



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

# PARALELO31

# Editorial

Nesta edição selecionamos artigos apresentados no IV SPMAV - Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais cujo tema abrangeu Convergências na Arte Contemporânea, o evento foi organizado pelos discentes do PPGAV, realizado de 22 a 24 de abril de 2015 no Centro de Artes da UFPel.

A seleção compreendeu duas etapas diferenciadas. Uma pré-seleção considerou a qualidade e o caráter inovador das ideias apresentadas pelos autores. Na segunda etapa, os textos melhor classificados foram submetidos à avaliação por pares realizada por pareceristas ad hoc, pelo método “Double Blind Review”. Os pareceristas ad hoc são colaboradores externos ao PPGAV, pesquisadores vinculados a instituições de ensino superior nacionais e internacionais.

Os critérios para a avaliação dos artigos levaram em conta a relevância do tema abordado, bem como a clareza do texto, a adequação da bibliografia, a estruturação e desenvolvimento teórico, além da descrição da metodologia utilizada, com conclusões e contribuição oferecidas para o conhecimento da área.

É com imensa satisfação que apresentamos nessa publicação relatos, ponderações e sínteses de pesquisas que compreendem identidades, autorrepresentações, itinerâncias, compartilhamentos e interlocuções que animam práticas poéticas, educativas e investigativas em abordagens que promovem atravessamentos entre as linhas de pesquisa do PPGAV.

**As editoras.**

**Centro de Artes, UFPEL**

*Pelotas, dezembro de 2014*

# PARALELO31

ISSN: 2358-2529

## Expediente

Edição 04  
dezembro de 2015

### Comitê Editorial

Angela Pohlmann  
Nádia Senna  
Ursula Rosa da Silva

### Assistente Editorial

Lucas da Cruz Basílio (Estagiário PROGEP/PPGAV/UFPeI)

### Conselho editorial

Alice Jean Monsell (UFPEL)  
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)  
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)  
Paulo Silveira (UFRGS)  
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)  
Ricardo Cristofaro (UFJF)  
Mirian Tavares (UALG)  
Leonardo Charreu (UFSM)  
Gonzalo Vicci (UDELAR)  
Ursula Rosa da Silva (UFPEL)

### Revisão de texto e organização do material

Lislaine Sirsi Cansi, Renata Requião, Nádia Senna e Ursula Rosa da Silva

### Editoria de arte

Coordenadora: Ana Paula Penkala  
Projeto gráfico: Lucas Pessoa Pereira  
Diagramação e manutenção da revista no Portal de Periódicos da UFPeI: Lucas da Cruz Basílio

### Traduções de títulos e resumos para o inglês

Luiza Alves Tavares, Lucas da Cruz Basílio

### Também colaboraram nesta edição

Ana Navarrete Tudela, Ana Paula Penkala, André Winter Noble, Andrea Díaz Mattei, Caroline Farias Ferreira, Donald Hugh de Barros Kerr Junior (Goy), Francisca Ferreira Michelin, Jacques Gauthier, Hélio Ferverza, Maria Ivone Dos Santos, Otavia Alves Cé, Paula Garcia Lima, Pauline Gaudin Indicatti, Renata Alencar, Renata Azevedo Requião, Saarah Londero Maschendorf Gottinari, Tailze Melo, Teresa Lenzi



# Sumário

Editorial	2
Expediente	4
<b>ARTIGOS</b>	
Lugar de tensão	8
<i>Lislaine Sirsi Cansi; Renata Azevedo Requião; Joice Araújo Esperança</i>	
Projeto Marcas de Si: uma possibilidade de ensino no Curso de Design Digital da Universidade Federal de Pelotas	18
<i>Paula Weber; Lúcia Bergamaschi da Costa Weymar</i>	
Projeto Mão Dupla: itinerância entre Produção, Pesquisa e Estágio Docência	34
<i>Adalberto Geovani Nunes Corrêa; Claudio Tarouco de Azevedo</i>	
Relações entre a composição e o enquadramento fotográfico	42
<i>Bettina Wieth Gonçalves; Angela Raffin Pohlmann</i>	
Arte, estética e comunicação: novas possibilidades de interação e compartilhamento na pós-modernidade	54
<i>Rafael Fagundes Cavalheiro; Mirela Ribeiro Meira</i>	
A construção da poética de auto-paisagem: considerações iniciais sobre conceito e processo	64
<i>Gracia Casaretto Calderón; Alice Jean Monsell</i>	
<b>ENSAIO VISUAL</b>	
Da superfície ao Espaço	80
<i>Varixs Alunxs</i>	



Lislaine Sirsi Cansi  
Mestranda pelo  
PPGAV/UFPel;  
bolsista FAPERGS  
lislaine\_c@  
yahoo.com.br

Renata Azevedo  
Requião  
Doutora em Letras/  
Literatura comparada  
pelo PPG-Letras/  
UFRGS; Professora  
PPG-Artes Visuais  
/ CeArtes, UFPel  
ar.renata@gmail.com

## Lugar de tensão

### *Tension place*

**Resumo:** Este artigo é um relato de meu processo de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, da UFPel. A pesquisa encontra-se em fase de qualificação. Neste texto, aponto questões que permeiam a desterritorialização de dois sujeitos, o artista e o professor, com foco na reterritorialização quando emerge apenas um sujeito, o artista-professor. Tal reterritorialização gera um lugar de tensão, incorporando a prática artística à prática docente, forçando certa poética na docência para o cotidiano da prática escolar, daí a proposta de uma poética na docência. A leitura de poemas de Manoel de Barros, sobre a cognição, o ensino e o aprendizado, serviram aqui de base para algumas considerações. Das três categorias percebidas durante a prática artística – o processo de criação, a pesquisa em arte e a experiência estética – a primeira será abordada neste texto, associada ao conceito de inventário.

**Palavras-chave:** território; poética na docência; inventário; Manoel de Barros.

**Abstract:** This article is an account of my research process in the Program of Graduate Studies in Visual Arts - Master of UFPel. The research is in qualifying. In this paper, I point out issues that permeate the deterritorialization of two subjects, the artist and teacher, focusing on reterritorialization when emerge only one subject, the artist - teacher. Such reterritorialization generates a place of tension, incorporating artistic practice to the teaching practice, forcing certain poetic in teaching to everyday school practice, hence the proposal of a poetics of teaching. Reading Manoel de Barros poems on cognition, learning and teaching, served here as a basis for some considerations. The three categories perceived during the artistic practice - the process of creation, research in art and aesthetic experience - the first will be addressed in this text, associated with the concept of inventory.

**Keywords:** territory; poetics of teaching; inventory; Manoel de Barros.

### INTRODUÇÃO

Sou professora, sou artista, às vezes sinto-me mais professora, outras vezes, mais artista.

Como resolver essa tensão por entre dois sujeitos? Foi da observação sobre minha prática como professora de arte e artista, que me direcionei a uma

questão propositiva, geral: como aproximar o pensamento do artista ao pensamento do professor, atuando na sala de aula da escola fundamental?

Movida pelo desejo de aproximar ensino e poética, percebi que transitava pelas duas linhas de pesquisa do programa, ocupando um lugar “entre”, ora comparece a relevância das poéticas e dos processos criativos, ora advém problemáticas acerca do ensino da arte contemporânea na escola.

Este movimento, etapa cara para mim, é resultado de experiências vivenciadas nos dois territórios<sup>1</sup> (territórios aqui entendidos como “domínios do ter”<sup>2</sup>) pertencentes ao campo da arte e percebido através do conceito da desterritorialização de cada sujeito focando a reterritorialização de apenas um sujeito. Deleuze (1988-1989, p. 5) afirma que “não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. Neste lugar<sup>3</sup> (lugar de tensão) reterritorializado habita a artista-professora que se instaura em mim, em meu fazer e em meu pensar, através de questões que apontam para uma proposta de poética na docência, considerado o cotidiano escolar.

Como possuía muitas anotações e as questões envolvidas pela docência estavam muito nítidas para mim, foi necessário um primeiro movimento de abandono dessas questões, a ponto de permitir meu retorno ao trabalho imersivo em ateliê, objetivando o resgate de minha poética, na direção do resgate de meu processo e das possibilidades de sentido que pudessem advir dele. Revisão do Projeto de Pesquisa, discussões em Grupos de Pesquisa, orientações, diários de campo, pesquisa bibliográfica, foram elementos que me levaram a intensa reflexão nesta etapa. A aproximação do pensamento da arte – pensamento intrinsecamente atrelado à criação – ao ensino em sala de aula escolar fez-se possível através de três categorias: o processo de criação, a pesquisa em arte e a experiência estética.

1 "[...] o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos". (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20)

2. BOUTANG, Pierre-André. Entrevista: o abecedário de Gilles Deleuze. Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1989.

3. Segundo Katia Canton (2009, p. 15): a palavra lugar "se refere a uma noção específica de espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo".

### 1 RETERRITORIZAÇÃO: UM BREVE ENCONTRO COM MANOEL DE BARROS

Minha experiência como professora sempre me deixou com desconfortos quanto a minha prática e ao que eu percebia.

Como professora atuante na rede pública de ensino, percebi a escola como "lugar de refúgio político-pedagógico", no qual ainda reina uma educação prescritiva e tecnicista. Professores de Artes, atuando na escola como "lugar de refúgio político-pedagógico", estão autorizados a planejar e mediar saberes sobre a Arte, em sala de aula, sem, entretanto serem estimulados a desenvolver com os alunos o "pensamento da Arte" que advém do trabalho poético. Sequer se reflete sobre a produção artística através de próprios agenciamentos com os quais têm que se haver os sujeitos envolvidos nessa produção. A Arte ainda é abordada como dado: dado histórico, exemplo de linguagem, dados sobre os materiais e temas. Assim, aos alunos, receptores de dados, não é proporcionado espaço de criação e reflexão.

Inquietações frente a esse contexto surgiram durante minha prática pedagógica e ainda eram muito presentes em mim no início da pesquisa. Aqui, surgiu a necessidade de minha reterritorialização. Aqui, surgiram desvios em meu caminho. Aqui, encontrei-me com Manoel de Barros.

Através do prefixo des-, reiteradamente percebido em poemas das obras *O livro das ignoranças* (1994) e *O Guardador de Águas* (1998), de Manoel de Barros, pude pensar sobre o caminho metodológico da desterritorialização da artista e da professora para a reterritorialização da artista-professora. Em tais poemas, o poeta mato-grossense Manoel de Barros, através de seu discurso poético, desconstrói a razão, buscando outros sentidos para as palavras, já que segundo o próprio poeta (1998, poema VII) "o sentido normal da palavra não faz bem ao poema".

Compreendo que a busca de outros sentidos para as palavras em poemas é o que potencializa a imaginação do leitor, permite a ele ressignificar

sua compreensão em relação não apenas à palavra, mas ao mundo. Piglia (2006, p. 12) afirma que "Às vezes os leitores vivem num mundo paralelo e às vezes imaginam que esse mundo entra na realidade". Afirma (2006, p. 37) ainda que "a letra tem algo de mágico, como se convocasse um mundo ou o anulasse". Isso me permitiu parafrasear o poeta, considerando a Arte. Do ponto de vista do artista, parece fácil dizer que não faz bem à Arte o sentido normal das coisas do mundo, do nosso mundo.

Nesse sentido, o prefixo des- usado por Barros em *descomeço*, *descobri*, *desvio*, *desinventar*, aponta para meu método e, através de certo delírio e ressignificação, aproveito-o em *des.começar*, *des.conhecer*, *des.coberta*.

Na leitura, valho-me de uma intensa pausa anterior à ação de cada verbo que indica etapas do método. Implicando nisso um tempo mais longo, tempo que considera o próprio tempo da cognição.

Assim, a etapa *Des.começar* diz respeito à identificação do lugar de meu *descomeço*, lugar este caracterizado por um período anterior ao começo da pesquisa, lugar de pré-querer. Seria o lugar de criação inconsciente das coisas, inclusive daquelas que ainda não existem – as coisas em sua potência, como propôs a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. Seria um lugar de profusão cognitiva carregado de sintomas<sup>4</sup> (com/sem previsão).

A etapa nomeada *Des.conhecer* concerne a experiência por um lugar de afastamento, de separação dos lugares já habitados por mim. Semelhante à experiência do estrangeiro, andando por lugares que ele não conhece e precisa nomear, compreender, busco a estrangeira em mim. Momento de crise, de afastar-me daquilo que aqui, agora não reconhecia, nem mesmo conhecia. A professora Lucimar Bello (2014) propôs pensar nas crises ou nas ruínas como meios propositivos (e não totalmente conflitantes ou negativos), capaz de alterar a situação de incômodo vivida pelo sujeito. Sujeitos que se sentem incomodados reagem na espera de achar a essência daquilo que não se conhece. Os novos discursos na/da academia

4. Estes sintomas integravam todas as coisas (objetos, sentimentos, desejos, referenciais, bagagem teórica, experiências) que existiam para mim e mesmo as que, até então, não existiam em mim.

causaram-me intensa inquietação e, por meio de uma tomada de consciência, percebi o sentido de minha afetação: era preciso me reterritorializar. Nesse percurso, retomei minha poética, me aproximando dela através de um pensamento concentrado no próprio processo. Pensamento produzido pelos elementos constitutivos da criação, pelos materiais, a linguagem, pensamento que considera as etapas, as escolhas, os conteúdos emergentes, pensamento associado a motivações inconscientes – que são assim acessadas.

Des.coberta reporta a uma sensação de aumento, de intensidade, pois o prefixo des, nesse caso, retira aquilo que encobria aspectos até então invisibilizados, otimizando minha percepção. Assim, tal etapa não implica em descobrir algo que pela primeira vez participará do mundo, mas em ir ao encontro daquilo que até então se encontrava oculto, daquilo que não se configurava como uma possibilidade.

O reconhecimento dessas etapas, definidas pelo prefixo des-, fizeram-me enxergar o tema de minha pesquisa, a poética na docência. Através do reconhecimento desse caminho, proponho a articulação de dois sujeitos, o artista e o professor, contando com certa aproximação do trabalho do artista ao trabalho do professor. Nesse confronto, algumas questões emergiram: como o artista-professor poderia introduzir suas questões poéticas e aliar os conteúdos programáticos a serem necessariamente desenvolvidos, como o artista-professor pode compartilhar com seus alunos a sua produção, questões dela oriundas, suas experiências e experimentações? O que o artista-professor pode considerar de sua arte poética em sua prática docente? De que forma e em que aspectos sua prática poética melhor o habilita ao trabalho com os alunos? É possível trabalhar a partir de sua poética em todas as faixas etárias e nos mais diversos contextos escolares? Reconhecendo sua prática poética, emerge uma nova abordagem da Arte como um todo? Afetada pelos atravessamentos entre os dois territórios, passei a considerar tal tema de pesquisa – a poética na docência – a

partir da categoria “trabalho” considerada como poiesis.

Compreendendo a poiesis como fazer (a partir do conceito de Hannah Arendt<sup>5</sup>), e entendendo que esse fazer implica numa ação responsável, que nos torna mais conscientes de nós mesmos e do mundo no qual vivemos e ao qual, sendo professores, pretendemos influenciar, parece coerente aceitarmos que tanto a produção artística quanto a produção intelectualmente oriunda desse fazer artístico, que carrega consigo um certo pensamento, podem fundamentar a abordagem do professor em sua prática pedagógica. Compreendendo o fazer poético como ação responsável capaz de nos tornar mais conscientes também como professores, a partir da produção artística, teríamos a possibilidade de ética e esteticamente envolver o outro a partir de nosso agir pedagógico. Assim, o processo criativo do artista, aquele que promove uma determinada experiência daí advinda, se colocaria como base fundamental para a prática docente na escola. Tal prática docente teria como motor maior questões, percepções, possibilidades, enfrentamentos, advindos dos modos da poiesis do artista.

## 2 INVENTÁRIO: O DESVENDAR DE PROCESSOS

De Destaco a palavra inventário compreendendo-a como legado, como partilha, de coisas, de informações, de conhecimento, de inventos, de valores, de crenças, de saber sensível, de tudo que foi construído ao longo do tempo e que permanece em construção, invenção, reinvenção, desinvenção, ressignificação. Essa percepção da palavra inventário vinculada ao tempo de construção indica um lugar de processo. Nesse sentido, enfatizo alguns inventários: o inventário do outro, constituído pelas teorizações de vários autores, o inventário em mim, incluindo minha poiesis, minha poética e, o inventário do artista-professor, caracterizado por questões formativas no espaço escolar.

No Poema II do Livro das Ignorâncias, Manoel de Barros sugere a “desinven-

6. Segundo Barros (1994) é nos desvios que encontramos as melhores surpresas.

7. Na 8ª Bienal do Mercosul, intitulada *Geopoéticas*, em 2011, o artista japonês Yanagi Yukinori também usou formigas, apresentando a obra *Pacific* constituída de caixas de acrílico com areias coloridas formando bandeiras, sendo as caixas conectadas por pequenos tubos de plásticos, lugares de passagem de colônias de formigas. As formigas migravam e levavam consigo os grãos coloridos

ção de objetos e o uso de palavras ainda sem idioma”. O como fazer, como criar, como ver, como intuir, como perceber e como escrever “desinventando”, fazem parte do próprio processo da escrita. De forma semelhante, isso ocorre nos processos de criação artístico-poética. Assim, sigo o poeta.

A professora Eunice Alencar (2014) destaca que o processo criativo se dá por meio das seguintes etapas: preparação – as primeiras ideias e sensações; incubação – novas combinações para as ideias iniciais; iluminação – insight, quando emerge uma nova solução; verificação – validação da ideia e afirmou ser a criatividade um “fenômeno complexo, multidimensional e pluri-determinado”. A partir dessa percepção, ela reconhece a importância de se priorizar, no processo formativo, e compostamente, fatores referentes à pessoa, ao produto, ao processo e ao ambiente. Assim, no processo criativo voltado à reflexão ou durante o fazer poético, o potencial cognitivo do sujeito, bem como sua experiência e características de sua personalidade, o produto em si, como e com o que será construído esse produto e fatores internos/externos relacionados ao espaço em que o sujeito está inserido, são elementos considerados significativamente influenciáveis.

Deleuze (1987) afirma que é a “necessidade” a causa do fazer criativo e que em nome da criação se diz algo a alguém. Essa necessidade de criar é enfatizada também pela artista e teórica de arte Fayga Ostrower. Em seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, a autora (1983, p. 10) afirma que “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa, ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”. A partir disso, volto-me ao espaço escolar e enfatizo meu desejo de perceber os alunos criadores e não apenas passivos de arte. Ordenar, dar forma criando, são necessidades que os alunos demonstram frequentemente no cotidiano escolar. Desse modo, oportunizar espaço de criação é oferecer espaço para a autonomia, para o crescimento cognitivo e sensível, para alimentar o que nomeei de inventário e, para que os alunos possam fruir arte a partir de suas criações e não estancados pela recepção.

Imersa nesse espaço de criação e apercebida da necessidade de criar, considero aqui o meu pensamento de artista e assim retorno ao meu trabalho poético, ao meu inventário..

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entender meu trabalho poético como poiesis (repetindo Arendt), percebi a relevância de rever meu trabalho como artista, já distante por eu ter priorizado o eu-professora em mim. Resgatei dois elementos composicionais, a palavra e a formiga. Seguindo o poeta, experimentei possibilidades e desviei<sup>6</sup> caminhos, replicando. Refleti imersa em minhas questões simbólicas (as minhas contaminadas pelas do artista Yanagi Yukinori ?). “Delirei”<sup>8</sup>. Alarguei meu inventário. “E pois”<sup>9</sup>. Criei desenhos, objetos e livros de artista.

Deslocar-me do território do professor para habitar o território do artista para então repensar um território que seria ocupado, construído, inventado, pelo artista-professor foi uma decisão, mas mais que isso, uma longa tomada de consciência. Muito intuitivamente, pretendia ser capaz de visualizar certas categorias integrantes do pensamento em arte para, em seguida, proporcionar espaço para o adensamento dessas categorias no espaço escolar.

O sujeito artista-professor seria aquele sujeito indagador, que busca caminhos para a prática pedagógica através da ação pesquisante<sup>10</sup> que desenvolve como artista contemporâneo. O artista-professor encontra-se imerso nesses dois movimentos, o da prática docente e o da prática artística. Considerado o espaço da educação, o artista-professor localiza-se onde a imprevisibilidade do verbo impera. Nesse sentido, seu lugar poderia ser pensado como um lugar utópico, o qual abarca “a utopia como avesso da repetição, como contra fluxo, ou como transgressão, ou como princípio esperança”<sup>11</sup>.

Já, o processo de criação num lugar como a sala de aula, pode ser per-

8. Na 8ª Bienal do Mercosul, intitulada *Geopoéticas*, em 2011, o artista japonês Yanagi Yukinori também usou formigas, apresentando a obra *Pacific* constituída de caixas de acrílico com areias coloridas formando bandeiras, sendo as caixas conectadas por pequenos tubos de plásticos, lugares de passagem de colônias de formigas. As formigas migravam e levavam consigo os grãos coloridos de areia interferindo nos limites das divisas (considerados pelo artista como algo fictício frente os movimentos transnacionais) criando acordos geopolíticos entre os países das bandeiras expostas.

9 Pensamento advindo do Poema VII (1994, p.4-5) da obra O livro das Ignorâncias, de Manoel de Barros. Barros, neste poema, diz que para escrever um poema, "o verbo tem que pegar delírio". Da mesma forma a arte já que não faz bem à Arte o sentido normal das coisas do mundo e do nosso mundo. Assim, em meu processo de criação como artista "delírei", resignifiquei sentidos.

cebido como a possibilidade de trabalhar as potências cognitivas dos alunos, através de práticas que repliquem as envolvidas nas práticas poéticas. O aluno experimentaria assim modos da Arte, o pensamento da Arte.

Assim, venho tratando de pensar sobre esse apontamento, para a prática docente, das questões com as quais lida o artista envolvido em seu processo de construção de uma poética. Vislumbra-se assim, a partir dessa hipótese, possibilidades reais para alargar o escopo e a prática docente da disciplina de arte, de conteúdo delimitado pelo currículo escolar.

A proposta é aliar o Ensino das Artes a uma ideia de poiesis, de produção. Desse modo, pensar a questão aqui apontada – como um artista-professor pode inserir práticas e processos vinculados a sua poética, a seu fazer poético, no espaço escolar? – embasa um longo processo auto-reflexivo. A proposição de um trabalho pedagógico, estruturado como oficina, oportunizaria aos alunos se aproximarem, individualmente, de conhecimentos específicos ao Campo da Arte, na tentativa de diminuir a distância entre a prática docente e as práticas dos artistas.

#### REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice. **Palestra: Processos Criativos**. Seminário Nacional V.COMA – Territórios Expressivos: pesquisa e criação. Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), 2014.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000127.pdf> Acesso em: 05 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **O Guardador de Águas**. Rio de Janeiro: Record, 1998. (poema VII) Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#retrato> Acesso em: 05 nov. 2014.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELLO, Lucimar. **Palestra: estéticas e estésias ArRuInAdas**. Seminário Nacional V.COMA – Territórios Expressivos: pesquisa e criação. Coletivo

da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), 2014.

BOUTANG, Pierre-André. **Entrevista: O Abecederário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1989.

CANTON, Katia. **Temas da Arte Contemporânea: Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Palestra: O ato de criação**. 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo.

MARTINS, Mirian Celeste. **Entrevistas: a inquietude de professores-propositores**. In: EDUCAÇÃO. Ed. 2006 – Vol. 31 – No. 02. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/01/editorial.htm>

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUZA, Edson. **Disciplina: As Lágrimas de Eros: utopia, arte e psicanálise**. UFRGS. 2014.

Yanagi Yukinori. Disponível em: <http://www.fundacaobienal.art.br/site/artistas/5246> Acesso em: 21 jan. 2015.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: S/E, 2004. Online. Disponível em: [Zourabichvili- O\\_vocabulário\\_de\\_Deleuze.pdf](http://www.fundacaobienal.art.br/site/artistas/5246)

**31ª Bienal**. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/> Acesso em: 16 nov. 2014.

10. Pensamento advindo do artigo *Entrevistas: a inquietude de professores-propositores* (2006), de Mirian Celeste Martins.

11. Conceitos de utopia pensados pelo professor Edson Souza em sua disciplina *As Lágrimas de Eros: utopia, arte e psicanálise*, UFRGS, 2014.

paulaweber.dg@gmail.com

# Projeto Marcas de Si: uma possibilidade de ensino no Curso de Design Digital da Universidade Federal de Pelotas

*Marcas de Si Project: a teaching possibility in the Digital Design course of the Federal University of Pelotas*

lucjaweymar@

**Resumo:** A proposta deste artigo é apresentar os pilares que alicerçam o Bacharelado em Design Digital - UFPel e descrever o Projeto Marcas de Si, criado e executado durante estágio docente na disciplina Identidade Visual e motivado por inquietações acerca do ensino de design voltado de modo exclusivo ao mercado lucrativo em prejuízo de uma educação entendida enquanto estética. O projeto apresenta uma proposta que, além de estimular os saberes sensíveis dos alunos, pretende instigar, através da cultura visual, a produção de designs de identidade que possam culminar em pesquisa, extensão e projetos pessoais, com repercussão para além da disciplina.

**Palavras-chave:** Design Digital; Educação Estética; Cultura Visual.

**Abstract:** The purpose of this article is to present the pillars underpinning the Bachelor in Design Digital - UFPel and describe the Projeto Marcas de Si, created and executed for teaching internship at Visual Identity discipline and motivated by concerns about facing design education exclusively to the market profit at the expense of an education understood as an aesthetic. The project presents a proposal, that in addition to stimulating the sensitive knowledge of students, aims to instigate, through visual culture, the production of identity designs that can culminate in research, extension and personal projects, with repercussions beyond the discipline.

**Keywords:** Digital Design; Aesthetic Education; Visual Culture.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo resulta de pesquisa, sob apoio financeiro da CAPES, realizada para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) durante os anos de 2014 a 2015, denominada “Li-

vro das INQUIETAÇÕES: um desassossego no ensino do Design Digital da Universidade Federal de Pelotas”. A dissertação apresenta um movimento reflexivo acerca de possibilidades educacionais voltadas para o desenvolvimento de saberes sensíveis de alunos do quarto semestre da disciplina Identidade Visual da UFPel através do Projeto Marcas de Si, realizado no período de estágio docente no primeiro semestre do ano 2015. Importa ressaltar que este projeto é viabilizado e reforçado pelo Plano Pedagógico do Curso (PPC) de Bacharelado em Design Digital desta universidade, o qual, historicamente, defende a importância de desenvolver trabalhos voltados à educação estética e singular dos alunos. Portanto, este artigo objetiva apresentar os pilares que alicerçam o curso e apresentar o Projeto Marcas de Si.

Dentre as inquietações que nos fizeram realizar esta pesquisa, destacamos nossa preocupação com 1) a dificuldade dos alunos de design em desenvolverem e defenderem suas ideias (talvez pela antiga forma de encarar o designer como um mero prestador de serviços que exerceria sua profissão da forma mais neutra possível) e 2) o foco desenfreado de certos cursos de ensino superior em formar, antes de tudo, profissionais voltados a um mercado voraz, como há mais de cinquenta anos já foi evidenciado no First Things First Manifesto (ocorrido em 1964 e reforçado em 2000). Estes manifestos, apoiados e assinados por vários expoentes da área, demonstram o descontentamento dos designers perante a distorção da visão da profissão, constantemente relacionada unicamente ao mercado de lucratividade e consumo excessivos, noções estas que são, segundo os manifestantes, promovidas por muitos professores, premiadas pelo mercado e reforçadas por uma maré de publicações e livros (POYNOR et al., 2000), esquecendo-se de questões sociais e culturais relacionadas à profissão.

## DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Antes de esmiuçar o Projeto Marcas de Si, vale recordar, brevemente, a história do surgimento do Bacharelado em Design Digital (DD) da UFPel.

É preciso entender que o DD nasceu em um ambiente peculiar. Como se sabe, vários cursos da área são ligados a distintos centros de formação, como arquitetura, engenharia e comunicação, por exemplo. Este, porém, surgiu em um centro de artes no qual sensibilidade e estética estão intrinsecamente presentes

A habilitação do design a partir das artes visuais foi algo inédito no Rio Grande do Sul com relação à gênese de outros centros de formação em design, geralmente advindos de áreas como a arquitetura ou comunicação. Este fato representa um grande ganho em termos de repertório para os estudantes, que podem cruzar sua prática e a formação de seu senso estético a partir de um vasto repertório da história da arte e de formação para o olhar, além de outros conhecimentos, fornecido para os cursos de artes visuais (UFPEL, 2013, p.8).

De acordo com o Projeto Pedagógico do Curso (PPC), a instituição iniciou suas atividades há pelo menos seis décadas, mais exatamente no dia 19 de março de 1949, com a participação de Aldo Locatelli, renomado artista italiano, compondo o corpo docente juntamente com outros importantes artistas e professores: Antônio Caringi, Nestor Marques Rodrigues (Nesmaro) e Bruno Vicentin.

Inicialmente nomeada Escola de Belas Artes (EBA), a escola era um sonho da professora Dona Marina de Moraes Peres que se tornou realidade. Muitos outros nomes existiram no decorrer dos anos até a atualidade, tendo a mudança de titulação de Escola para instituição em 1969, data em que foi reconhecida como instituição federal e se somou a outros cursos oferecidos pela UFPEL. Os nomes que surgiram na sequência foram Instituto de Artes (IA), Instituto de Letras e Artes (ILA), Instituto de Artes e Design (IAD) e, atualmente, Centro de Artes (CA).

Apesar de, no princípio, voltar os esforços para a oferta de “Cursos de Modelagem, Modelo Vivo, Anatomia, Arquitetura Analítica, Geometria Descritiva, Perspectiva e Sombras, Desenho e Pintura” (UFPEL, 2013, p.4), o CA passou por diversas reformulações e serviu de berço para outros cursos que vigoram até hoje, sendo que alguns acabaram por constituir unidades acadêmicas autônomas, como o caso da Faculdade de Letras e da Faculdade de Arquitetura. Dentre tantas modificações, a noção de arte foi sendo revisada e transformada no sentido de uma educação para o olhar, menos utilitarista e mais crítica e reflexiva.

Ainda de acordo com o documento, em meados dos anos 1980, iniciou-se o desejo de criar um curso de Programação Visual. O Curso de Artes Visuais – Habilitação em Design Gráfico surgiu, então, em 1999, contando com vinte vagas e uma formação básica inicial de quatro semestres comuns com o Curso de Artes Visuais. Como no quinto semestre os alunos da Habilitação em Design Gráfico iniciavam uma formação específica, ou seja, deixavam de seguir as demais oferecidas pelas artes visuais (Pintura, Escultura e Gravura), surgiu a necessidade de separar esta especificidade do resto do curso de artes visuais através de um ingresso vestibular distinto, pois tratava-se de “uma área considerada ‘nova’ e ‘moderna’, que almejava um novo segmento mercadológico distinto daquele voltado aos estudantes das artes” (UFPEL, 2013, p.7).

Apesar da distinção dos cursos, ambos continuaram, por bastante tempo, apresentando as mesmas disciplinas nos primeiros dois anos letivos. Na sequência, foi necessário reformular o currículo do Curso de Artes Visuais que deixa de oferecer a habilitação em Design Gráfico, o qual passa a ser um curso independente. Atualmente, o CA conta com dois Cursos de Design; o Bacharelado em Design Gráfico (reconhecido em 2009) e, a partir de 2008, o Bacharelado em Design Digital (reconhecido em 2015).

Na história do nascimento e desenvolvimento de ambos os bacharelados em design, é notável o objetivo da instituição em dar a devida aten-

ção à vocação dos cursos que consiste, especialmente, no enriquecimento do “diálogo interdisciplinar que constitui o ensino e a pesquisa em design no país e igualmente estabelecer vínculos com instituições de ensino superior que compartilham da mesma gênese” (UFPEL, 2013, p.9). A gênese, de acordo com o documento, faz referência às escolas de design de países como Espanha, Portugal e Estados Unidos da América, onde observa-se uma situação tida pela própria instituição como semelhante. Com isso, entende-se que, devido ao forte contexto artístico somado à vocação, os bacharelados em design da UFPEL diferenciam-se das demais instituições gaúchas e brasileiras, mesmo mantendo harmonia com as diretrizes curriculares nacionais de cursos do gênero.

Dentre os objetivos gerais do Curso de Design Digital da UFPEL constata-se a intenção de estimular o pensamento reflexivo e a sensibilidade artística, bem como “manter vivo o compromisso do desenvolvimento educacional dos discentes orientado ao mercado e à sociedade, sem excluir o papel da universidade como geradora de conhecimento e reflexão” (UFPEL, 2013, p.10, grifo meu). Ou seja: muito além de atender ao mercado de trabalho e suas vicissitudes, contestações que foram manifestadas em First Things First, a instituição objetiva estimular nos alunos a consciência de responsabilidade social. Mas, como podemos atender ao mundo de forma responsável e social? A máxima de Sócrates “Conhece-te a ti mesmo” talvez nos forneça uma pista de uma das possibilidades de resposta a esse questionamento, uma vez que olhar para dentro de si pode ser o início de um olhar ampliado para o mundo.

Além das intenções do curso quanto à formação de profissionais e cidadãos responsáveis, fica claro, na leitura do PPC, o orgulho em que a instituição tem ao falar sobre a relação entre os cursos de design com os cursos de artes visuais:

Passada uma década do ingresso da primeira turma na habilitação de design gráfico no Instituto, a unidade orgulha-se em continuar fornecendo a formação para a prática do design, tendo como um

das principais referências a formação dada a partir de repertórios semelhantes aos desenvolvidos com os artistas visuais (UFPEL, 2013, p.8).

Entendo que o repertório semelhante aos artistas visuais, além de se referenciar às técnicas necessárias para a execução de trabalhos artísticos, faz alusão ao movimento de reflexão, de experiência e de autoexpressão que os acadêmicos de artes vivenciam ao longo da formação universitária, bem como o contato e o estímulo à integração de saberes através de escolhas orientadas.

Noções de empreendedorismo, estratégias de marketing, inovações, entre outras, são frequentemente revistas no ramo do design, e comumente norteiam os esforços dos futuros profissionais do ramo. Sabe-se que, no Design Digital da UFPEL, não é diferente: o curso também se preocupa em atrelar o mundo acadêmico ao mundo empresarial e mercantil. Porém, além disso, viabiliza a união destes conhecimentos, necessários para a sobrevivência no mercado de trabalho, à possibilidade de desenvolvimento de saberes sensíveis e projetos auto-iniciados pelos alunos, ou seja, projetos que têm a ver com suas experiências e vivências. O PPC do Design Digital da UFPEL, então, destaca-se neste sentido, pois não negligencia a função da educação superior prevista na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDB, a qual declara necessário “estimular a criação cultural e o desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo” (LDB, Art.43º.I, p.16).

Este Inciso da LDB, juntamente com a vocação do Curso de Design da UFPEL, favorecem a proposta de ensino desta pesquisa, a qual pretende voltar-se não apenas à preparação profissional, mas também ao desenvolvimento singular dos alunos no que diz respeito às práticas sensíveis e estéticas. Acreditamos que é justamente isso que faz, desta, uma pesquisa importante: desenvolver um trabalho de sensibilidade em uma área que, historicamente, foi e continua sendo percebida pelo mundo como um trabalho comercial voltado para a lucratividade e venda de bens de consumo mas que, através do apoio do

PPC do curso oferecido pela UFPel, nos dá a possibilidade de repensar as prioridades e necessidades não da profissão, mas de algo maior: as prioridades e necessidades do desenvolvimento dos alunos de forma mais singular e sensível.

#### **PROJETO MARCAS DE SI: CONCEPÇÃO E METODOLOGIA**

O Projeto Marcas de Si, então, objetiva explorar as dimensões ligadas à “experiência, reflexão e autoexpressão” dos alunos, pressupostos de uma possibilidade de educação estética através da arte (DUARTE JR., 2010), engatilhada pela cultura visual, a fim de instigar o saber sensível dos alunos, entendido por Duarte Jr. como um saber particular e singular (2010, p.25).

Mas o que seria a educação estética? Duarte Jr. afirma que ela é um dos possíveis caminhos a serem perseguidos a partir da educação do sensível – também conhecida como educação estética, do grego *aisthesis*, que significa a capacidade de nós, humanos, sentirmos o mundo –. A educação estética diz respeito mais especificamente à arte e à sua apreensão por um expectador, num dado contexto histórico e cultural. Com isso, a relação “estética com a nossa realidade deve constituir o solo no qual podem crescer e melhor se desenvolver as plantas da percepção artística (ou estética) da vida” (DUARTE JR. 2010, p.30). Em seus estudos, o autor relata experiências de ensino através da educação estética a partir da arte. Porém, durante o estágio docente, propomos a realização da educação estética engatilhada não pela arte, mas sim pela cultura visual

A expressão da cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar. Desse ponto de vista, quando me refiro (...) à cultura visual, estou falando do movimento cultural que orienta a reflexão e as práticas relacionadas a maneiras de ver e visualizar as representações culturais e, em particular, refiro-me às maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver o mundo e a si mesmo (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22).

Posto isto, os objetos de cultura visual escolhidos, a partir dos quais se daria o desenvolvimento do Projeto Marcas de Si, foram (1) o texto “O Designer Valorizado”, no qual Nigel (1998) sugere o modelo e postura ideal de atuação do designer, comparando-o com outros cinco modelos, (2) o documentário “I am” (2009), realizado pelo diretor e cineasta Shadyack, também protagonista do vídeo, que apresenta vários pensadores bem como suas reflexões sobre temas relativos à vida e à humanidade e sentido da vida e (3) o documentário “Processo criativo” (2011) de Taborda, que sugere que cada pessoa tem um processo diferente, mas que todos eles são importantes.

#### **DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

Através de rodas de conversa e desenvolvimento de textos pessoais, propomos a reflexão e a discussão de forma a desassossegar os alunos e fazê-los pensar sobre questões como a profissão escolhida, sobre seus valores enquanto seres singulares, sobre os objetivos pessoais e profissionais, sobre experiências vividas, dentre outros, reflexões estas que deveriam nortear os designs de identidades dos alunos

Quando pensamos mais profundamente sobre algo, inevitavelmente surgem questionamentos e reflexões sobre aquilo que é estudado. Então, ao invés de propor a realização de identidades visuais sobre um tema específico, a disciplina Identidade Visual propôs, no primeiro semestre de 2015, o Projeto Marcas de Si, no qual deveriam ser criadas marcas individuais e suas normatizações (normas e regras para o bom uso da marca) através dos Programas de Identidade Visual (PIVs), bem como pontos de contato desenvolvidos a partir dos questionamentos, reflexões e experiências pessoais de cada aluno, engatilhadas pelos objetos da cultura visual já citados.

Cada design de identidade poderia representar um projeto inventado pelo e para o próprio aluno, fosse algo puramente um exercício poético, um projeto mais comercial atrelado ao próprio designer, ou, ainda, um projeto sem fins lucrativos, entre outros. Isso porque acreditamos no papel da educação, o qual não deve

se preocupar apenas em formar profissionais aptos para o mercado de trabalho, mas, também, auxiliar no desenvolvimento de cada aluno como seres vivos através de suas particularidades e singularidades, sempre estimulando a autonomia e a capacidade de serem autores das próprias vidas. Neste sentido, o aluno deveria pensar em sua proposta projetual de acordo com a seguinte reflexão:

A função do designer não é atender unicamente metas de venda e promoção de bens de consumo como acontece em muitos casos, mas, sim, propiciar formas mais úteis e efetivas de comunicação com benefícios concretos à sociedade ou parte dela (ASTIZ in ALVES, x2003, p.22).

A reformulação do plano de ensino da disciplina atrelando os trabalhos dos alunos com suas experiências de vida e gostos singulares justifica-se, dentre outros motivos, pelo fato de o PPC valorizar os conhecimentos e experiências dos educandos adquiridos também fora da universidade, a fim de criar um diálogo interessante entre as vivências fora das salas de aula com o que é desenvolvido, vivenciado e experienciado durante a formação. Destaca-se a relevância social desta pesquisa, uma vez que possibilita a estimulação do saber sensível dos alunos em prol de uma maior autonomia e singularidade, tanto em nível pessoal quanto em nível profissional. Sua relevância científica, por outro lado, justifica-se na medida em que (1) propõe meios de trabalhar com educação estética e com a cultura visual no ensino e pesquisa no design, pouco trabalhadas até então, e (2) incentiva projetos do tipo auto-iniciados (iniciados por motivação pessoal) no design, tanto em meio acadêmico quanto profissional.

É interessante observar as produções realizadas pelos alunos com diferentes ênfases e temas, movidas por experiências e reflexões singulares. Estas questões são reforçadas por Larrosa (2002, p.21, grifo meu) que define experiência como aquilo 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 ênfase

no pronome “nos” deixa claro que não se trata apenas do que acontece ou do que se passa todos os dias, mas sim daquilo que conseguimos captar deste processo, daquilo que age e que nos transforma de alguma forma.

Levando em consideração que a experiência de um é diferente da experiência de outro, identidades visuais foram criadas para os mais diversos fins. A título de exemplo, apresentamos aqui seis trabalhos provenientes do Projeto Marcas de Si. O “Xepa Burger” (Figura 1) é um projeto empreendedor criado por um aluno cuja paixão é a confecção de hambúrgueres. Uniu, então, a vontade de trabalhar com o que gosta e tentar conter o desperdício de comidas de feiras, a conhecida “Xepa”.



Figura 1 – “Xepa Burger”. Fonte: Matheus Afonso Jesus Lopez. Programa de Identidade Visual Xepa Burger. 2015/1.

Projetos de marcas pessoais e poéticas também foram criados. “Desiree Designing Dreams” (Figura 2), por exemplo, é um trabalho que diz respeito aos sonhos da própria autora. Sem representar uma marca de um projeto ou negócio específico, a aluna optou por utilizar, nos materiais criados, frases pessoais e que representassem seu sentimento de liberdade e expressão.



Figura 2 – “Desiree Designing Dreams” Fonte: Desiree Freitas dos Santos. Programa de Identidade Visual Desiree Designing Dreams. 2015/1.

O estúdio de ilustração digital “Kao Leen” (Figura 3), que visa promover mostras digitais de ilustrações críticas e ativistas, e o “OQ Você está fazendo”, revista que coleta e transforma histórias reais em qua-

drinhos (Figura 4), são exemplos de trabalhos sociais e ativistas. Ambas as alunas, ao desenvolverem os projetos, relataram sofrer algum tipo de preconceito ao longo de suas vidas, vivências estas que culminaram em projetos que visam, de alguma forma, compartilhar e auxiliar outras pessoas que também passaram por experiências semelhantes.



Figura 3 – “Kao Leen” Fonte: Caroline Cousen Mor. Programa de Identidade Visual Kao Leen. 2015/1.  
Figura 4 – “OQ você está fazendo?” Fonte: Eduarda Martins. Programa de Identidade Visual OQ você está fazendo. 2015/1.

“Aqueous” (Figura 5), estúdio de ilustrações que objetiva celebrar individualidades, com ênfase nas tatuagens, é um exemplo de projeto cultural que objetiva desconstruir o tabu existente nas modificações corporais, as quais, segundo a aluna, são ainda mal vistas entre as pessoas.



Figura 5 – “Aqueous” Fonte: Juliana Gueths Gomes.  
Programa de Identidade Visual Aqueous. 2015/1

Há também aquelas identidades visuais construídas para projetos reais em que os alunos já faziam parte, como o caso da marca “Sopão de Rua” (Figura 6), destinada ao projeto existente em Pelotas que presta serviços sociais para moradores de rua, no qual a aluna em questão já participa há um tempo.

Além dos exemplos apresentados, ao todo, vinte e cinco alunos desenvolveram design de identidades durante a disciplina, os quais serão descritos na dissertação e analisados conforme os três pilares “experiência, reflexão e autoexpressão” sugeridos por Duarte Jr.



Figura 6 – “Sopão de Rua”, Fonte: Dolores Nunes.  
Programa de Identidade Visual Sopão de Rua. 2015/1.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de a dissertação, na qual esta pesquisa faz parte, encontrar-se ainda em estágio intermediário, percebe-se, através de uma prática de valorização das experiências vividas dentro e fora da universidade, a riqueza de possibilidades projetuais criadas pelos alunos no transcorrer da disciplina e a importância de se desenvolver projetos que façam sentido para cada aluno. Espera-se que isso culmine, dentre outros, (1) em projetos que possam ser utilizados e melhor explorados em Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), como o caso da criação da identidade visual “Sopão de Rua” que possivelmente será utilizado como objeto de estudo.

na monografia da autora, (2) em projetos de pesquisa e extensão bem como (3) em projetos pessoais que possam também ser concretizados fora do meio acadêmico, estimulando a autoria e o empreendedorismo.

#### REFERÊNCIAS

ASTIZ, Paula. In: ALVES, Marcus Vinícius Barili. Ed. 1. **O valor do design: guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; ADG Brasil Associação dos Designers Gráficos, 2003.

DUARTE JÚNIOR., João-Francisco. **A montanha e o videogame: Escritos sobre educação**. Campinas, SP: Papirus, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. Brasil, n.9, p. 20 - 28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso: 22 de jun. de 2015.

SHADYAC, Tom. **I Am**. Direção: Tom Shadyac. Produção: Tom Shadyac. EUA, 2009. (81 min.).

TABORDA, Raul. **Processo Criativo**. Direção e Produção: Raul Taborda. Brasil, 2011. (23 min.). Disponível em: <<http://hdslr.com.br/2012/01/17/documentario-daufrij-processo-criativo-canon-60d/>>. Acesso: 16 de jan. de 2015.

UFPEL. Universidade Federal de Pelotas. **Design Digital Projeto Pedagógico**. Pelotas, 2013.

WHITELEY, Nigel. **O designer valorizado**. 1998. Disponível em: <[http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-05.artigo\\_nigel\(63a75\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-05.artigo_nigel(63a75).pdf)>. Acesso: 01/09/2014.

POYNOR, Rick et al. **First Things First Manifesto 2000**. In: Emigree, 1999. Disponível em: <<http://emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=14>>. Acesso: 01/09/2014.

031

Adalberto Geovani  
Nunes Corrêa  
Bolsista FAPERGS  
no Programa de  
Pós-Graduação  
(Mestrado) em Artes  
Visuais / UFPEL  
geovaninestrado@  
gmail.com

Claudio Tarouco  
de Azevedo  
Bolsista CAPES do  
Programa Nacional  
de Pós-Doutorado  
(PNPD); professor  
colaborador no  
Programa de  
Pós-Graduação  
(Mestrado) em Artes  
Visuais / UFPEL  
claudiohifi@  
yahoo.com.br

## Projeto Mão Dupla: itinerância entre Produção, Pesquisa e Estágio Docência

*Mão Dupla project: roaming between Production,  
Research and Teaching Internship*

**Resumo:** O Projeto Mão Dupla foi impulsionado por uma proposta de micro intervenção, se desenvolveu através de uma produção prática em audiovisual junto a seis colaboradores, permanece disponível para visualização e compartilhamento na internet, e vem sendo abordado de maneira prática e teórica dentro de uma disciplina na qual realizo o estágio docência. Em forma de relato, neste texto tento contextualizar o surgimento, a execução, os métodos, os resultados obtidos até esta publicação e os novos rumos que este projeto poderá trilhar.

**Palavras-chave:** Projeto Mão Dupla; Intervenção; Audiovisual.

**Abstract:** The project *Mão Dupla* was driven by a micro intervention proposal developed through an audiovisual practical production with six contributors, remains available for viewing and sharing on the Internet, and is being addressed in a practical and theoretical way within a discipline in which realize the teaching stage. In the form of reports, this text try to contextualize the emergence, implementation, methods, results obtained by this publication and the new directions that this project could walk.

**Keywords:** *Mão Dupla* project; Intervention; Audiovisual

### PROJETO MÃO DUPLA

Como idealizador do Projeto *Mão Dupla*<sup>1</sup>, busco salientar a dupla autoria em trabalhos artísticos, aqui especificamente na linguagem audiovisual. Uma metáfora literal como título. É um trabalho feito por duas mãos, e também, a partir das duas linguagens, o *áudio* e o *vídeo*. A mão de quem recortou um fragmento de tempo a partir da linguagem vídeo, e a mão de quem compôs a sonoplastia para esse fragmento/vídeo a partir da linguagem *áudio*.

Partindo do prefixo *micro*, com base em minha produção audiovisual e trabalhando com a ideia de intervenção - no campo da arte -, este projeto de micro intervenção se divide em dois momentos: pessoal e coletivo. O primeiro, que está relacionado a produção de seis trabalhos para os quais contei com a colaboração de seis convidados, um para cada trabalho, sendo esta a primeira intervenção - *pessoal*. O segundo momento, se deu quando parte dessa produção foi apresentada aos colegas da disciplina de Poéticas Audiovisuais, vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, sendo a primeira exibição e experiência obtida a partir dessa segunda etapa de intervenção - *coletiva*.

Como proposta à turma, os projetos de microintervenção dos alunos deveriam estar relacionados ao conteúdo da disciplina, tecendo então, a partir das *Três Ecologias de Félix Guattari*<sup>2</sup>, algumas relações e atravessamentos da teoria com a prática dessas intervenções.

Essa microintervenção se deu em função de uma vontade gerada pela minha pesquisa de mestrado. Como seria produzir em dupla? O que os resultados apontariam contra ou a favor desta vontade? A coautoria estaria dentro da pesquisa a partir de então, ou, seria uma produção paralela a minha produção individual após todos os processos analisados em tentativas de compreendê-los?

Neste momento, a ideia foi trabalhar uma possível diluição da autoria dentro da minha produção audiovisual, propondo que os convidados criassem sons ou imagens para um trabalho em dupla autoria. Especificando a estes convidados, caso necessário, o que de fato abrange minha pesquisa, e objetivos com o Projeto Mão-Dupla.

Após definir os convidados, apresentei a proposta, e seis aceitaram participar. Cada um destes convidados fez dupla comigo. Com alguns trabalhei o vídeo, com outros o áudio. Dividi o projeto em duas categorias e dois grupos: a três deles solicitei vídeos para que eu musicasse, a outros três entreguei vídeos para que fossem musicados. Quem cede o vídeo tem como ob-

1. Toda a produção audiovisual relacionada a pesquisa Estado de Escuta está disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLomUKAaTPs\\_kKPLNvZGIIho05eEqLZFGA](https://www.youtube.com/playlist?list=PLomUKAaTPs_kKPLNvZGIIho05eEqLZFGA)

2. Félix Guattari (1930 - 1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês.

jetivo mostrar algo a alguém - como se estivesse andando junto, apontando para um cenário, tema, objeto, etc... -, a fim de provocar nesse alguém uma sensação. Quem recebe o vídeo, tem como objetivo assistir e musicá-lo. Para experienciar de maneira integral neste projeto, participei das duas instâncias.

Produzi três vídeos sem som, e direcionei a três dos convidados. Um para cada um. Pedi para que produzissem a sonoplastia destes vídeos, baseado na experiência que tivessem ao assistir o vídeo. Ou seja, musicar a imagem baseado em sua percepção de algo visual.

Recebi três vídeos, dos outros três convidados, um de cada um. Apesar do estranhamento e surpresa em cada um dos vídeos, criei o som também a partir do que senti a ao vê-los.

Por tratar das especificidades, das particularidades em cada uma das relações de amizade que tenho por cada um, nesse caso, sinto por estas pessoas algo novo ou renovado, mais intenso e mais verdadeiro, gerado e nutrido através dessa articulação artística. Estas pessoas se propuseram ao novo, a ideia de *devir* de quem cede algo ou de quem sente algo, a outrem-se em dupla, saindo do sossego de seus territórios para se tornarem desterritorializados nesta intervenção.

Em nenhum momento expliquei ou induzi os convidados a fornecer ou obter algum resultado sonoro ou visual para me satisfazer. Assim como quem cede um vídeo surpreende seu companheiro, quem cria o áudio surpreende ao devolvê-lo, ao assisti-lo completo. Lida com o tempo de quem espera, de quem demora e de quem provoca. Lida com a *produção de subjetividade* de dois indivíduos em um único suporte. Na condição de produzir com as duas situações, três pessoas me mostraram visualmente locais e situações que talvez jamais se repitam no fluxo da minha vida, e outras três pessoas, apresentaram-me sonoridades surpreendentes de situações que foram criadas pelo fluxo de suas vidas. São *transversalidades* geradas por conteúdos, atmosferas que se misturaram para criar uma nova atmosfera, a do coletivo.

Esta etapa do projeto se encontra relacionada ao pensamento de

Guattari acerca desse assunto:

A ecosofia social consistirá, portanto, em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc. [...] A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções "comunicacionais", mas também, por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade. Nesse domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais, mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microsociais quanto em escalas institucionais maiores (1990, p. 15 e 16).

A partir dessa compreensão de que há uma necessidade de mudança no coletivo, e que essas práticas de experimentação são necessárias, observei o primeiro resultado após a apresentação do Projeto *Mão Dupla* aos colegas nessa disciplina. Após assistirmos quatro vídeos prontos, todos teceram comentários a partir de seus pontos de vista e estabeleceram conexões com as sensações sentidas na experiência. Senti que de uma maneira *micro* a intervenção aconteceu primeiramente em mim, depois, com esse pequeno grupo de colegas, me fazendo crer que ao disponibilizar via internet todos os vídeos, e realizando algumas apresentações e publicações deste material, apesar de *micro* a intervenção passa para um nível global, já que compreende um compartilhamento entre redes cada vez mais alargado.

Apostando dessa maneira no audiovisual como um dispositivo duplo - visual e sonoro -, que lida com o espaço e o tempo do espectador, possibilitando a imersão a partir da percepção em diferentes graus, diferentes maneiras em diferentes indivíduos.

O Projeto *Mão Dupla* surge e acontece baseado nestes diversos apon-

tamentos citados até então, e nada mais são do que cruzamentos obtidos de experimentações entre a técnica, as práticas e as teorias. Algo que parte de um *indivíduo* para o *coletivo*, do *local* onde se encontram. São atravessamentos que Guattari expõe como *Ecologias* mental, social e ambiental. Meu projeto se localiza na *ecologia mental* no que tange somente a criação e idealização, e também, minha produção de subjetividade a partir do que esse projeto me propicia. Caminha em direção à *ecologia social* a partir do momento que proponho uma parceria de trabalho em dupla a seis convidados, e amplia esse nível *social* à medida que esse trabalho é apresentado e compartilhado a outros. Fazendo com que dê certa visibilidade a *ecologia ambiental*, que torna aparente um local geográfico de onde esses trabalhos foram produzidos, em dupla, por estes indivíduos. Ao final, se tornam dispositivos de provocação a percepção. Seguirão evocando a *subjetividade* de outros indivíduos, assim como daqueles que participaram como agentes promotores, permitindo *transculturalizar* suas bagagens, acionadas a partir de suas vivências e experiências de mundo.

*Atravessamentos, desdobramentos, multiplicidade, transversalização*, são potências que somente a ferramenta arte teve, tem e terá. Ser utilizada para *harmonizar* ou *contestar* o presente, propiciar novos rumos, novas possibilidades, comportamentos e ideais para o modelo de sociedade vigente. Creio que o *paradigma ético-estético* do autor trate dessa responsabilidade. Ou precisamente da responsabilidade de quem produz algo, e, para quem isso é produzido. No campo da arte os dispositivos podem ser variados, quem está habilitado de fato é quem usa corretamente da *ferramenta arte* para propor mudanças em prol de mentes, sociedades e ambientes futuros.

Ao retomar este projeto como base para apresentação de um conteúdo no estágio docência - na disciplina de Ateliê de Artes do Vídeo<sup>3</sup>, ministrada junto ao meu orientador -, especificidades já contidas no trabalho, mas não observadas, motivaram novas ideias e perspectivas. A reprodução do conteúdo do projeto para esta turma também incentivou novos debates

e discussões sobre a percepção do sujeito em relação ao som e a imagem - que já me interessava anteriormente -, mas, as questões relacionadas a técnica e a tudo que estava entre a pré e a pós-produção destes audiovisuais foram as novidades e descobertas alcançadas através desta troca, nunca antes tratadas. Novamente a potência contida nesta intervenção se fez para mim e para todos. Ou melhor, àqueles que de certa forma se manifestaram, intuíram, mergulharam, emergiram, fruíram, expressaram e sentiram algo em relação a esta produção, questionando e possibilitando que eu expressasse uma diversidade de ideias relacionadas aos processos criativos, as questões técnicas, aos formatos de compartilhamento, ao posicionamento e localização social-cultural-geográfica como artista-pesquisador, aos referenciais artísticos e teóricos que tecem relação com minha pesquisa, e ainda, as sugestões e probabilidades para futuras produções.

O retorno que obtive, tanto oral, quanto por escrito, está sendo fundamental para uma nova compreensão do caráter experimental desta pesquisa, e também, da necessidade de que estas experimentações construam e me ajudem a traçar uma metodologia mais ampla, alargada, que contemple essa diversidade de fatores citados anteriormente. Este projeto foi apresentado e, junto ao orientador, definido como proposta de avaliação dos alunos desta disciplina, o que me faz crer que novas práticas, inquietações, intervenções acontecerão ao analisar as produções a serem desenvolvidas.

A ideia de itinerância, associada ao título deste texto, é dada para algo que se apresenta com um caráter nômade, que perspectiva o novo, que constrói o trajeto a partir da própria caminhada, que revisita cada passo, e nas descobertas, hoje estão as motivações para novas inquietações. Quando este tipo de trajeto, apesar de individual, pode ser construído pelo coletivo como no Projeto Mão Dupla, essa itinerância se faz presente em cada um de nós.

Associado ao pensamento de Deleuze<sup>4</sup> que diz:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores.  
Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas;  
para um cientista, filósofos ou artistas – mas também  
coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios  
ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar  
seus próprios intercessores. (Deleuze, 1988, p. 156)

Como *intercessores* – emissores ou receptores, de maneira direta ou indireta – somos responsáveis pelas relações e fronteiras que criamos, forjamos, construímos e destruimos, a sós ou acompanhados, e a grande potência na construção de um ambiente ideal -pensando o *mental*, o *social* e o *ambiental* - está em produzi-las juntos, estreitando as relações, as compreensões e se utilizando do veículo arte para dar *forma* a este *informe*.

Em um *Estado de escuta*<sup>5</sup>, no fluxo destas poéticas audiovisuais, permaneço em atenção com o porvir.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. — Campinas, SP: Papyrus, 1990.

LARROSA, J. Bondia. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Online. Acessado em 02 abr. 2015. Disponível em: [http://www.anped.org.br/rbedigital/rbde19/rbde19\\_04\\_jorge\\_larrosa\\_bondia.pdf](http://www.anped.org.br/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf).

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia**. *Educ. Soc. [online]*. 2005, vol.26, n.93, pp. 1217-1227. ISSN 0101-7330. Acessado em 02 abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302005000400007>.

Bettina Wieth  
Gonçalves  
Mestranda do  
Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Visuais  
- PPGAV/UFPEL  
bettinawieth@  
hotmail.com

Angela Raffin  
Pohlmann  
Doutora em  
Educação (UFRGS);  
Professora do  
PPGAV/UFPEL  
angelapohlmann@  
gmail.com

# Relações entre a composição e o enquadramento fotográfico

## *Relations between the composition and the photographic frame*

**Resumo:** Com base nos conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984), a temática que direciona este estudo reporta-se às relações entre elementos pictóricos e os já característicos da linguagem fotográfica. Pretende-se investigar a presença de elementos pictóricos dentro do enquadramento fotográfico, através de aproximações teóricas tomadas a partir das relações entre a pintura e o cinema, relacionadas ao contexto da fotografia.

**Palavras-chave:** fotografia, enquadramento, centrípeto/centrífugo, *punctum/studium*.

**Abstract:** Based on the concepts of centripetal/centrifugal proposed by André Bazin (2014) and deployed in Jacques Aumont (2004), besides the notions of *punctum/studium*, introduced by Roland Barthes (1984), the theme that directs this study reports to the relationship between pictorial elements and already characteristic of the photographic language. We intend to investigate the presence of pictorial elements within the photographic frame through theoretical approaches taken from the relations between painting and cinema, related to photography context.

**Keywords:** photography, framework, centripetal/centrifugal, *punctum/studium*

### INTRODUÇÃO

Uma das características que se pode considerar no processo de construção da imagem fotográfica é a forma como os elementos presentes no enquadramento estão compostos visualmente. Nesta pesquisa, a moldura imagética, ou seja, o enquadramento da imagem, não se limita aos parâmetros estipulados por questões relativas ao formato ou linguagem, mas foi pensado a partir das possibilidades de hibridização com outras formas de expressão artística.

Considero que os parâmetros da construção de uma imagem, pensada no momento da sua produção, podem ser aplicados de diversas maneiras na linguagem da fotografia. Assim, a partir da seleção de duas fotografias de minha produção artística, procurei observar as possibilidades de coexistência de elementos estéticos dentro dos enquadramentos analisados. As imagens foram realizadas nos anos de 2012 e 2013, e nelas procurei verificar a maneira como os elementos pictóricos estavam inseridos nos enquadramentos. Nestas análises, foram utilizados os conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984). Do mesmo modo, pretendo verificar as formas com que as práticas fotográficas empregadas na construção dessas imagens se relacionam com os elementos presentes em suas composições.

### I. NOÇÕES DE CENTRÍPELO/CENTRÍFUGO

Nos artigos *Ontologia da imagem fotográfica* (1958) e *Pintura e cinema* (1951), inseridos no livro *O que é o cinema?*, de 2014, Andre Bazin introduz uma nova maneira de perceber as relações entre estética e linguagem da fotografia e do cinema. Para o autor, a fotografia é o ponto máximo do desenvolvimento de técnicas de representação utilizadas pela pintura, que buscavam atingir um ideal de verossimilhança com a realidade. Bazin acreditava que

a pintura se esforçava, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, essa obsessão de realismo (BAZIN, 2014, p.30).

Dessa forma, um registro claro e direto é característico da imagem fotográfica, que, juntamente com a prática cinematográfica, tem como in-

tenção, desde seus primórdios, atingir um ideal de objetividade em comparação a outras manifestações artísticas que estão sujeitas à capacidade técnica de quem as media.

Apresentando uma reflexão sobre as relações entre elementos pictóricos e características exclusivas do fotográfico/cinematográfico, o autor aponta que uma imagem criada com o intuito de ser uma representação realista não deve se mesclar com elementos próprios de outra forma de expressão. Assim, Bazin introduz seus questionamentos acerca das relações entre o pictórico e o fílmico ao apontar que, com o intuito de utilizar a pintura, o cinema a trai de todos os modos possíveis. Isso ocorre, sobretudo, devido à transposição da tela limitada por uma moldura para a tela do cinema, cujo limite pode ser ficcionalizado pelo espectador. No pictórico, esta moldura simboliza uma espécie de oposição à própria realidade, funcionando ainda como uma demarcação da representação visual existente. Segundo o autor, “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 207). Portanto, de acordo com essa perspectiva, a moldura pictórica é centrípeta<sup>1</sup>, já a tela cinematográfica, centrífuga.

Segundo as constatações feitas por Bazin, que sugere uma oposição entre os conceitos de pictórico e fílmico a partir de suas definições sobre o quadro, Jacques Aumont (2004) desenvolve um desdobramento desta discussão ao propor outras maneiras de compreensão com relação às formas como os elementos pictóricos podem ser inseridos na imagem fotográfica/cinematográfica.

Na imagem pictórica, “embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem” (AUMONT, 2004, p. 33). Todavia, na imagem cinematográfica/fotográfica, a câmera trabalha mecanicamente com a nitidez, que pode ser regulada de acordo com a quantidade de luz disponível e a distância focal, dependendo ainda de fatores como o posicionamento da câmera com relação ao objeto. Porém, segundo Aumont (2004), é na luz e em suas mais variadas formas de manipulação que se encontram as principais divergências entre o pictórico e o fílmico.

Na pintura, a luz é explorada através da mistura de cores, que, em diferentes tons, podem representar com exatidão os efeitos desejados pelo artista. Contudo, na imagem fotográfica, mesmo que a luz possa ser obtida facilmente através de métodos naturais e artificiais, a maior dificuldade reside em sua manipulação, sendo necessário conciliar as limitações causadas por esta nos enquadramentos com o grau de realismo que a iluminação de determinada cena exige.

Jacques Aumont aponta que “em geral, ele [quadro] faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, ‘quadro (moldura) x máscara’ –, a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois, e, no mais das vezes, com os dois juntos” (AUMONT, 2004, p. 119). Nesse sentido, vale ressaltar que a reação do espectador em frente à imagem fotográfica se dá como se estivesse “diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 2004, p. 21). É o enquadramento que delimita a exata porção deste espaço, e fora deste campo de visão, o observador tende a imaginar aquilo que poderia ser revelado com um simples deslize da câmera. Segundo Aumont, desde o surgimento da fotografia e do cinema, foram utilizadas várias formas para dominar os meios de comunicação existentes entre o espaço *off*<sup>2</sup> e aquilo que está em quadro. No audiovisual, algumas destas formas podem ser bastante recorrentes, como as saídas e entradas dos personagens em quadro, que não precisam se dar somente pelos lados, como também na parte inferior e superior do enquadramento. Já na fotografia estática, outro exemplo que ilustra as diversas maneiras de ficcionalizar o espaço *off* se encontra nos enquadramentos que recortam apenas uma parte do corpo de um indivíduo, o que implica automaticamente que o restante não revelado pela câmera está contido no fora-de-campo.

## 2. CONCEITOS DE PUNCTUM E STUDIUM

Em proximidade com a discussão sobre o enquadramento empreendida por Bazin e Aumont, podemos situar a perspectiva de Roland Barthes (1984) e a introdução dos conceitos de *punctum* e *studium*, que são formadores de uma espécie de dualidade norteadora do interesse do observador.

1. Na moldura centrípeta, o olho é puxado para o centro das representações visuais contidas por ela. Já na tela centrífuga ocorre o inverso, pois o olhar é jogado para fora da imagem, tendendo a procurar o fora-de-quadro.

[2] O espaço *off*, ou fora-de-campo, pode ser definido como “[...] o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer”.

pela fotografia. O *studium* é um envolvimento objetivo guiado conscientemente através da experiência visual, que evidencia características genericamente difundidas na composição fotográfica. Para Barthes, o *studium* funciona como um interesse médio, uma espécie de afeto geral mediado pelo contexto cultural em que o observador está inserido. Assim, “o *studium* não quer dizer estudo, mas [...] uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Por conseguinte, o *punctum* é justamente o elemento que mais se impõe, sendo aquilo que fere ou atrai o observador de maneira incisiva. Dessa forma uma fotografia é “unária” (BARTHES, 1980, p. 66) quando contiver um *studium* sem a presença de um *punctum*, provocando um envolvimento mediano onde nada em especial desperta interesse do olhar.

Porém, segundo Barthes, não é possível estabelecer regras de conexão entre o *punctum* e o *studium*, pois estes se relacionam ao mesmo tempo, em uma espécie de co-presença. Da mesma forma, nenhum tipo de análise é realizada para a compreensão do *punctum* em um enquadramento; ela acontece naturalmente, bastando apenas o impacto próprio da composição fotográfica. Além disso, o autor também acredita que ao enquadrar uma fotografia, o visor acaba delimitando sua representação visual, sendo criado um “campo cego” que oferece ao observador a possibilidade de imaginar o restante daquele enquadramento. Portanto, o autor afirma que “o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89).

### 3. ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Para esta análise, foram selecionadas duas fotografias pertencentes às séries *Insólita* e *Que desliza por entre sonhos* (2014), que podem ser definidas como registros de meu cotidiano reinterpretados a partir de outra perspectiva. Como fio condutor para o processo criativo posterior à etapa de captação das imagens, busco inspiração no universo dos sonhos e dos

devaneios. Dessa forma, dou um novo significado às imagens, que neste caso foram feitas nos anos de 2012 e 2013, através de processos de edição, recontextualização ou simplesmente em meio a uma narrativa. Contudo, na análise destes dois enquadramentos, a relação das fotografias selecionadas com as demais que compõem as séries não será considerada, pois serão observadas individualmente.

A fotografia abaixo (Fig. 1) foi registrada no verão de 2013, em Pedro Osório/RS, no rio Piratini. De cima da ponte rodoviária, pude observar um grupo disperso de pessoas que se banhavam nas águas do rio em um fim de tarde. Utilizando câmera DSLR digital e uma teleobjetiva zoom 18-135mm, capturei a cena dos mais variados ângulos, resultando em uma quantidade considerável de fotografias. Posteriormente, ao observá-las, pude notar algumas composições que me agradaram, mas senti que não tinham chamado minha atenção. Foi somente depois de um sonho que recorri novamente àquelas imagens, já com uma ideia específica para colocar em prática na edição. Depois de despertar deste sonho, lembrava nitidamente da imagem de seu “cenário”, que tinha permanecido na minha memória. Era uma água que ao mesmo tempo se confundia com céu, mas ainda assim, pessoas passavam, nadavam e se banhavam em sua superfície. Com isso em mente, procurei fazer uma sobreposição de duas fotografias que resultassem naquilo que visualizei previamente.

Todavia, mesmo sem esta contextualização, é possível perceber uma atmosfera narrativa na cena retratada. Acredito que seja caracterizada especialmente pelo envolvimento e aparente interação entre os personagens, quase propiciando uma sensação de movimento. Os meninos de braços abertos e os olhares direcionados para fora do quadro, por exemplo, são elementos que fortalecem esta impressão. E é neste ponto exato que reside a força centrífuga do enquadramento, suscitando uma forte complementação imaginária por parte do observador, o que marca a presença do espaço *off*. Em paralelo, é possível identificar a moldura centrípeta principalmente por meio das cores



e sua relação com o contraste e nitidez da imagem. Com a mesclagem entre a fotografia do céu e o registro dos banhistas, obtive uma sobreposição que realçou os tons de azul e branco. Além disso, estas tonalidades se misturaram em diferentes intensidades, resultando em uma imagem que confunde sua nitidez de registro documental com uma atmosfera fantasiosa e onírica. Esta hibridização se assemelha a pinceladas em uma tela, que através da combinação de tons de cores e suas sombras podem trazer a tona as características desejadas pelo pintor. Como Jacques Aumont argumenta, “[a moldura/quadro] pode obrigar o olhar a percorrê-la, ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois” (AUMONT, 2004, p.119). Além disso, elementos como o posicionamento dos personagens e a delimitação de espaços vazios na parte superior e inferior do quadro, fortalecem o equilíbrio entre peso e leveza<sup>3</sup> na fotografia.

Dessa forma, resgatando a discussão teórica proposta por Barthes, também é possível identificar outras questões específicas da composição fotográfica que contribuem para o impacto causado pelo enquadramento. Elementos estéticos como a centralização, a horizontalidade e o desfoque auxiliam para a apreensão da composição imagética pelo olhar, porém, com relação ao *punctum*, o impacto causado pela cena, questões emocionais ou mesmo narrativas também podem estar presentes. Penso que na fotografia analisada, o *punctum* ressalta sutilmente a presença de um fora-de-quadro através das figuras dos dois meninos de braços abertos. Neste ponto da composição, sinto que meu olhar é puxado, e somente a partir daquele espaço específico sou convidada a percorrer o restante da imagem. Barthes conclui seu raciocínio sobre as relações entre o *punctum* e o enquadramento fotográfico ressaltando uma “última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto, e que todavia já está nela” (BARTHES, 1984, p.85).

A próxima fotografia a ser analisada foi registrada no ano de 2012 (Fig. 2), também na cidade de Pedro Osório, em uma das árvores do camping mu-

3. Sobre as relações de equilíbrio entre peso e leveza nas composições fotográficas dos enquadramentos, também podem ser lembradas as ideias de Rudolf Arnheim: “numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória e, portanto, inválida” (ARNHEIM, 2005, p.13).

nicipal. Em uma tarde ensolarada, eu e um amigo descansávamos às margens do rio, quando ele decidiu subir em uma árvore próxima. Depois de escalar um pouco, sentou em um dos galhos maiores. Fiz dois registros desse momento com uma câmera SLR analógica, utilizando a lente fixa de 28mm e um filme de tungstênio, o Lomo X Tungsten ISO 64, que se caracteriza pela baixa temperatura de cor, gerando resultados em tons frios de azul e rosa.

Nesta composição imagética, penso que, quase de imediato, duas características da tela centrípeta se tornam bastante evidentes. Em primeiro lugar, o grande domínio da cor magenta, intensificada pela leve superexposição, restringe as relações entre luz e sombra na imagem, fazendo os galhos da árvore se confundirem com os contornos do corpo humano. Dessa forma, os tons de cores se misturam ao desenho dos galhos, também fazendo com que estes muitas vezes se pareçam com borrões de tinta em uma tela.

Em segundo lugar, a acentuada horizontalidade da cena dá força à centralização do personagem no quadro, o que intensifica a sensação de que o olhar

deve percorrer apenas aquele espaço delimitado pelo enquadramento. Porém, justamente neste quesito, a tela centrífuga já marca a sua presença, evocando quase que automaticamente um complemento visual para aquela cena.

Logo depois de passar os olhos pelo enquadramento, o observador já busca situá-lo em sua realidade, perguntando-se sobre onde se inicia aquela árvore, ou até mesmo em que altura este personagem está posicionado. Todavia, tanto pelas cores surreais quanto pelos elementos narrativos, a cena parece diretamente proveniente do universo dos sonhos. A subjetividade onírica também é caracterizada pela iluminação da cena e por um leve desfoque obtido através da baixa profundidade de campo. Estes elementos funcionam em conjunto, representando a atmosfera de fluidez contemplativa que permeia a foto. Sendo assim, neste caso, a iluminação e as cores acabam sendo elementos que “integram a tela a seu ambiente e ao mesmo tempo, a separam dele visivelmente” (AUMONT, 2004, p.116). Portanto, retomando Barthes, ao refletir sobre elementos que para mim poderiam representar o *punctum* do enquadramento da composição fotográfica pertencente à série *Que desliza por entre sonhos* (Fig. 2), acabei percebendo que, na realidade, a cor magenta desempenhou este papel. Acredito que sem a obtenção desta tonalidade específica, a imagem não teria a mesma conotação onírica, e também não traria tanta delicadeza para a composição. Além disso, as linhas geométricas formadas pelos galhos conduzem o olhar às diferentes camadas da fotografia, estreitando a aproximação entre elementos pictóricos e aspectos da estrutura fotográfica.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as discussões propostas por esta pesquisa, concluo que foram encontradas características de diálogo entre o pictórico e o fotográfico nos enquadramentos das imagens selecionadas. Ao mesmo tempo, as aproximações entre noções de centrípeta/centrífuga e *punctum/studium*, foram identificados na composição das fotografias. Assim, destacando os elementos específicos que contribuíram para uma percepção estética da



imagem fotográfica, tornou-se possível interpretar as opções de enquadramentos a partir das considerações teóricas estudadas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2005.

AUMONT, Jacques; et all. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova

Rafael Fagundes  
Cavalheiro  
Mestrando em Artes  
Visuais da UFPel  
rafaelfcava@  
gmail.com

Ribeiro Meira  
Doutora em Doutora  
em Educação / UFPel;  
Professora Adjunta  
da Faculdade de  
Educação / FaE/  
UFPel e do PPGAV/  
Mestrado, Centro  
de Artes, CA, UFPel  
mirelameira@  
gmail.com

## Arte, estética e comunicação: novas possibilidades de interação e compartilhamento na pós-modernidade

*Art, aesthetics and communication: new possibilities  
of interaction and sharing in postmodernity*

**Resumo:** Este trabalho é um recorte da pesquisa de dissertação junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado, da UFPel. Desta forma, ainda em construção, a pesquisa pretende apresentar diferentes formas de criação e compartilhamento da arte contemporânea tendo como base o ato comunicativo que compõem seus processos, interlocuções e meios, propondo um estudo entre arte e comunicação na pós-modernidade e sua interface com a Estética. Em um cenário onde cada vez mais a tecnologia e o consumo são debatidos e confrontados com a arte, e sua natureza classificada como livre e desprendida; nós interessa analisar e caracterizar os novos meios e espaços de interlocução entre criador e apreciador.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, Estética, Comunicação, Interatividade, Compartilhamento da arte

**Abstract:** This work is a fraction of the research of dissertation next to the Program of Post-Graduation in Visual Arts, master's degree of UFPel. In this way, still under construction, the research intends to present different forms of creation and sharing of contemporary art based on the communicative act that compose its processes, interlocutions and means, proposing a study between art and communication in postmodernity and its interface with The Aesthetics. In a scenario where more and more technology and consumption are debated and confronted with art, and its nature classified as free and detached; We are interested in analyzing and characterizing the new means and spaces of interlocution between creator and connoisseur.

**Key-words:** Contemporary art, Aesthetics, Communication, Interactivity, Art Share

### 1. COMUNICAÇÃO, ARTE E PÓS-MODERNIDADE: DISTENDENDO CONSIDERAÇÕES

Usada amplamente nos dias atuais e, discutida constantemente acerca de seus processos éticos e filosóficos, o termo Comunicação origina interpretações e conceituações plurais, assim como seus objetivos. Seja por fins informativos, persuasivos, educativos ou de entretenimento; seja através da comunicação verbal, visual ou organizacional; seja pelo prisma do compartilhamento de signos, do entendimento da mensagem como ela é enviada ou pela constituição de seus agentes (emissor, receptor, meio, mensagem, canal, retorno); a Comunicação sempre vai ser uma ação em comum, ou seja, tornar algo comum.

Ao recorrermos à origem etimológica da palavra, Comunicação vem do latim *communicatio*, que reúne em sua estrutura três significativos, segundo Martino (2010, p.12): a raiz *munis* (estar encarregado de), o prefixo *co* (simultaneidade, reunião), significa uma atividade “realizada em conjunto” reforçada pela terminação *tio*.

Já ao buscarmos o significado de Comunicação do dicionário, ao invés de uma resposta podemos encontrar uma variedade de sentidos, já que a publicação reúne diversos significados polissêmicos e interdisciplinares. Conforme Marino (2010), a partir de tais variadas conceituações podemos perceber a ligação da comunicação com as mais diversas áreas do saber. Para o autor é necessário considerar as múltiplas abordagens em relação ao fenômeno humano da Comunicação e buscar seu sentido através da análise de diferentes conhecimentos que estudam esse processo, de forma a encontrar o seu lugar dentre os demais saberes.

Para Maffesoli (2003b, p.14), a Comunicação é a cola do mundo pós-moderno, ligando as pessoas na ideia de com-junção. Para o autor a palavra Comunicação relaciona-se com a ideia de imaginário, ou seja, “o fato de que se vibra com os outros, em torno de alguma coisa, seja qual for essa coisa”. Para ele, a forma é formante e, na era da informação, o indivíduo não pensa por si mesmo, é pensado, formado. Tal conceito de Comunica-

ção é estreitamente ligado com a Pós-modernidade:

Segundo Maffesoli (2003a), a pós-modernidade envolve fenômenos arcaicos e o desenvolvimento tecnológico, conjuntamente. Trata-se de um crescimento que toma a forma de uma espiral, ou seja, o que acreditávamos estar ultrapassado retorna levemente modificado, em oposição à ideia de um “eterno retorno”. O retorno ao local, à importância da tribo, ao retorno à natureza emocional, à acentuação da ecologia à economia e a valorização das formas comunitárias e de solidariedade podem ser citadas como características da Pós-modernidade.

A relação entre informação, comunicação, tribos e emoções também caracterizam a pós-modernidade. Maffesoli (2003b) aborda a ideia de totem, fazendo referência à necessidade de ligação a algo comum, expressando comunhão, relação e vibração. Esta vibração comum está presente nos laços estabelecidos entre Comunicação, informação e imaginário, pois segundo o autor, o Imaginário é a partilha com outros de um pedaço do mundo. Desta forma, cabe aqui distinguirmos imagem de imaginário.

Segundo o autor (2003b), uma das marcas da Pós-Modernidade é a decadência da razão como chave universal da vida cotidiana. Assim, os sentidos, emoções, afetos e sentimentos ganham notoriedade na contemporaneidade, afetando os processos comunicacionais e, consequentemente, a arte e suas formas de criação e compartilhamento, como tratado posteriormente neste artigo.

## 2. A INTERAÇÃO E A ARTE CONTEMPORÂNEA, DO ATO COMUNICATIVO AO COMPARTILHAMENTO

Expressões estéticas são interativas. Tal afirmação consiste nos processos que envolvem: os signos que compõem as criações e produções (emissões); o meio pelo qual é materializado o conteúdo estético (transmissões) e os públicos que interpretam e codificam os elementos pertencentes à declaração estética concebida (recepções). Desta forma, a estética posiciona-se

como interrelacional, interagindo com os envolvidos através de um diálogo evolutivo, que se transforma perante a cultura, a época e a história. Na contemporaneidade, torna-se legítima a discussão entre a estrutura relacional de qualquer experiência estética e seus processos de interação.

A interatividade originalmente está ligada ao estudo da física, acerca do comportamento de partículas. Posteriormente, a psicologia e a sociologia passaram a conceituá-la nas relações humanas e sociais. Foi somente nos últimos vinte anos que a terminologia adquiriu a conotação atual: potencial de ações do receptor frente a uma comunicação, seja um programa, site, sistema ou até mesmo uma expressão artística. Tanto Machado (1990) quanto Lévy (1999) caracterizam a interatividade como processos de fluxos bidirecionais, no qual o emissor e o receptor são envolvidos na comunicação e dialogam entre si.

O sentido emerge e se constrói no contexto, é sempre local, datado, transitório. A cada instante um novo comentário, uma nova interpretação, um novo desenvolvimento podem modificar o sentido que havíamos dado a proposição (por exemplo) quando ela foi emitida... (LÉVY, p.22).

A criação artística também busca uma construção dialógica com seus públicos. O ato criativo pressupõe um conhecimento a ser transformado através de processos com inspirações prévias. As expressões artísticas podem partir de concretizações oriundas do abstrato, mas com base em um projeto poético que pode estar próximo da realidade ou da ficção. Busca-se nessa construção uma produção de efeito estético, uma emoção fruída de modo semelhante a elaboração de um discurso, no qual escolhemos palavras e expressões em detrimento de outras.

Sonhos, necessidades, sensibilidade, materialização, ação e vontade, fazem parte do conjunto que guiam o processo criativo. Em determinados

momentos algum desses elementos pode se sobressair ou sofrer influências pessoais, mas, de modo geral, a construção de uma obra artística está inserida em operações lógicas e sensíveis. . “A diferente referencialidade da expressão não reside, portanto, na expressão em si, mas no receptor” (ECO, 2003, p. 77).

A obra de arte, dessa forma, tem como processo de criação um ato comunicativo. Transporta pensamentos do projeto poético inicial do artista que, tanto sofrem influências do meio que o circunda como também infere alterações no contexto artístico. A arte moderna propõe obras com múltiplas possibilidades de resultados, no qual as informações contidas nas produções unem aspectos estéticos com a cognição do espectador. “A diferente referencialidade da expressão não reside, portanto, na expressão em si, mas no receptor” (ECO, 2003, p. 77).

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2003, p. 40)

Na contemporaneidade, a criação e compartilhamento das expressões artísticas cada vez mais entram em consonância com meios inovadores e alternativos. Seja através da tecnologia ou de novos espaços que chamamos de “não-formais”, ou seja, museus e galerias. Dessa forma, é potencializada a complexidade das manifestações artísticas e, consequentemente, de diálogos e interpretações. As trocas sensíveis ganham espaços múltiplos e inovadores com a amplitude de um público abrangente.

Cauquelin (2005) ao descrever a arte contemporânea afirma que a sociedade tornou-se uma sociedade cultural. Produção, distribuição e con-

sumo se apresentam como o esquema tripartite, no qual a autora propõe para compreendermos o mercado de bens materiais e simbólicos. Ao sair da era industrial e entrar na era tecnológica, a partir de Cauquelin (2005), podemos compreender que o papel do produtor, do distribuidor e consumidor acabam se misturando devido às novas tecnologias de acesso aos meios de comunicação. Até mesmo as classes menos favorecidas economicamente conseguem ter acesso às comunicações artísticas.

A autora aponta Marcel Duchamp e Andy Warhol como figuras-chave para a compreensão da arte contemporânea, pois eles anunciaram o fim do regime de consumo e o início do regime de comunicação. Através dos artistas, o campo passa a ser percebido como interdisciplinar, integrando-se a outras áreas e não mais limitando a arte à emoção, mas, também, ao ato comunicativo.

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.” (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Arte na atualidade apresenta possibilidades de conexões e reflexões, não mais limitando-se ao estético ou ao conteúdo. Ao criador, a habilidade e o estilo são potencializados com o meio, já que as expressões artísticas agora são expostas, em locais que não foram “feitos” para ela. Em uma sociedade da comunicação, a criação e o compartilhamento das obras de arte tornam-se atividades mais abrangentes e passíveis de análises e discussões.

Nicolas Bourriaud (2001, p.46), crítico de arte e pensador francês afirma que a Estética pós-moderna nasce na virada dos anos 1980, quando a produção cultural e midiática assume um impulso exponencial. O pós-

-modernismo estético, que chama de “altermodernidade”, instaura então um imaginário da flutuação e da fluidez, onde os materiais da história da arte se revelam “disponíveis, utilizáveis no papel de meros signos, como que desvitalizados de por sua separação das significações ideológicas que justificam seu aparecimento” em um dado momento histórico. Bourriaud refere-se ao artista contemporâneo como um “semionauta” que coloca formas em movimento, “inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito” (idem, ibidem, p.52).

### 3. ANÁLISE DE NOVAS POSSIBILIDADES DE COMPARTILHAMENTO

#### E INTERAÇÃO: UMA PROPOSTA FUTURA

Ao traçarmos um paralelo entre o processo de criação e compartilhamento das obras de arte e as mensagens emitidas pelos meios de comunicação, é possível refletir sobre a mudança de comportamentos. Através de Eco (2003), vemos que a necessidade da interação do indivíduo contemporâneo com a obra de arte se assemelha à interatividade exercida hoje nos meios de comunicação. A passividade dos receptores, defendida por alguns autores da área de comunicação, agora apresentam papéis mais ativos no processo. Não mais absorvem a ideia, mas buscam uma recepção crítica e um envolvimento.

Mesmo na afirmação de uma arte da vitalidade, da ação, do gesto, da matéria triunfante, da completa casualidade, estabelece-se uma dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras. Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído (ECO; 2003, p. 171).

No contexto citado mostra-se relevante tecer considerações buscando compreender um novo contexto experimental e interativo, constituído pela ampliação do leque de sensações e impressões estéticas. Neste, surgem tanto às imagens interativas quanto as novas paisagens/espacos contemporâneos

de inserção da arte. Possibilidades estas associadas à interlocuções que propõem-se a criação não apenas emissões imagéticas, mas experiências de fruição de sistemas hipermidiáticos e de novas experiências sinestésicas espaciais.

Desta forma, a presente pesquisa além de analisar a estética comunicacional através da cultura visual contemporânea, acerca dos aspectos acima citados, também objetiva discutir a importância dos re-significados da arte contemporânea através de novos meios e possibilidades de compartilhamento, de novas formas e comportamentos da sociedade, tomando como ponto de estudo duas vertentes: o virtual (como meio) e o experimental (como espaço).

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os meios de comunicação são fundamentais nas sociedades contemporâneas, integrando as atividades cotidianas dos indivíduos. Os meios não apenas promovem interações interpessoais, mas viabilizam novos conhecimentos, disponibilizando na sociedade um conjunto de materiais simbólicos. Neste sentido, são significativos no processo de circulação de saberes, de trocas de informações, de transmissão e apropriação de conhecimentos, de formas de viver e de se expressar, interferindo na formação dos indivíduos, reconstruindo diariamente, opiniões, percepções e desejos.

A era digital, os meios de comunicação e o comportamento na pós-modernidade, ampliaram o leque de sensações na construção de impressões estéticas, ultrapassando fatores como cores, formas e linhas; potencializando questões como funcionalidade e experiência. Neste contexto, surgem novos espaços e possibilidades que, associadas a interlocuções artísticas, propõem-se a criar não apenas emissões imagéticas, mas experiências de fruição dos sistemas hipermidiáticos e experienciais.

A presente pesquisa, ainda em andamento, pretende caracterizar compreender o processo de interação e compartilhamento da arte contemporânea através da sociedade do consumo, tecnológica e experimental, por

meio do estudo da arte e da comunicação na Pós-modernidade e da análise de espaços não-formais e virtuais de circulação da arte na cidade de Pelotas/RS.

#### REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: GREGORY, Bartcock. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. pp. 71-74. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAEUgAE/ato-criador-marcel-duchamp>>. Acesso em: 04 de novembro de 2014

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Ed. 2, 2010

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAFFESOLI, M. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos. Mídia cultura e tecnologia. n°15, ago. 2001(a). Porto Alegre: EDIPUCRS, p.74-81.

MAFFESOLI, M.. **Notes sur la postmodernité**. Paris: éditions du Félin, 2003a.

MAFFESOLI, M.. **A comunicação sem fim** (teoria pós-moderna da comunicação). Revista FAMECOS, Porto Alegre, n° 20, abr. 2003b.

MAFFESOLI, M.. **O Conhecimento comum**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, A.; FRANÇA, V.; MARTINO, L (Orgs). **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2010. P.11-26.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Circunstâncias e ingerências da Cultura Visual*. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs). **Educação da Cultura Visual: Conceitos & Contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

Paulo Renato  
Viegas Damé  
Doutorando,  
Universidade  
do Estado de  
Santa Catarina;  
paulodame@  
gmail.com

## Casa Redonda: a construção da casa como construção do ser

### *Round House: the construction of the house as construction of being*

**Resumo:** O artigo tem como tema o processo de construção da casa de maneira colaborativa no meio rural, envolvendo a comunidade local e comunidade acadêmica, adotando princípios da permacultura, da sustentabilidade radical, economia de energia e reuso de materiais. É uma proposição em arte que privilegia a troca de saberes, afetos e o cuidado de si, resultando na Casa Redonda como um dispositivo artístico relacional.

**Palavras-chave:** Arte colaborativa; sustentabilidade radical; cuidado de si.

**Abstract:** The article focuses on the process of building the house in a collaborative way in the rural environment, involving the local community and academic community, adopting principles of permaculture, radical sustainability, energy saving and reuse of materials. It is a proposition in art that privileges the exchange of knowledges, affections and the care of itself, resulting in Casa Redonda as an artistic relational device.

**Keywords:** Collaborative art; Radical sustainability; Caring for each other

#### CONSTRUIR E HABITAR COLABORATIVAMENTE

A partir do processo artístico Casa Redonda, este texto abordará relatos e reflexões, que partem da construção de uma casa sustentável, e a produção de alimentos orgânicos, no meio rural, somado a complexidade que abrange o sustento do homem neste lugar. Esta é uma proposição em arte colaborativa, que ao envolver pessoas de culturas distintas, originárias do meio urbano e da cultura local do homem do campo, se propõe com este viver juntos, mesmo que temporariamente, afetar a construção do Ser.

Em muitas situações a cultura capitalista é ambição e ganância, para gerar um acúmulo extrai da natureza o máximo, porque “[...] é próprio da

natureza humana gerar certo excedente”. (EAGLETON, 2011, p.145), sem o cuidado de preservar recursos naturais para as gerações futuras. Como deixa bem claro a chamada de propaganda da multinacional Monsanto: “como tirar o máximo de comida de um pingo de chuva”, (Lippard, 2014, p.165). Dentre as características da contemporaneidade, destacam-se o conflito e o desequilíbrio entre homem e a natureza. A cultura atual sabendo que está em situação difícil ou comprometida, vai sendo transformada, em direções que exigem um pensamento sustentável e complexo. Por um lado, consumimos mais recursos naturais do que o planeta pode gerar. Por outro, as identidades, sejam elas individuais, regionais ou nacionais são constantemente problematizadas no atual contexto de multiculturalismo e globalização. Hoje a própria globalização se apropria de imagens para gerar lucro, criando produtos midiáticos. O conceito de sustentabilidade virou produto de consumo. No âmbito comunitário, frequentemente a vida familiar se restringe aos parentes mais próximos; os vizinhos já não se conhecem, e as interações sociais são fragmentadas e reduzidas ao mínimo necessário. E ainda mais fragilizada está a relação conosco, com os nossos próprios pensamentos: “É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela, social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva”, (GUATTARI, 2009, p.8). Será que podemos concluir que estamos mal relacionados com a natureza, com a cultura, com o outro e com nós mesmos? Atualmente estamos mais preocupados em consumir e reproduzir coisas, e esquecemos da nossa construção individual enquanto Ser, enquanto sujeitos da nossa própria existência, o que Foucault (2014) chama de “cultura de si”. E esse cultivar-se não terá que ser no coletivo?

O homem em sua natureza reage ao meio, encontrando novas maneiras de agir diante de situações adversas. Diante da natureza o que o homem com sua cultura faz neste interstício, é tentar se impor, colocar em prática suas ideias, executar seus projetos. Buscando uma outra abordagem é que

1. O processo artístico criativo Casa Redonda, tem início com a construção de uma casa com princípios sustentáveis, com a colaboração de acadêmicos universitários e pessoas locais, em meio a natureza, numa propriedade rural situada no interior de Encruzilhada do Sul/RS de 2015.

propomos, o processo artístico criativo colaborativo Casa Redonda<sup>3</sup>.

A proposta é trabalhar com uma construção viva, pensando a dinâmica da natureza e tentando usar os mecanismos naturais como aliados. Além disso, trabalhar colaborativamente com outros sujeitos, que unem potenciais humanos para pensar e executar o projeto, e também aumentando a complexidade por envolver pessoas com culturas distintas, saberes singulares, que frente às emergências do mundo atual precisam ser compartilhados, reunindo grupos que interagem dentro de um sistema de convívio real - este embate, também funciona como método de autoconhecimento.

Uma aproximação da comunidade universitária da comunidade rural, através de encontros, proporcionou a troca de saberes e afetos entre essas culturas distintas, possibilitando reconhecerem-se mutuamente e reconhecer cada um seu valor e a importância de seus saberes. As pessoas do campo, muitas vezes por não terem uma educação formal mais completa, não tem consciência de sua cultura, acreditando na mídia que a maioria das vezes valoriza somente o espetacular e as coisas vindas de culturas estrangeiras, desprezando culturas mais simples, acabam impondo uma homogeneização na cultura. Nesse sentido, a aquisição de produtos-espetáculos, como as imagens da televisão, suscita nas pessoas que as assistem, interesse pelos acontecimentos do mundo, mas as impedem de formar uma opinião crítica sobre algo que está muito próximo do seu cotidiano (CERTEAU, 1994).

Os saberes de pessoas do campo, que vivem mais próximas da terra, que observam e consideram os ciclos da natureza, estão se perdendo. “Como pode alguém ser ao mesmo tempo cultivado e culto, inexoravelmente formado por um modo de vida e ainda assim cheio de empatia imaginativa por outros tais mundos de vida?” (EAGLETON, 2011, p.138). Hoje é indispensável resgatar estes conhecimentos mais primordiais, que aliados à tecnologia disponível, se fazem necessários para quem quiser produzir seu próprio alimento, tratar seus resíduos e produzir uma energia limpa, necessária para o bem viver e ter uma melhor qualidade de vida em harmo-

nia com o meio ambiente.

### **SABERES COMPARTILHADOS AJUDAM A EMPODERAR O HOMEM**

Este processo criativo em arte pública de novo gênero<sup>2</sup>, propõe a construção de novas formas de habitar o mundo, tendo como método a colaboração em três níveis:

- no ato criativo, ativar o saber do outro, trazendo de fora para dentro do processo;
- na ação da construção, a construção da casa a partir de uma conceitualização dos princípios da permacultura;
- a criação de novas relações, o mais complexo é estabelecer novas formas de relações entre as pessoas.

Neste sentido, a geração de ecologias culturais, é o que propõe Reinaldo Laddaga (2009, p.18), onde afirma que:

[...] ‘modos de vida social artificial’, o que não significa que não se realizem através da interação de pessoas reais: significa que seus pontos de partida são arranjos aparentemente - e da perspectiva dos saberes comuns na situação em que aparecem - improváveis. E que dão lugar ao desenvolvimento de comunidades experimentais, enquanto têm como ponto de partida ações voluntárias, que vêm reorganizar os dados da situação em que acontecem de maneiras imprevisíveis, e também mediante seu desenvolvimento pretende averiguar coisas mais gerais com respeito às condições da vida social no presente.

Os níveis citados anteriormente refletem o pensamento da Sustentabilidade Radical, Kellogg (2008), onde o sujeito produz seu próprio alimento, trata seus resíduos e produz a energia que necessita para viver. É uma forma sistêmica de estabelecer relações entre a natureza e a cultura visando à construção do Ser. É na presença da subjetividade do outro que podemos nos

3. Para construir com leiva, são retirados retângulos de terra de aproximadamente 40 x40 centímetros com grama, o que ajuda a fixar os pedaços de terra, que vão sendo sobrepostos e compactados para levantar a parede.

2. Blanco (2001, p.29), citando Nina Felshin em “¿Pero esto es arte?” diz: As discussões sobre o que se passou a chamar de arte pública de novo gênero, incluíram a noção de comunidade ou de público como constituintes do lugar e definiram o artista público como aquele ou aquela cujo trabalho é sensível aos assuntos, necessidades e interesses comunitários (tradução nossa).

reconhecer e nós conhecermos melhor. Entendemos estes processos e a Casa Redonda como lugar de encontros. Não é um lugar de isolamento, onde o artista se refugia, mas um lugar de convívio.

O processo artístico colaborativo Casa Redonda está sendo desenvolvido dentro de uma propriedade particular rural, que se mantém dentro de princípios de uma cultura gaúcha tradicional, que como empresa rural tenta se adaptar as regras econômicas, priorizando o lucro acima dos cuidados com o próprio homem e a natureza. Como dialogar com uma cultura tão estabelecida? Em Casa Redonda se propõe criar novos espaços de pensamento através de práticas que se tornaram absolutas àquele lugar.

#### CASA REDONDA

Casa Redonda é uma proposição artística, a que nos lançamos a construir um processo/casa, iniciado em 2009 que teve como start um momento de aumento da temperatura no final do ano de 2008, e a desconfortável sensação de calor passados nesta época. Temos presenciado uma mudança drástica nos processos climáticos, e o homem pela sua natureza reage a isto, buscando criativamente, maneiras de solucionar problemas provocados pelo aquecimento global. A partir de uma lembrança da infância, de um verão muito quente e a sensação de conforto térmico da casa de um tio, feita com

terra, construída com leiva<sup>3</sup> e telhado de capim santa-fé<sup>4</sup>, veio a decisão de construir a casa com as próprias mãos e com o auxílio de colaboradores é claro, porque partimos do princípio que nada fazemos sós. E ainda levando em conta: a recuperação de tradições de construção, o reuso de materiais, a economia de energia, a sustentabilidade radical, tratamento de esgoto, captação de água da chuva, e estar aberto a toda ideia que viesse somar-se a este pensamento do bem viver, e do habitar poeticamente. “Continuo achando que Sezefredo das Neves não era poeta para poesia; era poeta para viver

mundo; experiências, memórias, coisas/pessoas, leituras, paisagem (natureza), que despertam e alimentam o processo artístico. E por meio da prática e da criação, o pensamento então pode ser tornar visualidade.

Respondendo ao olhar, cada fragmento do mundo percebido se abre para um sentido mais amplo, fornecendo ao artista uma série de variações possíveis para sua criação, “um número infinito de figuras do ser” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 89). Em seu livro O visível e o invisível, o filósofo Merleau-Ponty define que o Ser é o “local” onde os “modos da consciência” se inscrevem como estruturações do Ser, sendo que a percepção do mundo se efetua no mundo, e a experiência da verdade se faz no Ser (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 229).

Entendo que a auto-paisagem comporta o imaginário, uma visão conceitual, relatos da experiência com o lugar. Noto que se faz presente em minha prática tanto através de imagens quanto numa escrita que oscila entre vivência pessoal, devaneio, interrogação de mundo. Para esclarecimento da imagem poética proveniente da relação com o mundo, Bachelard (2014) propõe uma fenomenologia da imaginação: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (Ibidem, p.184).”

Em sua tese “Escrita de Auto-paisagem”, a artista Paula Ferreira desenvolve termo semelhante e relaciona-o ao todo investigativo a fim de alcançar seu trabalho o qual descreve como “corpo sensível”. A artista afirma atentar para além dos seus limites, considerando o mundo ao redor e os outros seres os quais a constitui.

paisagem parece se fazer em todos os lugares, até mesmo no território conhecido e habitado da casa; em qualquer vista ou percepção cotidiana. O

filósofo Gaston Bachelard (2003) descreve lugar enquanto espaço pleno de afetividade, experiências, memórias, intimidades, desejos, medos, sonhos, e a representação como construção de uma visão de mundo: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2003, p. 243).

Penso aqui o conceito de auto-paisagem como paisagem interior, íntima. Um olhar que se faz único no interior do ser, e emerge exteriormente através de visualidades, sejam textuais ou imagéticas. Olhar que, internamente, recai sobre memórias e experiências de vida, singularizando-o; caracteriza personalidades, distingue um ser do outro.

Conceito, este, que prefigura um conjunto simbólico da percepção, como latente vista interna que se forma no imaginário. Memória, tempo, lugar; vivências que se faz em fragmentos; experiências do presente. Paisagem pessoal, peculiar, como narrativa de um tempo e lugar.

Para o pesquisador Michel Collot (2013), que desenvolve o conceito de “pensamento-paisagem” na interação do sujeito com o território, num encontro entre o mundo e um ponto de vista, “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem (COLLOT, 2013, p. 17)”, e ainda “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (Ibidem, p. 89).

Na resolução de problemas visuais, técnicos e pessoais, identifico a percepção como fator significativo na compreensão da relação do ser com o mundo; experiências, memórias, coisas/pessoas, leituras, paisagem (natureza), que despertam e alimentam o processo artístico. E por meio da prática e da criação, o pensamento então pode ser tornar visualidade.

Respondendo ao olhar, cada fragmento do mundo percebido se abre para um sentido mais amplo, fornecendo ao artista uma série de variações possíveis para sua criação, “um número infinito de figuras do ser” (MERLEAU-

PONTY, 2002, p. 89). Em seu livro *O visível e o invisível*, o filósofo Merleau-Ponty define que o Ser é o “local” onde os “modos da consciência” se inscrevem como estruturas do Ser, sendo que a percepção do mundo se efetua no mundo, e a experiência da verdade se faz no Ser (MERLEAU- PONTY, 2012, p. 229).

Entendo que a auto-paisagem comporta o imaginário, uma visão conceitual, relatos da experiência com o lugar. Noto que se faz presente em minha prática tanto através de imagens quanto numa escrita que oscila entre vivência pessoal, devaneio, interrogação de mundo. Para esclarecimento da imagem poética proveniente da relação com o mundo, Bachelard (2014) propõe uma fenomenologia da imaginação: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (Ibidem, p.184).”

Em sua tese “Escrita de Auto-paisagem”, a artista Paula Ferreira desenvolve termo semelhante e relaciona-o ao todo investigativo a fim de alcançar seu trabalho o qual descreve como “corpo sensível”. A artista afirma atentar para além dos seus limites, considerando o mundo ao redor e os outros seres os quais a constitui.

Apontamos para a construção de uma poética imagético-textual (...). Desta forma, torna-se inevitável acessarmos espaços da intimidade (tão sedutora quanto misteriosa) que em nós emerge potencialmente. Referimo-nos a um íntimo da ordem do impessoal, que age sobre nossa produção e pensamento e sobre o qual não temos controle (algo que indica o estudo das pulsões, para adiante) (FERREIRA, 2014, p.12).

Assim entendo, em minha prática artística, que a ideia de auto-paisagem se constitui a partir de fragmentos interiores que se desdobram em trabalhos. Refletem tanto o que me atravessou no passado quanto o que

hoje me atravessa; antigas, novas e renovadas experiências. No processo de criação, seleciono e identifico significativas partes do eu, e assim construo minha própria paisagem, minha auto-paisagem; um universo outro, talvez irreconhecível ao se considerar referências e realidades.

### 1.3 A CONSTRUÇÃO A VISLUMBRAR

A construção da poética de auto-paisagem transpassa relações entre pensamentos sobre conceitos e prática artística. Durante o mapeamento poético por meio da investigação das palavras-chave, deparei-me tanto com motivadores práticos quanto teórico conceituais. Observei o desejo da experimentação material, num híbrido com o desejo de compreender questões existenciais, espaciais, relacionais. E o processo criativo percebido como via de tradução/transcrição de significantes visuais textuais (escrita) e imagéticos (desenho, pintura, colagem).

Também considero interessante pensar o processo em Ferreira (2014), em sua poética de escrita de auto-paisagem, quando a autora afirma relevante



FIGURA 2: Estado de auto-paisagem (detalhe). Fonte: a autora.

a presença do interlocutor para desdobramentos do trabalho.

(...) a importância dos encontros, não apenas com as paisagens (que nos afetam e são inicialmente exteriores a nós), com o íntimo (que somos nós, o interior), e com a linguagem (que formulamos, nosso primeiro entre), mas com o interlocutor, para que o trabalho de fato se dê, e para que esta poética em rede seja capaz de estabelecer algum tipo de afeto. (FERREIRA, 2014, p.13)

De maneira análoga, para o filósofo Henri Bergson, que buscou



construir conceitos sobre os estados da consciência em relação à ideia de duração e liberdade, arte é uma manifestação que se exprime mediante profunda consulta aos estados internos do produtor, ao mesmo tempo em que vive sob o fluxo ininterrupto da consciência, memórias, impressões e sentimentos de um eu profundo/fundamental. Assim, a apreciação poderá possibilitar certas experiências de sentidos do autor.

(...) a maioria das emoções são enriquecidas com milhares de sensações, sentimentos ou ideias que as atravessam: cada uma delas é, pois um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade (BERGSON, 1988, p. 21).

Nos primeiros trabalhos concebidos com o uso da escrita, do desenho e da pintura, identifiquei diferentes índices de relações com o cotidiano, que no presente parecem não seguir uma sequência produtiva homogênea. Trabalhos variantes, sem aparente sentido continuado, mas que prezam a liberdade desses primeiros passos, assim como a experimentação ilimitada de suportes, materiais, referências. A desconexão dessa fase do processo parece relacionar distintas experiências relatadas em trabalhos que se assemelham a diários (registros cotidianos, poéticos e pessoais). Penso que entrecruzamentos mais claros serão percebidos em um futuro próximo, quando o processo que me leva a desenvolver outros trabalhos poderá esclarecer e distinguir o que quero verbalizar por meio desta noção de auto-paisagem que se define na medida em que constrói minha poética enquanto obra.

Interpreto esse processo de criação como polifônico, em que há tentativa de tradução dos vários níveis da consciência. A polifonia como termo musical transposto para a arte para a compreensão de trabalhos distintos e produzidos simultaneamente. Segundo referencial musical encontrado

em dicionário da língua portuguesa, a polifonia é a pluralidade de sons, como a reverberação de um eco; um processo de composição musical a várias vozes simultâneas que se desenvolvem harmonicamente, ou são melodicamente independentes e individuais; relativo a instrumento capaz de dar mais de um som de cada vez<sup>1</sup>.

Sobre a investigação em Artes Visuais, o pesquisador Jean Lancré<sup>2</sup> expõe que a formulação teórica conceitual acontece concomitantemente com a prática. A prática como ponto de partida para o então entrecruzamento de conceitos provenientes de diversas áreas, possibilitando livres associações e visões do pesquisador acerca da sua poética, do seu universo criador. Dessa maneira, a sincrônica necessidade de distanciamento da atividade/experiência prática, a fim da compreensão de sua totalidade, complexidade e sentidos, é potencializada, permitindo o encontro de relações para o desenvolvimento da pesquisa teórica.

Atenta aos fragmentos indicadores que nortearam o início da prática, a primeira visualidade textual surgiu em forma de texto datilografado, como uma escrita poética de relato. Escrita que se mostra latente, como expressiva descoberta poética que potencializa o simbólico; age como catalizadora dos sentidos particulares, e ainda motiva o desenvolvimento de outras visualidades imagéticas a partir de seus sentidos. Observo a escrita como procedimento que fomenta a feitura de outros trabalhos, e a experimentação de outras linguagens (desenho, pintura, colagem).

Dessa maneira, as primeiras tentativas de escrita desencadearam o desenvolvimento de trabalhos sobre papel e tela, com linguagens do desenho e da pintura (Figura 1). Mais uma vez, as palavras-chave inicialmente encontradas auxiliaram na seleção de suportes e cores destes trabalhos (Figura 2).

Em meio a um ambiente de ateliê, foi produzido um conjunto de desenhos e pinturas experimentais que mantém sutis relações entre suas materialidades e imaginário. Decidi, por ora, não realizar análises expo-

74. Conceito sobre Polifonia. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/polifonia>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

75. Jean Lancré em Como a noite trabalha em estrela e por quê. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), em 11 de maio de 2004.

sitivas destas primeiras visualidades do processo de criação, a fim de preservar sua fragilidade inerente. Todavia, toda a produção concebida até o momento encontra-se à vista particular, em constante análise e reflexão de sentidos.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os métodos utilizados desde o início da pesquisa até o momento contribuíram na descoberta de visualidades que motivaram o fazer. A investigação de palavras-chave fez gerar encontros com o interior, com as relações do eu com o mundo, - a paisagem interior -, impulsionando, assim, a prática.

Poética que se pretende apresentar de maneira mais perceptível e clara no decorrer da pesquisa através de um conjunto maior de trabalhos e experiências. É ciente que a prática e subsequentes experimentações e análises, levarão à novas perspectivas, e igualmente suscitarão dúvidas e questionamentos acerca dos rumos e das escolhas até o momento.

Acredita-se que a presente exposição de tais etapas do processo artístico, acompanhada pelo registro do fazer e do pensar, poderá gerar desdobramentos sobre novos/possíveis métodos para a pesquisa em Artes Visuais, assim como auxiliar no processo criativo de outros artistas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

**A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. DELEUZE, Gilles. Et GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009. DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FERREIRA, Paula Scamparini. **Escrita de auto-paisagem**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2014.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: introdução**



Bettina Wieth  
Carla Borin  
Carolina Prediger  
Koester  
Ceila Teresinha  
Bitencourt de  
Bitencourt  
Cíntia Medianeira  
Bitencourt de Lima  
Jordan Martins  
Lislaine Cansi  
Mariza Fernanda  
Paulo Asnoum  
Raphael Vargas  
Ricardo Ayres  
Sabina Sebasti

## Da superfície ao espaço

O ensaio visual que acompanha essa edição é de autoria dos pesquisadores e participantes do IV SPMVA. A coleção de imagens apresenta resultados poéticos desenvolvidos pelos mestrados dos programas PPGAV- UFPel , PPGART – UFSM, PPGAV – UFRGS.





PARALELO31

into a bag  
separately  
the best of  
to June  
AKA  
A



A  
M  
A

10/20/20  
10/20/20  
10/20/20









031



PARALELO31



PARALELO31

031





PARALELO31



PARALELO31