no momento em que pensei em propor uma a realização de um filme com as crianças. E entendi que não querer fazer porque EU não daria conta, era uma justificativa totalmente equivocada, ali, naquele momento, eu era mediadora de um processo de ensino-aprendizagem, então não podia decidir

isso sozinha. Foi nesse momento que entendi que as nossas aulas do Tempo Integral poderiam se tornar um processo colaborativo de produção artística, se as crianças topassem participar.

#### **Plantas que Curam - Claudio Manoel**

A Escola Municipal Padre Antônio Gabriel de Carvalho, em 2022, possuía duas turmas de Tempo Integral, em que haviam 11 estudantes, com idade entre 6 e 11 anos, e em uma maioria feminina, sendo uma das turmas composta integralmente por meninas que estavam inseridas de forma bastante imersiva no universo do *Tiktok*.

Ao propor para as crianças que fizéssemos um filme em nossa oficina, a empolgação foi certa e nesse momento foi muito importante retomar a discussão do Disque Quilombola como a referência do tipo de produção que estava propondo para realizarmos. Pois, poderíamos nesse momento esbarrar no imaginário da produção de cinema que temos acesso na TV, filmes de super heróis e de alguma forma, como a proposta de produção não era essa, no processo poderia haver uma frustração de não estarem fazendo “um filme legal”. Então, na conversa foi levantada a discussão o quanto essa proposta de filme é potente por evidenciar a cultura do distrito e os saberes das crianças, já que elas seriam as narradoras do que estaria por vir e da mesma forma que elas acharam o Disque Quilombola muito legal por se identificarem com aquelas crianças de alguma forma, a produção delas também poderia ser muito legal para outras crianças que poderia vir a se identificar com a história que elas contassem ali.

Para elas, o aspecto das culinárias apresentadas no curtametragem (como farofa de formiga e o beiju) renderam uma conversa longa, algumas conheciam, outras não, e o assunto acabou caminhando

para: Chás de ervas quintal. No dia seguinte, conversei com a pedagoga Izabella Martinho, explicando o projeto, contei a ela dessa prosa que se inclinou para as ervas medicinais. Neste momento, a pedagoga me relatou da prática das merendeiras em fazer chás na escola para os estudantes, e das hortas valiosas que elas têm em casa, e que talvez fosse interessante que nosso roteiro possibilitasse uma entrevista a uma das merendeiras da escola sobre o uso de ervas medicinais.

Propus aos estudantes que as etapas de produção do curta-metragem como as gravações de imagem, captação de som, montagem de cenário, elaboração de perguntas para entrevistas, fossem realizadas por todos nós. Para que todas e todos pudessem experimentar um pouco de cada processo faríamos uma proposta de rodízio de equipes a cada tomada. Todos os equipamentos, com exceção dos celulares pessoais das e dos estudantes, eram meus, de uso pessoal: câmera profissional e lentes, microfone, computador, fones de ouvido e programas de edição de imagem e som.

No primeiro dia, tivemos um momento de apresentação de cada um desses equipamentos e para que eles serviriam nas nossas gravações e como seriam utilizados muitas vezes de forma simultânea. Esse momento demandou um pouco mais de tempo do que o esperado, a maioria das crianças estava de frente a esses equipamentos pela primeira vez, seria violento de minha parte, não permitir que elas tocassesem e perguntassem sobre os objetos num movimento de curiosidade.

Nesse processo também realizamos a escrita do roteiro colaborativo que contou com a escrita de uma ficha de entrevista, poemas das crianças e com uma experiência sensorial com as ervas medi-

nais, a qual as crianças eram vendadas e lhes era entregue um maço de alguma erva medicinal e usando apenas o tato, o olfato e o paladar precisavam descobrir qual era.

A experiência rendeu uma cena bastante divertida no curta.



Figura 1. Cena do *Plantas que curam*. Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

As crianças foram convidadas a completar alguns trechos com suas impressões individuais sobre a questão, como por exemplo: “Aqui em Claudio Manoel tem \_\_\_\_\_. Eu gosto \_\_\_\_\_, mas não gosto tanto de \_\_\_\_\_. Essa proposta de escrita de falar do que gosta e não gosta fez parte de um exercício crítico, de apontar também aquilo que não é tão bom. Não era do nosso interesse produzir um curta panfletário, algum material para ser utilizado em campanhas de turismo. Mas que o filme fosse resultado de um processo que pautou exercícios de reflexão crítica, de rememoração, de jogos, brincadeiras, canções e outros saberes e habilidades. Dessa forma, todas elas poderiam construir os textos de apresentação do distrito e da escola de forma diversa e coletiva.

Além disso, as canções cantadas pelas crianças foram ensaiadas com o monitor de música, o roteiro teve a supervisão da Monitora de Estudos Orientados e a pesquisa sobre ervas medicinais contou com o auxílio da Monitora de Educação Patrimonial e Socioambiental.

Além disso do trabalho realizado em rede, nosso curta teve a oportunidade de entrevistar Dona Luciene, carinhosamente chamada de Lena pela equipe escolar. Lena é merendeira na escola e é conhecida por fazer alguns chás para as crianças e por ter uma horta bem grande no espaço de sua casa. Nossa equipe do curta, escolheu entrevistar Dona Lena em sua casa que é bem próxima a escola, enquanto ela apresentava a horta, também explicava as propriedades de cada planta, quando ela havia plantado e se aquela erva tinha alguma história, como por exemplo, quando o seu filho adoeceu e ela precisou fazer muito chá de folha de manga para que ele melhorasse.

Então, nesse momento as crianças e eu tivemos a oportunidade de ouvir de Dona Lena um pouco do saber que a vemos praticando diariamente na escola. E isso aconteceu em outros momentos também, entre elas. Uma sabia como se fazia um chá, outra não e nesses momentos de conversa, as próprias crianças se surpreendiam com saber umas das outras. “Ué, como você sabe isso?” e a outra respondia: “Minha vó faz assim, aprendi com ela.”

O filme foi exibido no salão comunitário do distrito de Claudio Manoel no mês de dezembro de 2022, para familiares e outros membros da comunidade escolar.

### Considerações Finais

A experiência do cinema-documentário foi uma das inúmeras possibilidades de ressignificar o uso do aparelho celular, dando-lhe uma

função mais significativa e mais “funcional” no cotidiano das crianças, colocando-o a favor das crianças e não as crianças como consumidoras de pequenos vídeos. É possível conviver com as mídias digitais sem perder os jogos e brincadeiras tradicionais. Para que tudo isso seja possível é necessário um tempo de reflexão, discussão e de possibilitar experiências.

Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21) define como experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

Seria uma de uma enorme presunção dizer que a partir desse momento vivido as crianças irão usar mais os aplicativos de vídeo de outras formas. Eles continuam ali com a finalidade para a qual foram criados. E nós, trabalhadores contratados, sem vínculo duradouro, passamos. E o Programa de Tempo Integral que vai até o 5º ano do Ensino Fundamental, também passa.

Apesar disso, a partir de Larrosa, podemos afirmar que sempre existe o que somos agora e o que somos depois de uma experiência. A forma como olhamos o mundo, a forma como nos relacionamos, a forma como passamos a encarar algumas questões. Tanto as crianças quanto nós profissionais da educação.

Existe a forma como a escola encara o Tempo Integral antes e depois de uma experiência como essa e como diversas outras. Me parece muito urgente que cada vez mais seja reinventado esse imaginário social sobre o Tempo Integral, mais como um espaço-tempo

de experiências significativas possíveis, do que como um lugar onde as crianças precisam ficar para os pais trabalharem. Para que tal ação seja possível é necessário um engajamento da equipe diretiva e pedagógica e a criação de cargos efetivos para os profissionais que trabalham nesse programa.

É importante que se tenha também a noção que não só as crianças precisam de tempo para desenvolverem os trabalhos propostos, mas que os profissionais propositores de tais trabalhos também precisam desse tempo, que muitas vezes não cabe em um planejamento mensal e precisa se estender por semanas ou meses. Dessa forma será possível, por meio do vínculo mais duradouro, um maior aprofundamento das discussões e reflexões sobre o programa, gerando novas diretrizes e materiais de apoio que foquem na experiência significativa, que precisa de tempo para se desenvolver.

Ainda que as necessidades apontadas acima estejam no campo dos desejos.

A existência do filme *Plantas que Curam*, que está disponível na plataforma Youtube, nos mostra que a partir de experiências significativas, que proponham atividades que despertem o interesse das crianças, valorizem seus saberes identidades é possível repensarmos a forma como lida-se com a Educação em Tempo Integral. O nosso objetivo de partilhar o vídeo na plataforma vai além da mera postagem do resultado de um processo. Parto do princípio que, assim como o filme *Disque Quilombola* nos possibilitou o entendimento de uma produção cinematográfica focada nas crianças e nas suas relações, a recepção desse filme por outras/os profissionais da educação, por crianças e jovens também pode acender uma faísca e se tornar uma motivação pra outras produções.

O filme completo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=59QNaWe94hk>

## **Referências**

- BARBOSA, Ana Mae. A metodologia triangular: História da Arte, leitura da obra e o fazer artístico. In.: **A imagem no ensino da arte**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 34-43
- BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19 [online], 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 10 ago. 2023.
- COELHO, TEIXEIRA. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 22. ed. São Paulo: Paz e Terra. 2002.
- GONÇALVES, Antonio Sérgio. Reflexões sobre educação integral e escola de tempo integral. **Caderno CENPEC**, 2006, n. 2. IBGE. Censo 2000/2010.
- GOULART, Maria Inês Mafra. **A exploração do mundo físico pela criança: participação e aprendizagem**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais. p.272. 2005.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.



## Berço Esplêndido

### Resumo

Este ensaio visual é consequência da instalação e performance apresentada pela artista Jessica Porciuncula durante a abertura da exposição coletiva Olhar ao sul no Casarão 2 da Secult em Pelotas, RS, Brasil, e dos registros fotográficos realizados pelo fotógrafo Daniel Moura no dia 16 de julho de 2024. O título da performance de Porciuncula - *Berço Esplêndido* - remete à frase do hino nacional brasileiro, "Deitado eternamente em berço esplêndido" e presta homenagem ao artista brasileiro Carlos Vergara e sua instalação *Berço Esplêndido* de 1969. A performance dura entre 30 e 40 minutos.

Palavras-chave: *Berço Esplêndido*. Ensaio visual. Olhar ao sul.

## Splendid Cradle

### Abstrato

*This visual essay is a consequence of the installation and performance presented by Brazilian artist Jessica Porciuncula during the opening of the group show Olhar ao sul, exhibited at the Casarão 2 of the Secretary of Culture in Pelotas, RS, Brazil, and the photographs taken by photographer Daniel Moura on July 16, 2024. The title of Porciuncula's performance - Berço Esplêndido - refers to the phrase from the Brazilian national anthem, "Deitado sempre em berço esplêndido" (Lying eternally in a splendid cradle) and pays homage to Brazilian artist Carlos Vergara and his 1969 installation of the same name. The performance is between 30 and 40 minutes long.*

Keywords: Splendid Cradle. Visual essay. Olhar ao sul.



134

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 23 dez. de 2024

Jessica Porciuncula; Daniel Moura.

Ensaio visual recebido em 22. out. 2024 e aprovado em 06 nov. 2024

135



136

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 23 dez. de 2024

Jessica Porciuncula; Daniel Moura.

Ensaio visual recebido em 22. out. 2024 e aprovado em 06 nov. 2024

137









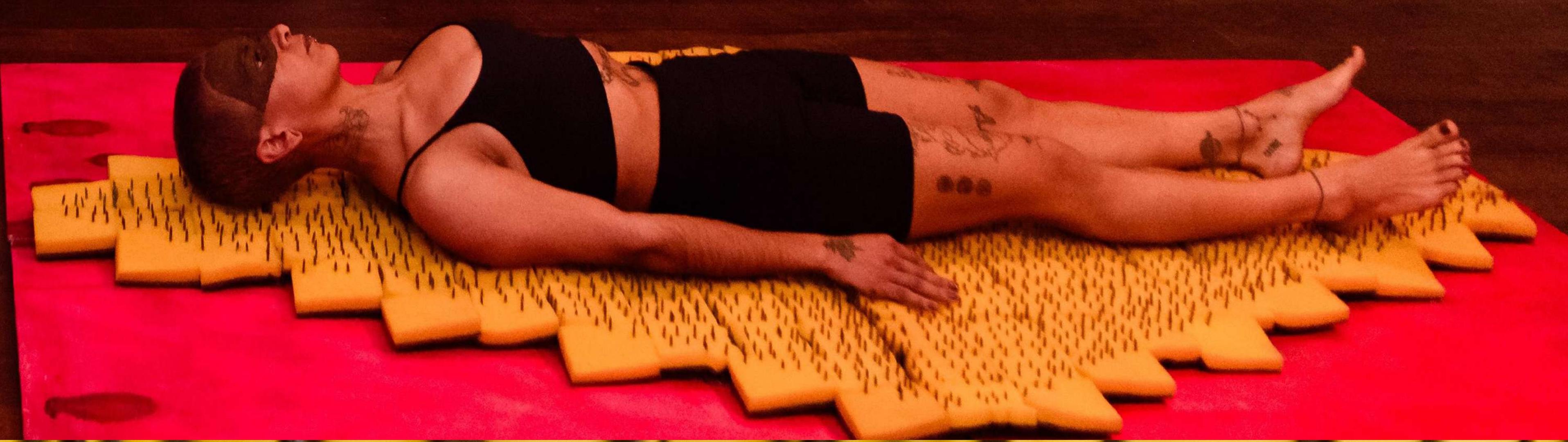




148

DARIA

149

















Jessica Porciuncula

Artista visual e produtora cultural desde 2012, Mestre no PPG Artes Visuais (UFPel) e Doutorando no PPGArtes/UFPel e atua como professora de fotografia na mesma instituição. Formada em Artes Visuais, residente de Pelotas e natural de São Luiz Gonzaga-RS-Brasil. Atualmente investiga questões relacionadas à identidade e território, nas esferas do pessoal e nacional, do político e poético. Partindo dos condicionamentos de um ?ser? e ?estar? Brasil, das relações entre os corpos, o espaço, o vestuário, os objetos e materiais capazes de tecer simbologias. <https://orcid.org/0000-0001-6483-7297>.

Daniel Moura

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Artes Visuais na linha de Pesquisa em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano na mesma instituição. Atua na área da fotografia, tendo participado como colaborador para o site ARTE 15 e como voluntário no levantamento fotográfico do acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Universidade Federal de Pelotas(UFPel). <https://orcid.org/0009-0004-3256-4676>.

¶

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.

PARALELO 31