



10-07 dezembro de 20

ISSN: 2358-2529

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

PARALELO 31

Editorial

Nesta sétima edição da revista Paralelo 31, temos o prazer de apresentar oito artigos e um ensaio visual. Seis versam sobre a pesquisa em arte, que implica uma reflexão crítica do pesquisador/artista sobre o processo de criação de sua prática poética emergente. Em outras instâncias, a reflexão sobre a arte se refere ao pesquisador cujo objeto de estudo é a obra acabada, uma abordagem associada ao olhar do esteta, do crítico e do historiador. Ao considerar tais distinções entre os textos apresentados, notamos como o texto do artista pode aproximar-se ao olhar do crítico ou do historiador. Mas, a escrita do artista, num texto curto, pode ser um recorte de sua reflexão abrangente que visa contextualizar e situar sua produção em relação a referências artísticas de sua pesquisa, cujo objetivo é desenvolver a poética em si, a partir da prática artística vivenciada durante o Mestrado, Doutorado, Estágio Pós-doutoral, em Grupo de Pesquisa...

Noutros três artigos, notamos a escrita de uma professora/pesquisadora/artista que aborda a processualidade de uma produção coletiva, proposta pela educadora que assume o papel de propositora e, ao trabalhar com colaboradores, ensina enquanto produz atividades coletivas de colagem, coreografia, ou happenings... Consequentemente, estes vários “pontos de vista” do grupo se mesclam numa produção de autoria difusa – tópico levantado num dos artigos.

A escrita sobre o processo criativo também emerge da poética visual singular, onde o artista/pesquisador pode retomar sua prática manual, como a da pintura, bem como repensar um conceito arcaico, como o da paisagem, revisto à luz das práticas contemporâneas. Se por alguns artistas, pesquisar significa propor ações locais, para outros é atravessar fronteiras para investigar questões geopolíticas e transformações globais.

Neste viés, o artigo de Jacks Ricardo Selistre (PPGART/USFM) e Rosa Maria Blanca (USFM), O Espaço Transfronteiriço e Transidentitário na Obra de Guillermo Gómez-Peña aborda questões polêmicas e atuais sobre os “deslocamentos identitários” de um espaço “Trans”, e foca discussão nas performances do artista mexicano/chicano Guillermo Gómez-Peña que “contestam as normas identitárias, culturais e fronteiriças américo-mexicanas” e a “imagem construída do homem perante a sociedade heteronormativa”.

A pintura é ponto de partida de três artigos. Em A Dissolução da Paisagem: Imagem, Espaço e Atmosfera na Videoinstalação, Muriel Paraboni (PPGARTE/USFM) e Andréia Machado Oliveira (USFM) indagam sobre a “dissolução” do conceito da paisa-

gem, articulando questões de tempo, espaço e duração na pintura e nas videoinstalações luminosas de James Turrell.

Lauer Alves Nunes dos Santos (UFPel) retoma as bases de sua produção visual em Narrativas Pictóricas: Velar / Desvelar e discute sua série pictórica executada entre 2013 e 2014, na qual repete o ato de representar o mesmo objeto doméstico: um cabide de cerâmico de banheiro.

Com um olhar retrospectivo sobre seu processo pictórico desenvolvido no Estágio Pós-doutoral no PPGARTES/UFGA, Ricardo Peruffo Mello (UFPel) levanta questões e expõe a metodologia da pesquisa, em A Constituição da Pesquisa em Poéticas Visuais a Partir de uma Experiência Pessoal de Ateliê.

No artigo, Acontecer no Amanhecer: Desdobramentos de Autoconhecimento Através da Prática do Happening, Viviani Rios Kwecko (IFRS) e Dandara Bueno Espíndola (Uniritter) pensam sobre “o lugar da arte” no curso Técnico Integrado de Automação Industrial do IFRS-Campus Rio Grande e relatam as experiências dos estudantes com happenings, que visam “problematizar o tecnicismo” de sua formação.

Dois artigos versam sobre o ensino da dança e o gênero. Ao realizar uma enquete sobre os bailarinos em escolas de Dança no ensino formal e informal, Gustavo de Oliveira Duarte (UFSM) considera as relações entre a dança, a identidade sexual, o gênero e o corpo em Masculinidades Dançantes em Pelotas/RS.

No texto, Maturidade em Cena: Experiências com o Espetáculo “Apenas Mulher” no Projeto Bailar, Daniela Llopert Castro (UFPel), Maiara Cristina Moraes Gonçalves (UFPel), Maria Eduarda de Souza Sayão (UFPel), Rebeca San Martins(UFPel) e Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel) discutem a construção coletiva do espetáculo de dança com as mulheres colaboradoras desse projeto de extensão e sua contribuição para a formação de licenciados em Dança.

A abordagem coletiva também está presente em Jazida: Entre Livros, Coleções, Constelações e Descobertas de Helene Gomes Sacco (UFPel), que reflete sobre o Grupo de Pesquisa Lugares Livros (UFPel/CNPq), sobre o valor da escrita e da leitura, sobre sua prática de escrita e sobre a metodologia utilizada para produzir Jazida, um estudo fotográfico das estantes de livros nas casas dos estudantes/membros do Grupo, do qual emerge o processo de realizar uma colagem coletiva no espaço urbano de Pelotas. As imagens de Jazida também compõem o ensaio visual desta edição da revista Paralelo 31.

As editoras.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 07
Dezembro de 2016

Comitê Editorial

Alice Jean Monsell (UFPEL)
Eduarda (Duda) Gonçalves (UFPEL)
Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Helene Gomes Sacco (UFPEL)

Assistente Editorial

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

Conselho editorial

Adriane Hernandez (UFRGS)
Alice Jean Monsell (UFPEL)
Ana Paula Penkala (UFPEL)
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)
Helena Araújo (UFPEL)
Marcos Villela Pereira (PUCRS)
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)
Paulo Silveira (UFRGS)
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)
Ricardo Cristofaro (UFJF)

Revisão de texto e organização do material

Alice Jean Monsell
Eduarda (Duda) Gonçalves
Eleonora Campos da Motta Santos
Helene Gomes Sacco
Lucas da Cruz Basílio

Editoria de arte

Coordenadora: Ana Paula Penkala
Identidade Visual: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar
Projeto gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Diagramação e manutenção do site: Lucas da Cruz Basílio
Projeto web: Adriana Silva da Silva

Traduções de títulos e resumos para o inglês

Alice Jean Monsell

Também colaboraram nesta edição

Jacks Ricardo Selistre; Rosa Maria Blanca; Lauer Alves Nunes dos Santos; Ricardo Perufo Mello; Viviani Rios Kwecko; Dandara Bueno Espíndola; Gustavo de Oliveira Duarte; Daniela Llopart Castro; Maiara Cristina Moraes Gonçalves; Maria Eduarda de Souza Sayão; Rebeca San Martins; Eleonora Campos da Motta Santo; Helene Gomes Sacco; Grupo de pesquisa Lugares-Livros: dimensões poéticas e materiais (UFPEL)



Imagem da capa: Grupo de pesquisa Lugares-Livro (UFPEL)

Sumário

Editorial
Expediente

ARTIGOS

O espaço transfronteiriço e transidentitário na obra de Guillermo Gómez-Pena
Jacks Ricardo Selistre; Rosa Maria Blanca

A dissolução da paisagem: imagem, espaço e atmosfera na vídeo-instalação
Andréia Machado Oliveira

Narrativas pictóricas: velar/desvelar
Lauer Alves Nunes dos Santos

A constituição da pesquisa em poéticas visuais a partir de uma experiência pessoal de ateliê
Ricardo Perufo Mello

O acontecer no amanhecer: desdobramentos de autoconhecimento através da prática do happening
Dandara Bueno Espíndola

Masculinidades dançantes em Pelotas/RS
Gustavo de Oliveira Duarte

A maturidade em cena: experiências com o espetáculo "Apenas Mulher" no projeto bailar
Daniela Llopart Castro; Maiara Cristina Moraes Gonçalves; Eduarda de Souza Sayão; Maria Rebeca San Martins; Eleonora Campos da Motta Santos

Jazida: entre livros, coleções, constelações e descobertas
Helene Gomes Sacco

ENSAIOS VISUAIS

Jazida
Grupo de pesquisa Lugares-Livro: dimensões poéticas e materiais (UFPEL)

Jacks Ricardo Selistre
Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (com bolsa CAPES). É licenciado pela Universidade de Caxias do Sul (2016) em Artes Visuais, realizou graduação sanduíche, na Universidad del Salvador (2012), Argentina e na Universidade de Vigo (2014), Espanha. Participa do Laboratório de Arte e Subjetivações (LASUB).

Rosa María Blanca
Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011), é professora de artes visuais (graduação e mestrado) na Universidade Federal de Santa Maria. Coordena o Laboratório de Arte e Subjetivações (LASUB).

O espaço transfronteiriço e transidentitário na obra de Guillermo Gómez-Peña

Transborder and transidentity space in the work of Guillermo Gómez-Peña

I don't aspire to find myself
Guillermo Gómez-Peña

Resumo: O presente estudo busca através da obra do artista mexicano/chicano Guillermo Gómez-Peña, discutir as ideias acerca dos deslocamentos identitários e fronteiriços, de modo a compreendê-los e questioná-los como construções sociais, assim analisando de que maneira o artista em suas obras solapa as concepções hegemônicas do meio artístico, social e fronteiriço a fim de compreender como o sistema identitário e fronteiriço se constitui na contemporaneidade.

Palavras-chave: Guillermo Gómez-Peña; deslocamentos; identidade; fronteira

Abstract: *This paper seeks to discuss, in the artwork by Mexican/Chicano artist Guillermo Gómez-Peña, ideas concerning identity and border displacements, in order to understand and question them as social constructions, thus analysing in which way his work undermines hegemonic conceptions of art, social and border milieus, and to understand how border and identity systems are being constituted at this time.*

Keywords: *Guillermo Gómez-Peña; displacements; identity; border*

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, mostrou-nos que período atual se destaca pelas rápidas e frequentes transformações que sucedem no mundo, sendo essa uma das características da modernidade líquida (BAUMAN, 2002). A liquidez expressa em seus pensamentos, que estão presentes na série de livros em que esse determinado conceito aparece no título³, mostram que a fluidez impera na contemporaneidade, questionando assim a ideia das estruturas fixas, assim afirmando a mutabilidade como algo suscetível aos mais variados campos.

A liquidez que Bauman se refere é vista como uma consequência da acelerada globalização e das grandes transformações por ela influenciadas. Observa-se nos últimos anos como os momentos de grandes intercâmbios (de pessoas, dinheiro, costumes, valores), a globalização e as novas tecnologias fizeram com que as distâncias fossem encurtadas por meio da rápida comunicação e do transporte facilitado. Assim, esses intercâmbios entre nações, proporcionados pelo processo de globalização, influenciaram no deslocamento ou até mesmo na desconstrução das identidades nacionais (HALL, 2011, p. 29) que anteriormente eram consideradas como fixas e estanques. As trocas são facilitadas através dos meios de comunicação aliados às migrações em massa, bem como ao crescimento exponencial do turismo, fazendo com que as sociedades recebam mais influências estrangeiras. Assim interferindo na sua constituição enquanto modelo de sociedade que anteriormente era considerada de costumes e tradições genuínas, puras e de certa forma, imutáveis⁴.

Essas interferências/intercâmbios entre nações são notórias e frequentes na contemporaneidade⁵ (pagina seguinte). Isso possibilita que as culturas não se restrinjam às tradições do seu próprio país, fazendo com que as culturas sejam híbridas, interagindo uma com as outras de modo a gerar o multiculturalismo, algo tão necessário para o indivíduo contemporâneo. É interessante analisar que em um mundo de grandes migrações e comunidades transnacionais, as culturas nacionais (mexicana, brasileira) não estão totalmente contidas em

[3] A exemplo: *Modernidade Líquida* (2002), *Amor Líquido* (2003), *Vida Líquida* (2005), *44 Cartas ao Mundo Líquido* (2011), entre outros títulos que, em sua maioria são editados no Brasil pela editora Zahar.

[4] Anteriormente se considerava a cultura e a identidade como estruturas fixas e em partes, imutáveis. Atualmente o pensamento acerca da fixidez desses conceitos se modificou, e as culturas e identidades são compreendidas como mutáveis e dinâmicas. Essa modificação na compreensão dos termos é decorrente das interferências da globalização na sociedade e na cultura. Hoje os intercâmbios entre nações e indivíduos são frequentes, dessa maneira a sociedade e a cultura se encontram em meio a inúmeras interferências e mutações que foram influenciadas por esse enorme e incessante volume de intercâmbios; a medida que anteriormente as trocas entre nações eram mais restritas, devido às dificuldades de comunicação que dificultavam e tardavam as transformações na sociedade/identidade/cultura.

[5] As facilidades de comunicação da contemporaneidade encurtam simbolicamente as distâncias físicas, assim, apesar dessas distâncias, os indivíduos estarão conectados virtualmente, suscitando a ideia da aldeia global, todos/as estarão interligados/as como em uma grande aldeia (MCLUHAN, 1962). A interconectividade e a rapidez da comunicação são tecnologias que se tornaram possíveis através da globalização, que fez com que o enorme mundo se tornasse simbolicamente como uma grande aldeia, borrando as distâncias físicas e fazendo com que as informações sejam rapidamente difundidas.

seus países, bem como a América Latina não está inteiramente no território que leva esse nome (CANCLINI, 2008, p. 16). Assim o multiculturalismo encontra-se presente nessas sociedades cujas culturas dialogam e interagem entre si.

Canclini nos mostra que os países extravasam suas fronteiras geográficas, de maneira que continuam existindo mesmo dentro de outros países através de aspectos simbólicos da cultura, das comunidades migrantes, bem como das músicas e restaurantes de comidas típicas de países estrangeiros. O que nos auxilia na compreensão desse fenômeno recorrente do final do século XX e início do XXI é a comidade *chicana*.

O significado inicial do termo *chicano/a* foi cunhado no México, sendo pejorativamente destinado aos/às moradores/as de rua que não possuíam trabalho fixo, o termo modificou-se com o Movimento *Chicano* (1965 – 1979), que se constituía como movimento de luta por direitos civis e humanos no México, trazendo assim um caráter político ao termo (Portal da Cultura *Chicana*, tradução nossa). Atualmente o sentido empregado ao termo *chicano/a* é aquele comumente utilizado pelos estadunidenses ao se referirem aos mexicanos que moram nos Estados Unidos, ou ainda aos estadunidenses de origem mexicana. Assim vê-se o retorno ao caráter pejorativo, visto que os/as *chicanos/as* muitas vezes são considerados/as como cidadãos/ãs inferiores. Por isso a comunidade *chicana* muitas vezes não se sente acolhida de fato nos Estados Unidos, contudo, no México também as suas identidades foram estigmatizadas. Visto que não são reconhecidos como autênticos estadunidenses e nem como mexicanos, pois são considerados como um mix estadunidense-mexicano/a, como uma miscigenação das culturas estadunidense e mexicana, embora não sejam aceitos e nem compreendidos pela sociedade como nenhuma dessas duas nações. Assim a comunidade *chicana* que vive nos Estados Unidos vem sendo chamada no México de *pocho/a* (Portal da Cultura *Chicana*, tradução nossa) não sendo vistos e nem compreendidos como mexicanos de fato, embora o sejam ou tenham raízes deste país.

O *chicano/a* pode ser considerado/a como o deslocamento identitário

das culturas nacionais, pois esta identidade não é aceita nem como estadunidense, nem como mexicana, mas como diálogos e interferências dessas duas identidades, ou como a identidade do mexicano que vive nos Estados Unidos. O que forma uma cultura alheia, mas influenciada pelas culturas mexicana e estadunidense. Ainda comportam a questão o deslocamento enquanto questões fronteiriças, esses indivíduos estadunidense-mexicanos/as extravasam a fronteira dos dois países, são compostos da multiculturalidade de uma forma notória. A comunidade *chicana* carrega consigo a marca de estrangeira/o, e faz com que essas pessoas se reúnam com as mesmas de sua origem, assim se constituem em uma minoria em um país que não é o seu, mas pelo menos essa minoria tem a possibilidade de estar unida (TIVEROVSKY SCHEINES, 2010, p. 184) e consegue, de certa forma, criar a sua própria cultura e identidade. A condição de estrangeiro/a a que Tiverovsky Scheines se refere deve ser analisada e compreendida tanto no contexto do México quanto no dos Estados Unidos, visto que não são indivíduos totalmente englobados/aceitos por nenhum desses dois países. Assim como o/a *pocho/a* ainda que esse termo não seja tão utilizado nos Estados Unidos.

O/a *pocho/a* carrega a ascendência mexicana, mesmo que viva ou tenha nascido nos Estados Unidos. Essas identidades multiculturais/híbridas que perpassam a fixidez anteriormente imaginada são as que mais me interessam. Dou ênfase à identidade enquanto estrutura mutável e contraditória (HALL, 2011) que permeia o imaginário do mundo contemporâneo. Ainda, interessam-me os deslocamentos presentes no segmento identitário, que questionam as imposições e as construções sociais. Para analisar os deslocamentos identitários e os intercâmbios culturais contemporâneos, utilizarei o artista mexicano Guillermo Gómez-Peña.

Guillermo Gómez-Peña é um artista performático assumidamente *chicano*, destaca-se pelos seus trabalhos em contestação as normas identitárias, culturais e fronteiriças américo-mexicanas. O artista nasceu na Cidade do México, estudou no *California Institute of the*

[2] Todas as alusões de Bachelard (1993) relativas à intimidade em “A poética do espaço”, referem-se ao espaço do quarto ou aos diversos “cantos” que possam ser ocupados e corresponder a espaços simbólicos nos quais o indivíduo possa se projetar e sentir-se pertencente e seguro, mas sem quaisquer alusões ao espaço do banheiro. Daí a consideração deste como um espaço “além da intimidade”.

[6] Tradução nossa: *Eu não desejo me encontrar* (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 9).

[7] Deixo a citação de Gómez-Peña em inglês pois acredito que sua linguagem muitas vezes é parte constituinte de sua obra, visto que o artista utiliza, tanto no livro, quanto em suas performances, um idioma considerado uma mistura do inglês com o espanhol, um *espanglish*. Aqui, a fim de não influenciar no sentido do texto, trago a tradução realizada por mim: Desde meus primeiros trabalhos com os Workshops de Artes e Fronteiras (1984 – 1990), eu me defini como um migrante provocador, um pirata intercultural, um bruxo de fronteira/fronteiriço, um coiote conceitual, e mais recentemente um 'web-back' ziguezagueando as fronteiras sempre flutuantes da civilização ocidental decadente/moribunda (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 9).

Arts, mora atualmente em São Francisco nos Estados Unidos. Foi um dos fundadores do Grupo *la Pocha Nostra*, grupo que se dedica a artistas rebeldes que questionam as hegemonias de raça, sexo e gênero.

A vida do artista é marcada pelas questões acerca do deslocamento, tanto na questão identitária levando, em consideração o imaginário mexicano/estadunidense/*chicano*, quanto na questão física, enquanto o deslocamento e questionamento de fronteiras, principalmente entre o México e os Estados Unidos, mais especificamente entre Tijuana e San Diego. Lugar onde o artista viveu de 1973 a 1980, e campo onde ocorreu *The Border Art Workshop*, um dos seus primeiros trabalhos, constituindo-se como um laboratório social de experiência estética (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 9, tradução nossa) tendo a ação do deslocar-se enquanto ato estético (CARERI, 2005) e político-subversivo.

Interessa-me em Peña o processo de deslocamento contido em sua obra, em sua personalidade e em sua vida enquanto artista migrante e deslocado sem o interesse em encontrar-se, como o próprio afirma na frase que figura como epígrafe do presente artigo (*I don't aspire to find myself*⁶). Ainda que o artista busque não se encontrar, ele se define

Since my early work with the Border Arts Workshop (1984–1990), I have defined myself as a migrant provocateur, an inter-cultural pirate, a border 'brujo,' a conceptual coyote, and more recently, a 'web-back,' zig-zagging the ever-fluctuating borders of the dying 'Western Civilization' (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 8).

Se define com um toque de ironia como um migrante intercultural, que busca percorrer as fronteiras flutuantes da civilização ocidental decadente. O zigue-zague ao qual o artista se refere, mesmo como ato simbólico, é constante em suas obras, visto os inúmeros deslocamentos geográficos e identitários que sua obra proporciona. Esse ziguezaguear das normas socialmente construídas e impostas, esse ziguezaguear pelo sistema dos ideais hegemônicos, o zigue-zague que

permite o contato com esse sistema e ao mesmo tempo permite o distanciamento e a reflexão desse sistema que é fruto de construções sociais.

Através das ideias do zigue-zague, é interessante analisar o posicionamento de Gómez-Peña com os deslocamentos interterritoriais, com o zigue-zague fronteiriço entre os Estados Unidos e o México⁸, como na obra *El Leonard Cojen (Cohen) de Tijuana - Bésame by Leonard Cohen*⁹ (Figura 1), as obras as quais me refiro estão disponíveis através de links como notas de rodapé, o artista explora os deslocamentos enquanto questões de espaços entre países, espaços fronteiriços entre os Estados Unidos e o México. Sua fala é composta da integração do inglês e do espanhol, que juntos compõem o *spanglish*, comumente utilizado pelo artista em suas falas. O *spanglish* pode ser considerado um dialeto utilizado por latino-americanos que vivem nos Estados Unidos, esse dialeto pode ser visto como consequência das diásporas latino-americanas do século XX, um dialeto que se adaptou através do bilinguismo, sendo hoje considerada uma língua híbrida (LOPEZ, 2012). É interessante analisar ainda a questão de trânsito simbólico e físico entre esses dois países fronteiriços, visto a grande quantidade de mexicanos que migram para os Estados Unidos, e assim considerando que a condição atual dos países, no caso do México, que excedem os seus territórios (CANCLINI, 2008, p. 12).



Figura 1. Guillermo Gómez-Peña

El Leonard Cojen (Cohen) de Tijuana – Bésame by Leonard Cohen – (s/d.)

Fragmento 34s, duração total 2min24s

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AXRdN9Fp3wQ>

[8] O espaço fronteiriço entre os Estados Unidos e o México é alvo de inúmeras polémicas acerca das políticas fronteiriças devido a enorme quantidade de pessoas que buscam atravessar a fronteira ilegalmente para viver nos Estados Unidos em busca de melhores qualidades de vida. Assim, em uma visão bastante superficial e geral, pode-se entender uma relação de dualidade entre os dois países. Cada país possui uma posição, sendo elas antagônicas, fortificando o construto binário de país rico x país pobre, desenvolvido x terceiro mundo, mas apesar dessa relação contrastante, é importante analisar o binarismo como uma postura ineficaz (GARCIA, 2004, p. 81) e inútil, como um meio de enaltecer um e diminuir o outro. Assim, através dessa política de construção binária e da política fronteiriça, embora não seja minha pretensão no presente estudo, parece-me interessante analisar o espaço que divide os dois países.

[9] “ Performance El Leonard Cojen (Cohen) de Tijuana (Bésame by Leonard Cohen) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AXRdN9Fp3wQ>

[10] Um muro a ser erigido a fim de separar países parece uma ideia ultrapassada, que remonta à Guerra Fria, a separação da Alemanha em Ocidental e Oriental pelo Muro de Berlim, essas ideias de muros que separam fronteiras pareciam ideias do passado, mas infelizmente não são. Como método de inibir imigrantes ilegais, o presidente eleito dos Estados Unidos (na época da reportagem, candidato) propõe a construção de um muro entre os Estados Unidos e o México. E ainda, como diz a reportagem da BBC, Donald Trump: Mexico Will pay for the wall “100%”. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/election-us-2016-37241284>

Agrada-me também a ideia de pensar o espaço enquanto seus aspectos políticos na temática fronteiriça. Esses espaços que são imaginários, delimitados por linhas inexistentes que funcionam enquanto construções mentais e políticas. Esse era e por vezes até continua a ser meu pensamento, mas assusta-me a xenofobia pública crescente. Visto que em ano de eleições nos Estados Unidos, um candidato à presidência, busca, em pleno ano de 2016 (auge quicá da globalização, e com isso das trocas internacionais), construir um muro entre os Estados Unidos e o México, mostrando um grave retorno a épocas e a estratégias políticas que pensávamos já ter superado. Mesmo assim, percebo que a obra interfronteiriça de Gómez-Peña carrega em si o questionamento desses espaços/limites construídos pelo ser humano, a ponto de mostrar que essas linhas limítrofes não se constituem em linhas extremamente fixas, mas mutáveis (ainda que simbolicamente, levando em consideração a mutabilidade dos espaços que ocorre em decorrência dos inúmeros deslocamentos propostos pela globalização). Sua obra propõe a intervenção/subversão, ainda que metafórica, desses espaços e fronteiras artificiais construídas pelo ser humano.

Ao trabalhar com essas regiões limítrofes, sua obra acaba por colocar em questão os limites impostos, e se coloca de maneira a desconstruir “as tensões sociais que a fronteira mexicano-americana cria” (GRYNSZTEJN, 1993, p. 25, tradução nossa). Por mais que esses limites sejam imaginários (ou por vezes concretos, literalmente, como pretende o presidente eleito nos Estados Unidos) eles são regulados através das políticas fronteiriças, mas com a globalização, que propõe a dissolução das fronteiras é interessante *aparentar* que elas são meras formalidades; assim “pede que imaginemos um mundo no qual a fronteira internacional tenha sido apagada” (idem, ibidem) através da globalização, mesmo que isso não ocorra de fato. É curioso

analisar que a fronteira se apagou para o que convém o mais poderoso, visto os acordos de livre comércio entre o México e os Estados Unidos.

O deslocamento como prática artística, em meio ao mundo fronteiriço é, ou pode ser, coibido pelas políticas territoriais dos espaços construídos pelo imaginário, ou mesmo pelo muro a ser construído. Assim, o ato de caminhar, de deslocar-se, pode ser considerado como subversivo, levando em considerações as políticas limítrofes em exercício. E como diz Peña-Gómez nessa obra: “[...] *y que quizás me deporten de nuevo a Tijuana por ser ilegal*”. A próxima obra que pretendo abordar é *Welcome to the Third World* ¹¹.

Welcome to the Third World (Figura 2) pode ser interpretada como uma mescla cultural, com fortes traços que revelam o multiculturalismo e a multiplicidade oriunda das vestimentas que Gómez-Peña utiliza nas performances e em seu cotidiano, sendo seu estilo de vestir-se parte integrante da obra; e ainda do seu modo spanglish e dos seus hábitos cosmopolitas de transgredir as barreiras fronteiriças, ainda que simbólica ou metaforicamente. Nesta performance o artista utiliza uma saia peruana/mexicana, joias de influência asteca, máscara de oxigênio com penas que sugerem ligação às tribos indígenas da América do Norte, a arma (ainda que de brinquedo) pode sugerir uma ligação à política armamentista estadunidense e/ou uma analogia às guerras e invasões encabeçadas pelos Estados Unidos, o bigode é referência mexicana, como o próprio artista diz. Nessa obra o artista explora a variedade de looks possíveis em uma sociedade multicultural, que não se aferra a unicamente uma cultura, mas que pode servir-se de inúmeras a fim de compor a sua imagem. Esse mix de roupas de distintas origens além de mostrar a questão da multiculturalidade pode mostrar um artista sem país, quase que sem pátria na condição *chicana*, sendo assim um mix de possibilidades

[11] Performance *Welcome to the Third World – La Pocha Nostra* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EdEF3Sg-5w4>

que compõem a sua individualidade subjetiva.



Figura 1. Guillermo Gómez-Peña

El Leonard Cojen (Cohen) de Tijuana – Bésame by Leonad Cohen – (s/d.)

Fragmento 34s, duração total 2min24s

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AXRdN9Fp3wQ>

Em uma análise geral enquanto identidade artística, Gómez-Peña solapa as concepções hegemônicas de identidade artística e social. Sua performance enquanto vestimenta e comportamento questionam as imposições da sociedade dominante, visto que o artista se apresenta contrário à imagem construída do homem perante a sociedade heteronormativa. Seus cabelos longos, sapatos de salto alto e maquiagem nos olhos suscitam a desconstrução dessa masculinidade forçada¹² pela sociedade. Ainda, de acordo com as ideias sobre identidade de Stuart Hall (2011), é presente na obra de Gómez-Peña o deslocamento identitário, mostrando que as identidades contemporâneas são formadas através de variadas vertentes, sendo possíveis inúmeras, temporárias e contraditórias identidades em um mesmo sujeito, deslocando a ideia de identidade fixa. Ou ainda de acordo com Wilton Garcia (2004), em que o sistema identitário atualmente se constitui através de deslocamentos incessantes, através de uma lógica múltipla que condiz com as possibilidades identitárias imaginadas pelos estudos que buscam a liberdade individual sem se preocupar com as imposições do sistema dominante. Nas palavras do autor:

A diversidade, mediante uma “lógica múltipla”, proporciona um esquema enunciativo em que perdura um sistema complexo de traços variantes sobre as diferenças culturais, cuja imanência instaura-se pelo movimento flutuante – estabelecido por deslocamentos incessantes. (GARCIA, 2004, p. 154)

O pensamento de Garcia (2004) mostra como o campo das identidades se articula a partir do dinamismo, e da transformação atualmente. De maneira a pontuar o campo identitário como fluído e dinâmico, ainda mais nesta era em que nada se apresenta de maneira sólida/permanente, mas em que tudo se apresenta de maneira líquida (BAUMAN, 2002) e transitória.

Também vejo a questão de que a medida que se tem várias identidades, não se tem nenhuma identidade, e não precisamos ter. Podemos nos identificar com distintos comportamentos e não compor necessariamente uma identidade hermética daquela visão pura e essencialista. Visto que a identidade é um simulacro que serve de veículo de comunicação para os outros, se constituindo inevitavelmente como falhas (FUSS, 1995) ou em idealizações utópicas e transitórias.

O deslocamento identitário proposto na obra de Gómez-Peña subverte a noção de sujeito constituído e idealizado pelo sistema hegemônico, assim, o contexto deste tipo de subversão/ação artística (re)configura os valores socioculturais na construção de identidade cultural (GARCIA, 2004, p. 85). O ato de (re)configurar os valores, discursos e imposições socioculturais pode ser realizado pela desconstrução desses discursos, questionando a sua naturalidade/genuinidade, mostrando tais estruturas como construtos humanos que se tornaram naturalizados através da repetição incessante pela sociedade e pelos meios de comunicação de massa. Assim, considero necessária a ideia de desconstruir o conceito de identidade proposta pelo sistema hegemônico, sendo importante de-sarticular o discurso, através de uma aventura do olhar, uma conversão que questiona todo o objeto (DERRIDA, 2009), para que logo possamos

desconstruí-lo e vê-lo desmembrado, e assim poderemos compreendê-lo genealogicamente como uma construção social.

Ainda, considero importante pensar a identidade como uma artimanha da sociedade do espetáculo, como denomina Guy Debord (2012), sendo importante pensar nela como parte deste espetáculo construído, como parte dessa sociedade que vive de simulacros. De construções que são encaradas como a “naturalidade do ser”, quase que em uma visão essencialista.

Sob a minha ótica, a obra de Guillermo Gómez-Peña desloca os contextos subalternos de etnia, raça e gênero, desconstruindo a lógica, o discurso e a imposição hegemônica. Neste artigo tento mostrar de maneira breve de que maneira Gómez-Peña subverte o sistema dominante através de sua produção artística mostrando de que maneira a sua produção desloca países, fronteiras e identidade, compondo assim uma atitude artística que se coloca como uma postura alheia e de modo independente aos rótulos pautados pela sociedade/meio artístico dominante. Sua produção artística ainda busca questionar as construções sociais que são reproduzidas como naturais como maneira de manobrar para que os ideais hegemônicos permaneçam ditando as regras dominantes e permaneça tendo o status de como a única opção possível, visto que esse mesmo sistema colocou todas as outras possibilidades como anormalidades.

À guisa de encerramento, vejo Guillermo Gómez-Peña deslocado de uma nação/identidade, sendo composto por várias.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos a procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

FUSS, Diana. **Identification papers**. New York: Routledge, 1995.

CARERI, Francesco. **Walkscapes, walking as an aesthetic practice**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo e imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Border crossers**. New York: Routledge, 2000.

GRYNSZTEJN, Madeline, La frontera/The Border, in: Kathryn Kanjo (coord.) **La Frontera/ The Border: Art About the Mexico/United States experience**. San Diego: Centro Cultural La Raza and the Museum of Contemporary Art of San Diego, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

LOPEZ, Alejo. La fruición de lo múltiple: la retórica de la impureza en la poesía de Tato Laviera. **Anclajes**, Santa Rosa, v. 16, n. 2, p. 19-37, dic. 2012. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692012000200002&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 05 enero 2017.

MC LUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Nacional, 1962.

Portal de Cultura Chicana da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/Lchicana/presentacion.shtml>> Acesso dia 29 de nov. de 2016.

PRECIADO, Paul (Beatriz). **Gênero y performance**: 3 episódios de um cybermanga feminista queer trans. Disponível em: <<http://www.hartza.com/performance.pdf>>

TIVEROVSKY SCHEINES, María Sol. Chicanos e identidade: Análisis del problema a través de la novela "Peregrinos de Aztlan". **Argos**, Caracas, v. 27, n. 53, p. 181-192, dic. 2010. Disponible en <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200009&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 29 nov. 2016.

Muriel Paraboni
Mestrando pelo
Programa de Pós-
Graduação em Artes
Visuais - PPGART,
da Universidade
Federal de Santa
Maria - UFSM

**Andréia Machado
Oliveira**
Professora doutora,
coordenadora
do Programa de
Pós-graduação em
Artes - PPGART
da Universidade
Federal de Santa
Maria - UFSM

A dissolução da paisagem: Imagem, espaço e atmosfera na video-instalação

*The dissolution of landscape: Image, space
and atmosphere in video installation*

Resumo: O presente artigo trata da dissolução da paisagem como representação para a condição de lugar e atmosfera no contexto da vídeo-instalação. Parte da pintura de paisagens clássica e romântica até a abstração em Turner, chegando ao ambiente moderno do cinema, da Land art e das instalações. Articulando essas referências, aplica conceitos de Walter Benjamin e Gilles Deleuze a respeito da narrativa cinematográfica, tendo como fundo as noções de duração, intensidade, tempo e espaço em Bergson.

Palavras-chave: Vídeo-instalação; Paisagem; Espaço e Tempo; Duração; Intensidade

Abstract: *This paper deals with the dissolution of landscape as a representation for atmosphere and place in video installation. Initially, we review Classical and Romantic landscape up to J.M.W. Turner's abstractions, followed by a discussion of landscape in its modern contexts in cinema, Land art and installation. While reflecting on these references and considering narrative cinematography, we call upon concepts in Walter Benjamin and Gilles Deleuze, basing our reflection on the notions of duration, intensity, time and space in Henri Bergson.*

Key words: *Video Installation; Landscape; Space and Time; Duration; Intensity*

INTRODUÇÃO

Dissolver a paisagem não é apenas uma figura poética de linguagem. De certo modo, é acompanhar os modos pelos quais a paisagem atravessa os séculos de nossa cultura até a sua diluição na multiplicidade de aspectos que conformam a sensibilidade contemporânea. O ponto de partida, ou referência histórica, é a paisagem pintada, em seus diversos estágios de representação visual, os quais por sua vez já trazem todos os germens da experiência que a modernidade viria a deflagrar. O ambiente moderno, cujos modos de conhecer e sentir são ativados pelas articulações entre a fotografia, o cinema e os novos meios de transporte e comunicação que transformaram por completo as relações sociais, vai desafiar a paisagem, como toda a arte aliás, a reinventar-se e lançar-se para além da experiência visual. Anne Cauquelin vai dar uma ideia do caminho intelectual percorrido pelos artistas, e pelos apreciadores de arte modernos, na decomposição da paisagem:

Talvez as questões que precisam nos acompanhar nas preocupações sobre formação docente (incluindo a nossa própria) são: de que modo vivemos a experiência da docência? Somos capazes de produzir experiência (no sentido da “experiência” de que nos fala Larrosa e Agamben) a partir de nossas aulas? Somos capazes de viver esteticamente à docência? Ou, ainda, à docência pode ser uma obra de arte? Como professores e professoras, somos capazes de dançar? Quais os modos e formas de uma “arte da docência em arte”? (LOPONTE, 2007, p.247)

Trata-se portanto de pensar as passagens da paisagem da visualidade para a sensação e da sensação para a experiência ambiental e atmosférica de seus elementos. Ou seja, a paisagem chega ao limite de descolar-se de seu eixo de origem, onde estão os próprios fenômenos naturais, para constituir-se enquanto conceito, conceito elástico que institui a ideia

ampla de lugar, desde que lugar para uma experiência dos sentidos. Este lugar já é um primeiro esboço conceitual, abrangente, para o espaço que antecede qualquer gesto. E é neste lugar que se podem situar aqueles elementos que atravessam constantemente a nossa experiência cultural da paisagem desde a representação pictórica até a sua sensorialização no ambiente contemporâneo das instalações. São esses elementos que constituem a essência da pesquisa, a qual se utiliza do vídeo e da projeção como suportes.

A poética portanto se faz na soma, ou diálogo, entre os elementos subjetivos e formais do cânone da paisagem e a tecnologia de captação e reprodução que os reconstituem ou materializam no espaço. O que viabiliza tal diálogo são os conceitos operacionais, que tanto buscam dar conta da paisagem de sua forma visual à sensação quanto à crítica das tecnologias - e das linguagens por elas engendradas - em seus efeitos sobre a experiência estética. O resultado deve aproximar-se de uma diluição de todos esses elementos numa experiência com o espaço, ou seja, a paisagem diluída no próprio lugar, tornando-se experiência múltipla pelos sentidos e não se restringindo apenas aos fenômenos naturais. Antes, porém, os vincula ao próprio sujeito como aquele que percebe o mundo externo, processando-o conforme as suas próprias estruturas, determinando a experiência:

A LINHA VIBRANTE

No interior da paisagem visual, a paisagem pintada como representação, é possível identificar uma constante. Qualquer que seja o período, escola ou estilo, a linha do horizonte se faz presente como núcleo estrutural constitutivo, a partir do qual os efeitos e movimentos das paisagens se tornam ativos. É porque na linha do horizonte está a luz, a fonte de energia da pintura e portanto da paisagem. É a partir do horizonte, onde o sol nasce, rebate ou se põe que as cores das paisagens se espalham, se

entrelaçam e enfim pintam, dão volume e contornos à representação em tela. A atenção à linha do horizonte como fonte de luz e cor, e portanto origem dos sentimentos emanados através da figura, permite que em última análise sejam deixados de lado de fato todos os demais elementos visuais, traços, curvas, contornos, perspectivas e esboços que produzem os objetos reconhecíveis da natureza. Tal movimento tanto permite trabalhar com a paisagem numa conceituação mínima, abstrata, como igualmente dá acesso à essência da experiência da paisagem, os elementos que a ligam aos sujeitos dos sentidos.



FIGURA 1 - Entardecer (Abendlandschaft mit zwi Männern, óleo sobre tela, 1830-1835), de Caspar David Friedrich: a linha do horizonte como foco de irradiação da luz pictórica.

É nesta tangente que se situam os principais eixos e conceitos operacionais da pesquisa. Em termos de experiência, no sentido do vínculo que a obra estabelece com o sujeito no momento da contemplação, temos um espectro subjetivo que vai da interação visual pura (pintura clássica) à sensação pura (pintura moderna) para finalmente chegarmos na atmosfera, que em última análise faz convergirem numa só experiência o visual e o sensorial. Por trás desses conceitos que articulam a experiência, conforme Deleuze, teremos em Bergson o conceito de duração, que funciona como um continente para o todo da obra, análogo fenomenológico e teórico da espacialização do tempo.

O tempo, aliás, é o extrato mesmo da experiência, é através das modulações do tempo, das suas variações por meio da luz e da cor, que a própria duração se torna palpável aos sentidos. Assim, se a instalação se constrói a partir da cor e da luz, é por meio do tempo em articulação com o espaço que ela se torna duração. A duração assim nada mais é do que a amálgama de toda a experiência da paisagem como lugar, dando espaço para a emergência do próprio sujeito, conforme mostra Deleuze a respeito do conceito em Bergson:

Direi, por exemplo, que há, de um lado, multiplicidade de estados de consciência sucessivos e, por outro lado, uma unidade que os liga. A duração será a síntese dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa, da qual não se vê, repito, como comportaria nuances ou graus. (DELEUZE, 1999, p.34).

Em linhas gerais e em termos práticos, o que tudo isso quer dizer é que a instalação trabalhará com diferentes experiências do tempo concatenadas numa experiência maior, que perfaz o todo do espaço e conforma o tempo deste todo como duração. A duração assim é o múltiplo do

tempo no espaço e o espaço se faz uma única experiência a partir de sua multiplicidade de proposições. Estas, por sua vez, ao constituírem um conjunto de sequências de imagens que trabalham diferentes elementos abstraídos da paisagem, quais sejam a cor, suas texturas, variações temporais, nuances e acontecimentos fenomenológicos, somam uma unidade por articulação de temporalidades, solicitando a percepção e os sentidos do sujeito em diferentes níveis.



FIGURA 2 - Pôr do sol (Sunset, óleo sobre tela, 1830-35), de Joseph Mallord William Turner: a dissolução da figuração representativa em vibrações luminosas.

De um modo geral, a instalação propõe três momentos, três eixos temporais básicos, sendo o primeiro deles a ocasião do entardecer, com a experiência de sua profusão lenta de cores até o declinar, quando se instaura a noite; o segundo sendo a própria noite, contemplada por fenômenos não visíveis como o vento e a chuva; e por fim, o terceiro, o amanhecer, que fecha o ciclo da obra com uma nova ascensão de cores, oferecendo um progressivo redesenho dos elementos no espaço. Cada um desses momentos é formado por uma multiplicidade de elementos constitutivos, ativados entre si por meio de continuidades, descontinuidades, progressões e rupturas. No todo, os três momentos eles mesmos constituem fragmentos uns dos outros, em que a soma perfaz a duração do espaço em obra.



FIGURA 3 - Abertura (Wide Out, instalação, 1998), de James Turrell: a fonte de luz como experiência de duração no espaço instalativo contemporâneo. Foto: Florian Holzherr.
Fonte: http://www.cambaleando.com/2016_01_01_archive.html

LINGUAGEM

É neste ponto que a linguagem reclama o seu papel, mas qual linguagem? Essa dúvida de pronto sinaliza certos questionamentos cruciais que a pesquisa acabará por levantar em seu caminho. A primeira linguagem em jogo é a do cinema, pai de suas derivações mais amplamente compreendidas como audiovisual. A imagem numa vídeo-instalação, seja qual for o seu emprego, será sempre tributária do cinema. No caso particular da pesquisa, trata-se de pensar na transposição da narrativa do interior mesmo da montagem fílmica para a sua articulação nos próprios vãos do espaço instalado. É nessas dobras do espaço, dobras que sempre encontram o olho do sujeito, que a narrativa do cinema cruza e necessariamente trava diálogo com os elementos próprios da imagem pictórica. O que evita um jogo desigual de forças é o fato de ambas as linguagens - a narrativa do cinema e a sensação visual proveniente da pintura - estarem expostas em territórios estrangeiros a si mesmas, ou seja, o espaço da instalação, onde terão de dialogar. Tal diálogo, espera-se, deve ser injuntivo, compositivo, no sentido de que ambas as linguagens se desconheçam de si mesmas para formar algo particular neste novo arranjo espacial.

A proposta, portanto, não poderia ser outra que não a busca por uma essencialidade, formal e conceitual, em cada uma das linguagens implicadas. Isso significa reduzi-las a seus mínimos denominadores e só então deslocá-los para os termos da obra propriamente dita. No caso do cinema e da linguagem cinematográfica, trata-se de encontrar a célula menor da narrativa, o ponto mínimo para a sua articulação. Se pensarmos que a narrativa consiste, em linhas gerais, na articulação de um movimento, em que A se move para B e em assim fazendo se transforma em C, o que temos é basicamente uma variação no tempo que produz uma mutação daquilo que é mostrado e, naturalmente, percebido. É o princípio da montagem intelectual ou dialética, definido por Eisenstein e que é comentado por Deleuze (2005) na seguinte passagem de A imagem-tempo:

Direi, por exemplo, que há, de um lado, multiplicidade de estados de consciência sucessivos e, por outro lado, uma unidade que os liga. A duração será a síntese dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa, da qual não se vê, repito, como comportaria nuances ou graus. (DELEUZE, 1999, p.34).

No fundo não precisamos mais do que isso para entender uma narrativa, seja na literatura ou no cinema, sendo este elemento o responsável pela sensação de verossimilhança com a existência real: o movimento narrativo engendra uma organicidade que nos é própria. De modo que, para a obra em andamento, o que se precisa é simplesmente de um pequeno conjunto de intervalos, os menores possíveis aliás, entre os quais se articulam os movimentos e, portanto, as mutações da imagem. Estes intervalos são uma simples e pontual variação de tempo, marcada em sincronia com o tempo real, perfazendo a duração mais abrangente do espaço da instalação.

Mas se o mecanismo mínimo responsável pela articulação das múltiplas temporalidades instaladas vem da narrativa audiovisual, é da pintura que vêm seus elementos. A vibração da cor é a essência da pintura, mesmo em sua fase clássica. Não há pintura sem cor e, o mais importante, é a ativação entre as cores que projetam as formas em nossa percepção por meio da vibração. Isso quer dizer que, seja qual for o tema, figurativa ou abstrata, narrativa ou desconstrutiva, a imagem pictórica sempre alcança o receptor por meio da vibração da cor, pois ela é a sua célula mínima.

Tal raciocínio se amplia em complexidade se transposto para as tecnologias de captação e reprodução da imagem em movimento, em particular as digitais. Pois estamos então falando de fato em pixel, linha, interpolação de elementos codificados que, tal como o próprio DNA humano, guardam e transportam a informação da cor. As lentes das câmeras e as telas de reprodução ou projeção se tornam por este prisma perfeitas análogas da tela da pintura, feita de tecido e fundo branco. É a cor como

luz e, antes, como código numérico, que ali se projeta para então cumprir o mesmo papel que a imagem vem cumprindo há séculos em nossa cultura: ser captada pelo olho como vibração, para só então ser organizada formalmente pelo cérebro e interpretada.

IMERSÃO E TECNOLOGIA

A experiência imersiva atravessa a história da arte, desde as pinturas rupestres. A caverna como espaço ritual talvez seja a primeira manifestação da necessidade da imersão, como jogo com os elementos lúdicos da imaginação. Ilusão e imersão se ligam ao longo da história da arte, mas não são exatamente sinônimos. No entanto, esses dois conceitos comungam semelhanças se pensados da perspectiva do desejo, como sonho ou utopia. Oliver Grau (2007) vai definir a imersão e portanto também a ilusão no recorte aqui exposto, como um efeito da diminuição da racionalização e das faculdades críticas em detrimento da ampliação do envolvimento emocional com o objeto. De modo que é o maior ou menor envolvimento emocional que determina o nível de ilusão ou imersão da obra.

Há muitos fatores que competem para a sensação imersiva, dependendo obviamente da modalidade estética da experiência. De um lado, temos a disposição do sujeito, seu potencial de sensibilização para uma entrega ou mergulho na obra. De outro, temos a própria obra e sua espacialidade, atravessada por todos os seus elementos e proposições constitutivas. O espaço contemporâneo da vídeo-instalação, de um modo geral, é herdeiro dos panoramas do século XIX, como demonstra Oliver Grau. Os panoramas se espelhavam na configuração imersiva da sala de teatro para reproduzir, no contexto da pintura, um ambiente capaz de potencializar a concentração e a ilusão de realidade. O cinema fará a síntese da experiência arquitetônica do panorama e do teatro, adaptando-os ao estilo de imersão exigido pela imagem em movimento.

O espaço da vídeo-instalação, desta forma, será resultado de um

novo encontro entre o cinema e a galeria de arte em sua modalidade moderna. E é nesse atravessamento que se colocam diversas questões importantes a respeito da experiência imersiva. Elas podem ser pensadas, no contexto da pesquisa, em dois desdobramentos básicos: o primeiro deles leva da reflexão sobre a esteticidade da imersão ao próprio estatuto crítico da galeria moderna como espaço essencialmente anti-ilusionista; o segundo faz pensar no uso e na articulação da tecnologia também em junção com os graus de intensidade da experiência imersiva. Enfim, é questionar o papel da tecnologia como agente relevante do ilusionismo ou da crítica, dependendo de como ela se configura na obra. O interesse por tais questões define a galeria como espaço de experiência da obra e os modos de disposição da tecnologia como determinantes, também, do diálogo entre crítica e ilusionismo que a venham a ser propostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pôde ser percebido, a retomada de minha produção em pintura teve início de uma forma bastante descompromissada e, ao longo desse percurso inicial, algumas questões foram ganhando destaque e passaram a delinear os contornos para uma pesquisa mais focada. Nesse sentido, há elementos que começam a se sobrepor a outros, de maneira que é possível definir alguns “problemas” de pesquisa com um pouco mais de precisão.

A busca por diálogos com artistas que já tenham trilhado uma trajetória mais completa foi um dos componentes que se mostrou eficaz ao revelar como a ideia de cópia e repetição na produção artística poderá ser alavancada, definindo dessa maneira um rumo para uma nova etapa. O novo projeto que está sendo iniciado e sucede o já desenvolvido denomina-se, precisamente, *Construção de narrativas pictóricas: cópia e repetição*. Evidentemente outros artistas e autores que trabalham nesse viés serão aproximados como, por exemplo, Roman Opalka, On Kawara

e, inclusive, os artistas chineses copistas de Dafen (BELOTTI, 2013) além, evidentemente, de uma prática mais focada na repetição de pinturas “idênticas”.

Finalmente, cabe uma consideração final sobre o sentido mais geral e institucional da pesquisa. Apesar das tentativas acadêmicas, os projetos em poéticas visuais talvez ainda sejam percebidos de maneira “tímida” no ambiente da Universidade, provavelmente por sua natureza, de orientação predominantemente individual – uma vez que a própria produção, em muitos casos, parte dessa prerrogativa. Os diálogos e problematizações talvez se deem num momento subsequente ao processo criativo, ao invés de concomitante. Por outro lado, trata-se de uma formalização necessária para legitimar uma atividade produtivo-criativa no âmbito da pesquisa institucional e que tem em vista, além da garantia do tempo necessário dispendido para a criação artística, o reconhecimento desta forma de produção do conhecimento frente outras áreas do saber.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014. 160 p.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 291 p.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007. 196 p.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. 340 p.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. 2ª Ed., São Paulo: Ed.34, 2010. 262 p.
- GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: SENAC/UNESP, 2007.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. 2ª Ed. São Paulo: Martins

Fontes, 2007. 365 p.

MONDLOCH, Kate. **Screens:** viewing media installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PARENTE, André. **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 301 p.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 168 p.

031

Lauer Alves Nunes
dos Santos

Bacharel em Pintura
pela Universidade

Federal de

Pelotas (UFPEL);

Mestre em Artes

Visuais – Poéticas

Visuais: Pintura,

pela Universidade

Federal do Rio

Grande do Sul

(UFRGS); Doutor

em Comunicação

e Semiótica

pela Pontifícia

Universidade

Católica de São

Paulo (PUCSP);

Professor

Associado 3 junto

ao Centro de Artes

da UFPEL, Diretor

Adjunto do Museu

de Arte Leopoldo

Gotuzzo (UFPEL),

líder do grupo de

pesquisa SeDA –

Semiótica, Design

e Arte (UFPEL),

pesquisador

colaborador junto

ao CPS (Centro

de Pesquisas

Sociossemióticas:

PUCSP-FFLCH-

CNRS).

Narrativas pictóricas: velar/desvelar

Pictorial narratives: veiling/unveiling

Resumo: Construção de narrativas pictóricas: velar / desvelar, foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre agosto de 2013 e agosto de 2014 que consistiu na representação pictórica de alguns objetos oriundos do ambiente doméstico, especialmente do banheiro: antigos cabides e saboneteiras. A ideia inicial era explorar o brilho oferecido pela superfície desses objetos para retomar algumas noções e conceitos básicos na prática da pintura. Esse exercício levou-me a realizar a mesma pintura repetidas vezes. Inicialmente, essas pinturas dão a impressão de serem iguais, no entanto, uma observação mais atenta revela as diferenças sutis que existem entre cada pintura, o que requer um olhar mais lento e contemplativo, em oposição à imediaticidade da maioria das imagens no nosso entorno cotidiano.

Palavras-chave: Pintura; repetição; poética; objetos; banheiros

Abstract: *Constructing pictorial narratives: veiling / unveiling was a research project developed between July 2013 and June 2014. It started as a pictorial representation of some domestic objects, especially objects from the bathroom: vintage hooks and soap dishes. The idea was to use the shining plain surfaces found in these objects to return to some basic painting notions and concepts. This exercise guided me into painting the same painting repeatedly. At first, the paintings seemed all the same, however the subtle differences among them unveiled the direction to the next one, which required a different quality in the act of looking at the painting, being it slow and contemplative, instead of the immediacy of the act of looking required by the images that surround us daily.*

Key words: *Painting; repetition; poetics; objects; bathrooms*

Narrativas pictóricas: velar/desvelar foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre julho de 2013 e junho de 2014 dentro da definição apontada por Sogabe (2012), no campo de pesquisa em Artes Visuais, como uma pesquisa de caráter prático-teórico na qual “o pesquisador pode ter como objeto de estudo sua própria obra” e “o objetivo torna-se uma contextualização da sua produção dentro do contexto contemporâneo” (SOGABE, 2012).

Assim, a partir dessa perspectiva inicial, o projeto proposto previu o desenvolvimento de um conjunto de pinturas figurativas, consideradas estudos preliminares¹, voltadas a representação de objetos encontrados no espaço doméstico, particularmente em uma dependência da casa: cabides e saboneteiras presentes em banheiros. Ao final de um ano, e decorrido o tempo necessário para a construção desses objetos, algumas considerações podem ser feitas no sentido de me auxiliar a rever retrospectivamente o processo no momento em que me defronto com seu desenvolvimento posterior, que consiste na continuação da produção através de um novo projeto ainda em fase inicial.

A seguir apresento alguns tópicos que contemplam pontos considerados relevantes ao longo desse processo na intenção de elucidar as perspectivas de retomada da pesquisa.

TEMÁTICA

Os objetos pintados foram escolhidos inicialmente de maneira aleatória: tratava-se de encontrar superfícies dotadas de brilho e com poucas cores que servissem de modelo para um exercício de execução meramente técnica – pequenas peças de porcelana branca. No entanto, tal escolha aos poucos foi se revelando dotada de sentidos mais específicos evidenciados gradativamente por um olhar mais aguçado: de pequenas peças de porcelana branca, a cabides e saboneteiras presentes em nosso entorno no universo particular dos banheiros, essa dependência reservada à intimidade absoluta, à total privacidade e a coisas

[1] São considerados estudos tendo em vista se tratar de minha retomada na produção de pinturas. Após o mestrado em Artes Visuais – Pintura, na UFRGS (SANTOS, 1997), continuei produzindo múltiplos com adesivos sobre acrílico, mas a prática em pintura havia permanecido suspensa por um período de pouco mais de dez anos.

que beiram até mesmo o escondido e o segredo. Assim, detalhes de banheiros – e, posteriormente, de saunas – substituíram gradativamente os pequenos objetos de porcelana e passaram a se revelar detentores de analogias possíveis para além de suas formas, usos e aparências. Evidentemente o espaço íntimo do banheiro é capaz de aludir à esfera da intimidade e da sexualidade, assumindo inclusive a função de uma espécie de “repositório social inconsciente” (CAVANAGH, 2010), uma vez que se trata de um lugar fértil para associações feitas, inicialmente, através da atribuição de sentidos denotativos às formas – sejam as formas convexas dos cabides, sejam as formas côncavas das saboneteiras – como projeções das anatomias sexuais masculinas e/ou femininas, ou mesmo como dispositivos determinantes das noções de gênero – no caso dos banheiros públicos.

Essa guinada de uma classe de objetos para outra – do universo genérico das peças de porcelana para os objetos específicos de banheiros – foi facilitada tendo em vista os procedimentos e o processo de busca de referências visuais para as pinturas, sempre a partir de registros fotográficos feitos através de dispositivos móveis, como tablet e celular. Tal procedimento permitiu a captura de possíveis “modelos” nas mais inusitadas e atípicas situações – seja nos banheiros de diversas casas (uma espécie de “invasão” da privacidade alheia), seja em banheiros públicos ou para usos compartilhados (que podem trazer consigo até mesmo as marcas de uma sexualidade transgressora, reprimida ou indefinida).

Além disso, há uma peculiaridade que também deve ser considerada e diz respeito à materialidade desses objetos. Tratam-se de superfícies lisas e refletivas, assépticas em certa medida, e que apontam uma direção oposta àquela que seria de se esperar de uma sexualidade carnal, visceral e orgânica. Ao contrário, parecem tratar de uma sexualidade de autômatos, destituída de qualquer alma ou resquício de humanismo. Uma sexualidade estéril e de tonalidades quase hospitalares – os brancos, esverdeados e rosados presentes em peças de porcelana datadas, em sua

maioria, das décadas de 1950-70.

Por outro lado, além dessas imagens que podem ser consideradas como pertencentes a um espaço “além da intimidade”², também foram realizados estudos voltados à representação de outra classe de objetos, relacionados justamente ao estabelecimento dos limites entre o espaço privado e o espaço público: detalhes de portas e maçanetas. Ou seja, esta segunda classe de objetos corresponde precisamente aos dispositivos que, em geral, estabelecem a fronteira entre o espaço público – a área social da casa, a rua etc. – e aquele “além da intimidade”.

Outra consideração pertinente no que diz respeito ao tema escolhido refere-se a uma analogia possível entre a temática adotada e um gênero tradicional da história da pintura, a natureza morta, entendida neste caso como “a representação de objetos inanimados” (SCHNEIDER, 1999). Ao longo da história da pintura, o desenvolvimento desse gênero aponta para uma gama considerável de objetos representados e, inclusive, muitas naturezas mortas buscam efeitos *tromp l’oeil* que também estão presentes nestas pinturas. Dessa maneira é possível se entrever que os temas tratados no conjunto das quatorze pinturas feitas durante o período da pesquisa transitaram entre a representação dos “limites” e os “espaços além da intimidade”, figurativizados na representação das portas e maçanetas ou cabides e saboneteiras, respectivamente. Além disso, tais temas transitam entre representações que podem ser consideradas muito tradicionais – a natureza morta e a pintura à óleo – e outras menos convencionais – os objetos de banheiro³ e o uso de imagens digitais – e é justamente no cerne dessas relações e diálogos que vem sendo tecida a busca contínua por uma poética particular.

PROCEDIMENTOS

Conforme foi afirmado no tópico anterior, a definição dos temas se deu de maneira relativamente aleatória e à medida em que escolhia alguns objetos para exercícios técnicos de pintura. Ora, de fato houve inicialmente

[2] Todas as alusões de Bachelard (1993) relativas à intimidade em “A poética do espaço”, referem-se ao espaço do quarto ou aos diversos “cantos” que possam ser ocupados e corresponder a espaços simbólicos nos quais o indivíduo possa se projetar e sentir-se pertencente e seguro, mas sem quaisquer alusões ao espaço do banheiro. Daí a consideração deste como um espaço “além da intimidade”.

[3] A esse propósito, acontece no Musée Marmottan Monet, de 12 de fevereiro a 5 de julho de 2015 a exposição *La toilette: naissance de l'intime* que, segundo os organizadores “é a primeira vez que um objeto, único e essencial, é apresentado sob a forma de exposição”.

uma intenção explícita de trabalhar a pintura em função de sua tradição e do resgate das qualidades oferecidas por esse meio lento de produção da visualidade em oposição a um contexto caracterizado pelo acúmulo cada vez mais rápido e instantâneo de novas imagens.

De qualquer maneira, a indicação dessas diferenças não anula as relações possíveis entre a produção frenética de imagens tecnológicas e a produção lenta da imagem pictórica. Pelo contrário, o diálogo tecido por essa relação auxiliou justamente à criação de condições para a produção numa relação de “cooperação” possível entre ambas (GIANNOTTI, 2009: 74). O uso de fotos é constante e não se restringe à apreensão de modelos, a partir dos quais são realizadas as pinturas. Serve também de apoio para a execução e acompanhamento do desenvolvimento de cada pintura, passo a passo, quase como uma extensão do olho para comparação das sutis diferenças entre as distintas pinturas em seus distintos momentos, uma vez que, de fato, “as novas tecnologias interferem na nossa maneira de ver e interpretar o mundo” (GIANNOTTI, 2009: 78), conforme se observa na figura 1.

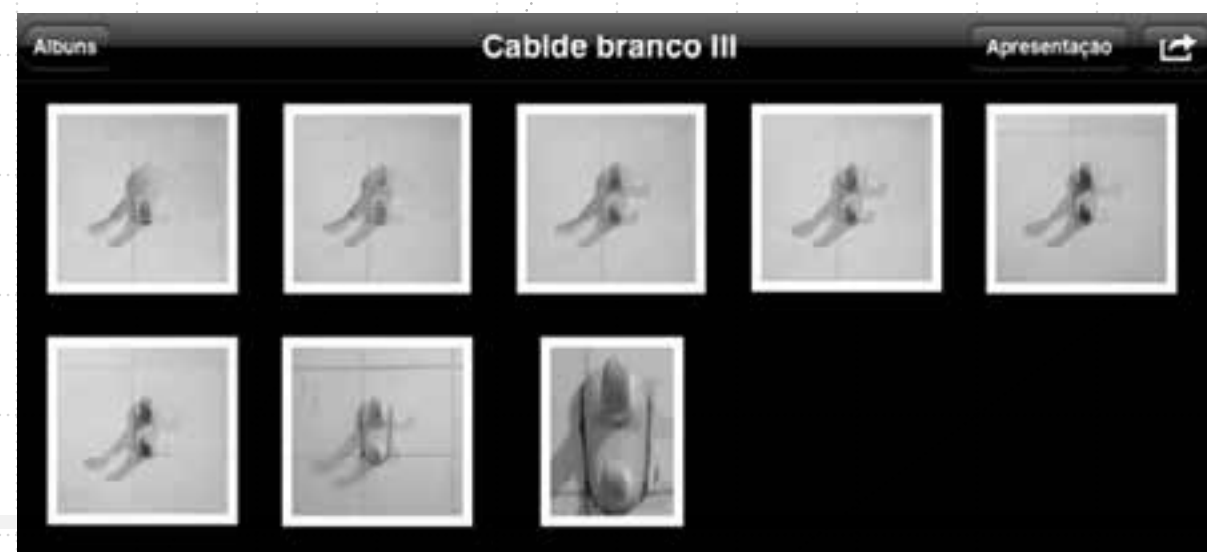


Figura 1 Registros das etapas da pintura para acompanhamento do processo com fotografias de celular (iPhone 4S) e tablet (iPad).

A primeira etapa na execução das pinturas caracterizou-se pela busca dos recursos técnicos mais adequados aos resultados pretendidos: a representação figurativa e realista de objetos inusitados. Realizei exercícios utilizando guache e tinta acrílica, que não apresentaram resultados satisfatórios, o que me levou a optar pela técnica de sucessivas camadas (veladuras) com tinta à óleo (inicialmente alguns estudos sobre papel, seguidos por tela de algodão e linho), uma técnica mais demorada e tradicional, mas que oferece uma vasta gama de sutilezas cromáticas decorrentes da sobreposição das diversas camadas de cor. Pouco a pouco também foram sendo estabelecidos formato e tamanho padrão: telas de 40 x 40cm que permitiram, gradativamente, a representação dos objetos em verdadeira grandeza e, dessa forma, instauraram uma relação nestas pinturas com o efeito *tromp l'oeil*.

Do total das quatorze telas pintadas, nove referem-se a objetos de banheiro: três saboneteiras e seis cabides, todos de porcelana em cores variadas – branca (quatro cabides), preta (três, duas saboneteiras e um cabide) e rosa (duas, uma saboneteira e um cabide); outras quatro referem-se à portas e maçanetas; e uma, híbrida, que consiste num cabide de madeira numa porta. Do conjunto das pinturas dos cabides, um em especial merece destaque, pois foi a partir dele que se entreviram as perspectivas de continuidade para a produção. Trata-se de um cabide de porcelana branco, sobre uma parede de azulejos brancos, com marcas de sujeira e desgaste do tempo, que foi pintado mais de uma vez – três pinturas coloridas e uma em gradações de cinza – com a intenção clara e explícita de copiar a própria pintura (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 2 Cabide branco, fotografia feita com celular (iPhone 4S).



Figura 3 Cabide branco PB, óleo sobre tela em graduações de cinza, 40 x 40 cm, 2014.



Figura 4 Cabide branco I, óleo sobre tela em graduações coloridas, 40 x 40cm, 2013.

A ideia da repetição dessas pinturas surgiu como decorrência natural do próprio exercício que me propus e os desafios impostos pela situação instaurada. Ao testar diferentes procedimentos técnicos e com uso de distintos meios, acabei por me deparar com algo que parecia confrontar essas diferenças – as cópias e repetições, fossem elas oriundas das fotografias, fossem oriundas da própria pintura na testagem dos diferentes materiais e técnicas que, em última instância, acabavam por apontar e confirmar sua condição de única. Ficou claro que, mesmo no ato de repetir uma mesma pintura, estava sempre e a cada vez diante de uma única pintura que, em sua gênese, é radicalmente diferente da cópia

de uma fotografia, muito embora, por seu turno, ambas sejam sempre a mesma imagem.

Ora, na fotografia, por sua própria natureza, cada cópia é apenas mais uma impressão da mesma imagem, com variações limitadas ao formato e/ou material, quando for o caso – mas trata-se sempre de um “mesmo” objeto. Assim, pode-se ter sempre um conjunto idêntico de cópias, caso se opte por uma mesma dimensão e tipo de impressão. Na pintura, ao contrário, mesmo que se busque repetir fielmente determinada imagem, cada pintura será sempre única e apresentará variações mínimas que permitirão que se distinga uma da outra. Alguns artistas já têm trabalhado nessa perspectiva e será nessa direção, e a partir da expectativa de um diálogo e do reconhecimento de relações sintagmáticas, que pretendo trazer algumas reflexões sobre seus trabalhos, na intenção de encontrar conceitos e definições capazes de me auxiliar a tomar decisões pertinentes a minha própria produção.

BUSCA POR DIÁLOGOS.

Sem querer enveredar por uma história da cópia e da repetição, apontarei alguns artistas que escolhi, num espectro temporal relativamente curto, e que têm lançado mão desses componentes nas suas produções.

Inicialmente gostaria de mencionar um artista que utilizou a repetição de uma mesma imagem ainda que com finalidades distintas. Claude Monet fez uso desse procedimento – uma série com mais de trinta pinturas da catedral de Rouen – justamente para apontar as diferenças do próprio objeto, decorrentes da luminosidade em distintos horários e momentos do dia. Trata-se da repetição de um mesmo modelo, com pequenas variações de enquadramento e uma gradual e significativa alteração cromática, responsável pela indicação dos distintos graus de luminosidade. Tal repetição acaba por marcar, inclusive, uma dada temporalidade que é figurativizada pela diferença da intensidade luminosa reveladora dos distintos

momentos. A temporalidade, como se verá, tem sido uma característica presente na obra de outros artistas que trabalham com a repetição – mesmo que essa relação não seja, em princípio, algo almejado ou intencional.

Outro caso emblemático de repetição da imagem está presente na Pop Art, principalmente através das serigrafias de Andy Warhol que, neste caso, apontam para o desgaste que a imagem submetida aos *mass media* sofre. Embora Warhol utilize a técnica serigráfica, sua ambição pela pintura como uma “arte maior” está presente em muitas obras na medida em que o artista inclui elementos pictóricos a partir de uma perspectiva irônica ao expressionismo abstrato, que antecede a Pop nos Estados Unidos e exerce influência na obra de artistas precursores deste movimento, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. No entanto, a repetição em Warhol está relacionada a serialidade da produção massiva e seus procedimentos vão ao encontro e mimetizam, algumas vezes, as técnicas industriais empregadas na fabricação dos próprios objetos. As caixas de *Brillo Box* de Warhol são praticamente idênticas às caixas do produto *Brillo Box* (DANTO, 2006). Em oposição ao Expressionismo Abstrato, a atuação dos artistas da Pop, como Warhol, não hesita mesmo em copiar imagens lançando mão dos mesmos meios, para produzir uma arte intencionalmente alinhada aos processos de comunicação.

Mesmo dentro de um contexto em que as imagens são muitas vezes transpostas diretamente do real para “parecerem” reais a partir de recursos mecânicos – fotografia, serigrafia, colagem – Robert Rauschenberg colocou em cheque a noção de originalidade e unicidade da obra de arte aludindo justamente ao oposto, ou seja, ao cerne do Expressionismo Abstrato. *Factum I* e *Factum II* são duas pinturas praticamente idênticas, ambas com traços característicos dos procedimentos do artista – assemblagem e gestualidade – e que possuem a mesma estruturação, os mesmos elementos tipográficos e colagens e pretendem a mesma gestualidade, obviamente impossível. Um olhar desatento é capaz de confundir as duas pinturas, mas

o olhar mais acurado revela as sutis diferenças e particularidades. Robert Hughes, ao afirmar a importância de Rauschenberg como um dos maiores artistas americanos, afirma que estas pinturas se tratam de “uma grande obra de arte conceitual, cuja precisão nunca foi igualada e muito menos ultrapassada” (HUGHES, 2006). Trata-se de um artista que, ao executar duas obras iguais, coloca em cheque a noção de originalidade, mas não necessariamente a de autenticidade e, para tanto, propõe um olhar mais demorado sobre obras que ainda repousam, de certa maneira, sobre o Expressionismo Abstrato e sua noção de subjetividade e espontaneidade.

Peter Dreher (DREHER, 2014) é um artista da Alemanha que talvez tenha levado essa proposição – da repetição e execução de obras iguais – ao extremo. Também oriundo de um contexto fortemente marcado pelo Expressionismo (foi aluno de Heckel e colega de Baselitz e Lüpertz), iniciou em 1974 uma série hoje composta por milhares de pinturas que, ao longo do tempo, parecem absolutamente idênticas: *Tag um Tag guten Tag*. De acordo com Dreher, a série teve início como uma forma de resistência pessoal ao Expressionismo: “nada de símbolos, expressões ou coisas semelhantes” (DREHER, 2014: 146). Dessa negação inicial Dreher partiu em direção a representação do que efetivamente estava diante de seus olhos, de maneira análoga a um cientista que observa certos fenômenos ópticos e “cria certas condições sem saber que curso suas experiências tomarão” (DREHER, 2014: 146). Sua série consiste na representação de um copo vazio, transparente, em tamanho real, simetricamente situado no centro da tela, sobre um fundo branco e com uso muito reduzido de cores (Figura 5). Para o artista, muitos dos problemas e revelações de seu trabalho foram se processando ao longo do tempo, e estão relacionados principalmente aos problemas da percepção e da construção da imagem e seu entorno na pintura.

Bauermeister (2014: 148) compara o trabalho de Dreher a uma espécie de diário que acompanha o artista há quarenta anos e corresponde a uma parte de sua vida. Mesmo na “uníssona calma” (BAUERMEISTER,

2014: 148) das imagens de um copo de vidro repetido, nenhuma repetição é sempre a mesma e cada imagem tampouco possui a mesma solidez. Sua aparente redução – de cores e elementos – atrai a atenção assim como seu título, que incita uma atitude contemplativa que evoca o budismo chinês – todos os dias são um bom dia.

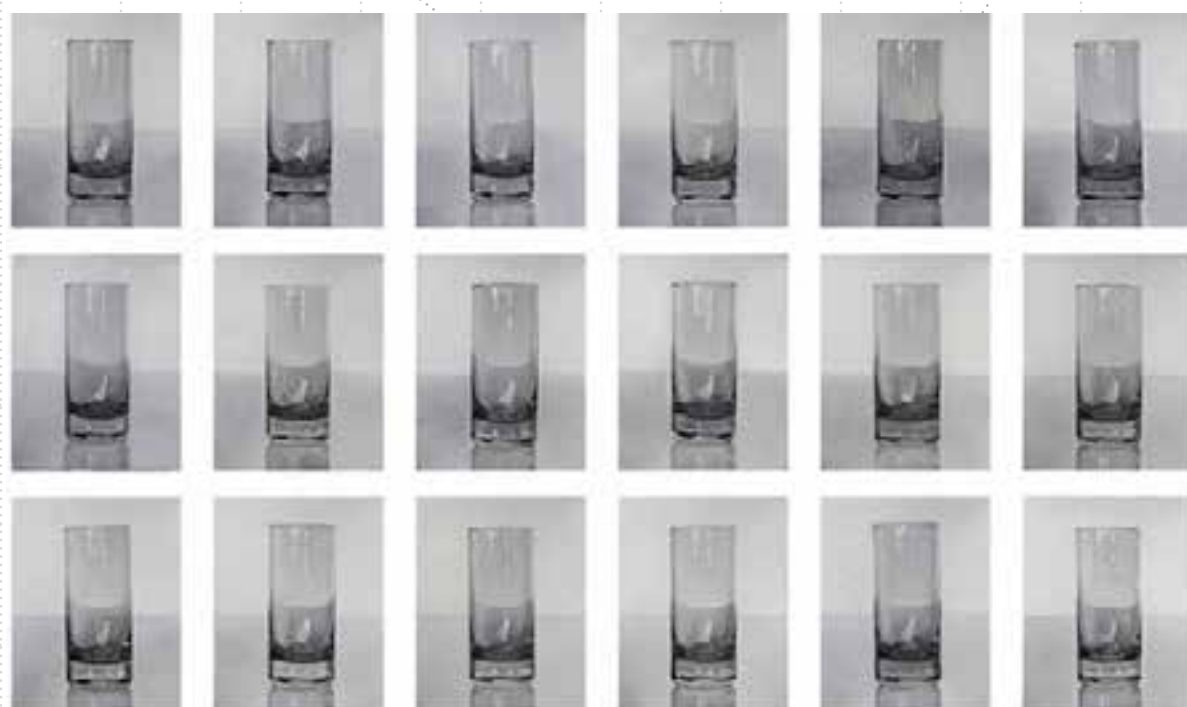


Figura 3 Cabide branco PB, óleo sobre tela em graduações de cinza, 40 x 40 cm, 2014.

A repetição na obra de Dreher se impõe com uma força e determinação capaz de ofuscar a busca desenfreada pela originalidade e novidade tão presentes na produção artística do ocidente, sendo passível mesmo de propor a quebra de alguns paradigmas que têm norteado a produção e o reconhecimento da arte. Muito embora alguns movimentos e autores já tenham acenado nessa direção, sua posição radical me parece abrir perspectivas para, a partir desse ponto, passar a pensar a produção e fruição de arte – ou, pelo menos, identificar uma posição a partir da qual consigo situar minhas escolhas.

DESDOBRAMENTOS

Como pôde ser percebido, a retomada de minha produção em pintura teve início de uma forma bastante descompromissada e, ao longo desse percurso inicial, algumas questões foram ganhando destaque e passaram a delinear os contornos para uma pesquisa mais focada. Nesse sentido, há elementos que começam a se sobrepor a outros, de maneira que é possível definir alguns “problemas” de pesquisa com um pouco mais de precisão.

A busca por diálogos com artistas que já tenham trilhado uma trajetória mais completa foi um dos componentes que se mostrou eficaz ao revelar como a ideia de cópia e repetição na produção artística poderá ser alavancada, definindo dessa maneira um rumo para uma nova etapa. O novo projeto que está sendo iniciado e sucede o já desenvolvido denomina-se, precisamente, *Construção de narrativas pictóricas: cópia e repetição*. Evidentemente outros artistas e autores que trabalham nesse viés serão aproximados como, por exemplo, Roman Opalka, On Kawara e, inclusive, os artistas chineses copistas de Dafen (BELOTTI, 2013) além, evidentemente, de uma prática mais focada na repetição de pinturas “idênticas”.

Finalmente, cabe uma consideração final sobre o sentido mais geral e institucional da pesquisa. Apesar das tentativas acadêmicas, os projetos em poéticas visuais talvez ainda sejam percebidos de maneira “tímida” no ambiente da Universidade, provavelmente por sua natureza, de orientação predominantemente individual – uma vez que a própria produção, em muitos casos, parte dessa prerrogativa. Os diálogos e problematizações talvez se deem num momento subsequente ao processo criativo, ao invés de concomitante. Por outro lado, trata-se de uma formalização necessária para legitimar uma atividade produtivo-criativa no âmbito da pesquisa institucional e que tem em vista, além da garantia do tempo necessário dispendido para a criação artística, o reconhecimento desta forma de produção do conhecimento frente outras áreas do saber.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª edição, 5ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELOTTI, Jacqueline. Os pintores de Dafen: a ilusão de autenticidade como fantasia compartilhada entre oriente e ocidente. In ANPAP, 22º Encontro Nacional, 2013, Belém, Ecossistemas Estéticos, p. 3822-3837, disponível em: < <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/10/Jacqueline%20Belotti.pdf>>

CAVANAGH, Sheila L. **Queering bathrooms: gender, sexuality, and the hygienic imagination**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DREHER, Peter; BAUERMEISTER, Volker; HÜBL, Michael; NEUENDORFF, Irene von. Peter Dreher. D-Freiburg: Verlag Galerie Albert Baumgarten, 2014.

DREHER, Peter. **Tag um Tag guter Tag**. Freiburg i.Br: Ausgabe modo Verlag, 2008.

HUGHES, Robert. Spirit of the age. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/26/art1>>

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

SCHNEIDER, Norbert. **Naturezas mortas** – a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna. Lisboa: Tashen, 1999.

SANTOS, Lauer Alves Nunes dos. Enunciados verbais no espaço da representação pictórica. Porto Alegre, 1997: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10183/36748>>

SOGABE, Milton. Arte e pesquisa na academia, in **Revista da UFCeará** (no prelo). Artigo fornecido pelo autor por ocasião de sua visita ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado em Artes Visuais – do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas em 19 de setembro de 2012.

VIGARELLO, Georges. LANEYRIE-DAGAN, Nadeije. La toilette – naissance de l'intime. Paris: Musée Marmottan Monet – Dossier de Presse. Disponível em < http://www.marmottan.fr/upload/files/DP_La-toilette-naissance-de-l-intime.pdf>

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 4ª ed. revista. Campinas/SP: Autores Associados, 2012.

Ricardo Perufo Mello

Professor Adjunto do Centro de Artes da UFPel. Doutor (2013) e Mestre (2008) em Artes Visuais (ênfase em Poéticas Visuais) pelo PPG em Artes Visuais da UFRGS. Prestou Estágio Pós-Doutoral (2015) no PPGARTES (UFPA). Membro fundador do Coletivo C.D.M. (Centro de Desintoxicação Midiática). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Pintura, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, pintura, fundamentos da linguagem visual, composição visual, fotografia, história da arte. Realizou exposições individuais e coletivas em Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Pará. Participou da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Cartografando territórios (im)possíveis para uma docência em arte

Charting (im)possible territories for a teaching in art

Resumo: Neste artigo, busca-se problematizar como se constrói uma “formação docente” ao longo de uma trajetória, como estudante arte, como professor do ensino técnico e formador de formadores em artes visuais, observando suas modificações, seus planejamentos e práticas pedagógicas, afetada pela concepção de arte como sensação, de educação como rizoma, da pedagogia como afecção, trazendo deslocamentos importantes para cada professor, produzindo outras formas de docência em arte, outras possibilidades, esperando que formadores e formados apostem em inventar seu próprio processo com ética-estética-política, expandindo a possibilidade de deformação e de (trans)formação, não se fechando nem se preocupando em dar forma ao futuro.

Palavras-chave: formação docente, cartografia, arte, sensação, rizoma.

Abstract: *In this article we aim to discuss the way in which “teacher education” is constructed along a path as a student of art, as a vocational high school teacher as well as a future art educators’ professor, observing their changes, their plans and their teaching performance affected by the conception of art as sensation, of education as rhizome, of pedagogy as affection, causing important changes in each teacher, producing other kinds of art teaching and other possibilities, expecting teachers and students to put an effort on creating their own process based on ethic-aesthetic-politics, broadening the possibility of deformation and (trans)formation, without obstructions or a need of defining the future.*

Key words: *teacher education, cartography, art, sensation, rhizome*

A partir da contínua investigação quanto aos princípios daquilo que pode contemplar uma pesquisa acadêmica de processos de criação e atuação em artes visuais, desenvolvi ao longo de meu Estágio Pós-Doutoral um processo pictórico específico que elaborei na condição de artista/pesquisador em Poéticas Visuais, no PPGARTES (Programa de Pós-Graduação em Artes) da UFPA (Universidade Federal do Pará) em Belém do Pará (MELLO, 2016).

Após minhas pesquisas de mestrado (MELLO, 2008) e doutorado (MELLO, 2013) na linha de Poéticas Visuais do PPGAV (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), o problema que se colocou para minha pesquisa de pós-doutorado (que se deu entre maio de 2015 e abril de 2016) foi o de buscar ainda um outro adensamento conceitual dos processos elaborados em ateliê. A proposta de pesquisa foi então a de se trabalhar de forma crítica e sistemática uma produção em pintura com pequenos formatos que reelaborava manual e minuciosamente imagens oriundas do cinema, captadas do vídeo analógico através da fotografia.

Tal proposta operou nos vieses que a universidade dispõe ao artista como caminho para existir e para dar existência ao seu trabalho, conforme pôde se perceber ao longo das últimas décadas. Isto no sentido de criar, elaborar, refletir e manifestar essa produção, o que comumente se dá através da linha de pesquisa que é identificada como Poéticas Visuais.

No campo das Artes Visuais, a passagem histórica do século XIX para o século XX presenciou uma situação cada vez mais plena de liberdade do artista em termos de autonomia e inserção social. No decorrer do século XX – especialmente ao longo das décadas de 50 a 70 –, a figura do artista busca afirmar e construir gradual e fundamentalmente uma independência para si como cidadão e para a sua produção em termos autorais.

Tal condição foi alcançada não apenas no que diz respeito às temáticas que são abordadas pelos artistas, mas mesmo nas próprias estruturas do que compõe o objeto de arte e por quais meandros este se

[1] *Abordar mais diretamente as especificidades e desdobramentos presentes em minhas pesquisas estapolaria o escopo deste artigo. Os desenvolvimentos particulares dos processos referenciados tratam de um processo contínuo de pintura que engloba em sua feitura lógicas imagéticas próprias aos meios do cinema, do vídeo e da fotografia analógicos. Os dispositivos fotográfico, videográfico e cinematográfico transitam visualmente nessa pintura de tempo deliberadamente lento e de execução meticulosa. O tempo nela se dilata em oposição à virtualidade, à velocidade e à profusão atual das imagens. Este trabalho demarca uma atitude política pessoal e artística: ao se deter na necessária meditação da natureza destas imagens, busca-se uma restauração da experiência do ver e do fazer. Para mais sobre tais especificidades de meus processos de ateliê e produção pictórica nas pesquisas citadas aqui ver: (MELLO, 2008), (MELLO, 2011), (MELLO, 2013), (MELLO, 2015) e (MELLO, 2016).*

manifesta. Como é o caso de artistas relacionados ao movimento da Arte Conceitual, tais como Joseph Kosuth e os artistas pertencentes ao Grupo Fluxus, que definiram e estabeleceram para si estratégias de trabalho, produção e atuação que desmaterializavam o objeto de arte e prescindiam até mesmo do mercado de arte para existir e se manifestar, buscando outros modos de inserção e circulação (WOOD, 2002).

Joseph Beuys, artista relacionado ao Grupo Fluxus e aos seus modos de prática e existência, teve como parte importante e indissociável de seu trabalho de arte sua atuação como professor – seja por vias informais, como performances ou na academia de artes Kunstakademie Düsseldorf (entre 1961 e 1972). Beuys entendia mesmo que a prática pedagógica era um dos modos mais pertinentes de manifestação da arte (Figura 1).



Figura 1. Joseph Beuys lecionando no School of the Art Institute of Chicago, 1974.

Fonte: http://eng.johanandlevi.com/admin/imgsupl/SNP1383731021_695_immagini_della_galleria_immagine_18.jpg.

Também no Brasil compartilhamentos de trabalho e agrupamentos para ações foram relevantes para os desdobramentos da Arte ao longo de tais décadas. O Grupo Rex, formado pelos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner, realizou exposições, periódicos de arte independentes (o Rex Time), palestras, happenings e projeções de filmes entre 1966 e 1967. O grupo teve a participação também do professor da ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) e artista Carlos Fajardo, que passou a lecionar nesta instituição a partir de 1996, tendo obtido o título de doutor em Poéticas Visuais em 1998. A artista brasileira Carla Zaccagnini, mestre em Poéticas Visuais também pela ECA-USP, observa nesse sentido que “a universidade proporciona ao artista um espaço para elaborar “um pensamento” ou “um discurso a respeito da produção” (RIBEIRO, s.d.).

A partir desses exemplos pontuais é possível perceber um pouco do quanto a figura do artista se inseriu gradual e crescentemente nos meios acadêmicos. Como analisa o professor Flávio Gonçalves do PPGAV da UFRGS:

Um lugar nessas circunstâncias não é simplesmente “dado”, mas é o resultado de concorrida disputa, o que acaba por desacomodar (ou incomodar) outras instâncias do saber. (...) Os artistas têm afluído aos cursos de pós-graduação em artes e mesmo que o significado dessa busca ultrapasse o objetivo deste texto, muitas são as críticas quanto ao modo de inserção (estratégias de adoção, impregnação, simbiose, camuflagem, negação, submissão, confronto etc.). (...) Antes de negá-la é preciso, diante de sua inevitável presença, enfrentar o desafio de pensá-la, a fim de identificar entre os acertos e equívocos um caminho que possa melhor acomodar a arte sem subjugar-la. (2009, p. 138, grifo do autor).

Parto deste entendimento quanto à pesquisa em Poéticas Visuais, sem deixar de observar as particularidades desta abordagem metodológica e acadêmica num processo que tem o inesperado, o sensível, o

[2] “O chamado “artista/pesquisador” revela em sua designação a fronteira que constitui seu território, entre a prática artística e o pensamento formal”. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

imprevisível e o imponderável em suas engrenagens de “funcionamento”, pois envolve a criação artística. Para avançar na discussão e argumentação da pertinência em se constituir um processo de elaboração artística por meio das articulações próprias à uma pesquisa acadêmica, passo a expor algumas considerações e apontamentos a respeito de minha própria prática de pesquisa como artista e pintor na universidade ao longo dos últimos anos, na condição de “artista/pesquisador”.

Na conjunção de elencar e definir conceitos com as atividades do trabalho de ateliê abracei a busca por alguma espécie de cientificidade (assumindo-se os paradoxos contidos nessa busca) durante o processo de criação de um trabalho em artes visuais. Assumir tais paradoxos de forma deliberada poderia ser interpretado como uma direção despropositada, ao levar-se em conta o quão inescrutável e imprevisível é a ação criadora. Contudo, tal pesquisa alinha-se com a postura de René Passeron, quando ele afirma que “reivindicamos a autonomia da poética como reflexão sobre a conduta criadora” (2004, p. 10, grifo nosso).

Durante minhas pesquisas a noção de poética foi instrumento teórico importante para a articulação entre a feitura prática e a reflexão textual. Segundo o autor, a poética seria “a promoção filosófica das ciências da arte que se faz”, entendendo-se poética como “uma teoria filosófica da criação artística” (PASSERON apud GONÇALVES, 2009, p. 141-142). De modo que a poética tem como foco “o reconhecimento da criação artística como processo em si, dentro do escopo de uma ciência da arte que parece se esforçar para marcar sua diferença em relação à outras, sobretudo a Estética” (GONÇALVES, 2009, p. 142). Um conceito que “trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação (...) a poética será o que fizermos dela, nos limites de seu alcance, com a certeza ambiciosa de chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro” (PASSERON, 2004, p. 10).

Numa progressiva elaboração teórica e reflexiva em constante in-

tercâmbio com o trabalho de ateliê a compreensão foi a de que essa é uma postura que edifica a pesquisa em Poéticas Visuais. Nesse sentido é necessário esclarecer que a posição e o olhar de pesquisador do artista, que medita sobre sua produção prática simultaneamente a elaboração desta, não é o mesmo daquele da pesquisa sobre arte, que se faz por um olhar outro que não o do artista (como é o caso no campo da Estética ou da História e Crítica de Arte, por exemplo).

Em outras palavras, o artista, ao se dispor a percorrer uma pesquisa em Poéticas Visuais, opera no “lado de dentro” das Artes Visuais, pelo interior do seu processo criativo e criador. Enquanto o historiador ou o crítico analisa o campo das Artes pelo “lado de fora”, perscrutando as obras, situações e biografias dos artistas tão próxima e intimamente quanto possível, mas inevitavelmente através de um olhar e experiência alheios ao processo mesmo da criação artística.

Desta maneira, pode-se pensar a elaboração da pesquisa em Poéticas Visuais como algo semelhante à um caderno de apontamentos do artista ou um “diário de bordo”. Isto é, um lugar onde ele compila suas coleções de achados, estudos sobre outros artistas ou passagens que considera relevante na História da Arte, referências à obras de outros artistas, considerações sobre seus possíveis acertos ou equívocos, rotas e desvios durante o que imaginou fazer em sua prática e o que acabou fazendo de fato – tudo isto ao longo de seu processo de criação naquele momento.

Muitos artistas empreenderam algo do tipo ao longo da História da Arte. Como exemplos pontuais que compilam diversas reflexões de artistas sobre seus próprios trabalhos, obras e processos, podemos citar o livro Teorias da Arte Moderna organizado por Herschel Chipp (1988), que apresenta textos de artistas pontuais de movimentos como Pós-impressionismo, Fauvismo, Cubismo, Construtivismo, Dada, Surrealismo. Também o livro Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas organizado por Paul Wood e Charles Harrison (2002), que “mostram que a projeção

modernista falhou também na divisão projetada entre o papel de artista e crítico, segundo a qual se supunha que “o artista fosse um 'fazedor desarticulado' em cujo nome o crítico apresentava sentidos e explicações inteligentes” (HARRISON apud PELED, 2012). E o mais recente deles, *Escritos de Artistas: anos 60/70* organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, no qual os textos dos artistas “não só se integram à poética de cada obra, como também invadem o domínio da crítica e da história da arte” (PELED, 2012).

Sem chegar a estabelecer uma categorização de escritos e textos de artistas – o que certamente extrapolaria o escopo deste artigo – podemos perceber que nessa seara há textos que surgem como ramificações do trabalho poético em si. Contudo, uma vez que expandem o universo no qual o artista transita, não se referindo direta ou obviamente ao seu trabalho e tendo estatuto autônomo de criação (seja como ficcionalizações ou ensaios³), esse tipo de texto parece estar numa condição distinta daquele que se coloca como um lugar de reflexão sobre a própria poética de criação do artista em seus meandros.

Longe de qualquer intenção de se impor regras ou posturas dogmáticas no campo da pesquisa em Poéticas Visuais (o que não faria sentido dada a necessidade que o campo evoca quanto à definição pessoal da própria metodologia a ser seguida por cada artista, como abordarei a seguir), cabe ressaltar que o espírito de se fazer uma pesquisa nessa linha compreende em si o desejo do compartilhamento do conhecimento. O caminho de pesquisa (inevitavelmente claudicante, por vezes até mesmo paradoxal) do artista na articulação do pensamento formal e do pensamento poético implica – como se verifica em qualquer outro campo de pesquisa – dispor para seus leitores e observadores o acompanhamento e o resgate de sua própria caminhada.

Portanto, daí se origina e aí se fundamenta o rigor, a organização e a clareza esperadas na elaboração e na apresentação de uma pesquisa

em Poéticas Visuais. Essas exigências fazem parte das formalidades universitárias que se impõe ao artista na elaboração claudicante e de tensão entre os lugares ocupados e transitados pela pesquisa em Poéticas. Nesse aspecto, conforme nos lembra a artista Carla Zaccagnini

Em cada lugar, as coisas se apresentam dentro de certas especificidades. Portanto, o problema não é tanto a universidade dar conta das possibilidades -na verdade, as possibilidades são muito difíceis de determinar, não dá para encerrá-las. Além do mais, acho que em toda apresentação pública de um trabalho artístico você tem normas. Se é num museu, as normas do museu; se é na universidade, as normas da universidade; se é na rua, as normas da Prefeitura. Então, (...) quando você fala do artista driblando ou burlando essas normas, trata-se mais de uma tentativa de expansão, de levar essa norma até o limite, de expandir um pouco esse território que a arte pode ocupar. (RIBEIRO, s.d.).

A despeito das formalidades acadêmicas, o método e a elaboração teórica tem seu princípio baseado em (tanto quanto é possível neste escopo) dar a ver o caminho percorrido pelo artista, em universalizar o conhecimento. Nesse sentido, não se deve deixar de notar a ressalva que aponta o também professor da linha de pesquisa em Poéticas, Yiftah Peled:

Lancri (2002) destaca que a redação do texto que acompanha a pesquisa poética deve buscar a maior precisão possível no pensamento, sem, no entanto, racionalizar a arte. Isso significa situar a produção e não tentar meramente explicá-la, relacionando a teoria e a prática artística. (2012, p. 116).

Ou seja, uma pesquisa em Poéticas Visuais é disposta como um procedimento realmente fértil para o artista quando este manipula a teoria como instrumento e alavanca em seu processo artístico e criativo. Em outras palavras, a universidade e os meandros teóricos colocam-se para os artistas como lugares de reflexão, meditação e autoquestionamento

[3] “Como exemplo disto temos os textos compilados no livro *Collected Writings* de Richard Prince (2011), nos quais o artista imagina situações e personagens fictícios quase como um romancista.

contínuo, no sentido de alavancar seus processos de trabalho, quando eles não se ocupam com uma explicação que teria a pretensão de ser uma espécie de tradução verbal daquilo que o objeto artístico já é por si e em si próprio.

Na articulação teórico-prática de Poéticas, como nos lembra Jean Lancri no mesmo texto que foi citado acima por Peled,

(...) um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. Mas ele os trabalha de maneira diferente. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do sensível. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. (2002, p. 19, grifo do autor).

De modo que o artista/pesquisador é um pesquisador acadêmico com uma condição bastante particular, pois ele parte já do meio de uma prática própria de trabalho (LANCRI, 2002) para iniciar sua pesquisa. Ao contrário do pesquisador de outras áreas (e mesmo de outras linhas do campo das Artes Visuais), ele próprio inventa seu problema de pesquisa. Se propor a analisá-lo de modo aprofundado e sem se fazer concessões é definidor para o que será a continuidade desta prática. O “artista/pesquisador” assim parte para a “delimitação de seu objeto (ou de seu sujeito) de estudo, o que, de saída, vai condicionar sua estratégia” (Ibid., p. 21), ou seja, a sua metodologia de pesquisa. Com efeito, dadas as mencionadas particularidades de seu objeto e de seu processo, cada artista/pesquisador precisa encontrar e moldar sua própria metodologia e seu modo específico de conduzir sua pesquisa teoricamente. Uma vez que

No início de uma pesquisa é comum serem levantadas uma série de questões relacionadas a como a tarefa deve ser abordada. Esse momento de dúvida, comum entre pesquisadores em geral, assume no artista/pesquisador uma dimensão peculiar, pois não está relacionada apenas a aplicação de modelos pré-estabelecidos, mas a fundação de pressupostos metodológicos, que em outras áreas já são de domínio do aluno de graduação. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Pensa nas relações entre imagem e palavra, está analisando um determinado discurso. Percebe a diferença entre os conceitos construídos e o movimento destes conceitos, quando sai com seus alunos e se colocam no chão para ver como se constrói uma linha. O quão delicado pode ser o entrecruzamento de linhas, e como pode ter liberdade em construir seus próprios pensamentos, inventando uma cartografia de sua escrita.

Para retornar à proposta deste artigo de expor e considerar minha própria prática como artista/pesquisador no sentido de melhor elucidar as especificidades do que acredito constituir e abarcar uma pesquisa em Poéticas Visuais, chamo a atenção para a mencionada importância da noção de poética como instrumento teórico. Ao refletir a respeito dos desdobramentos ocorridos na minha própria produção pictórica em ateliê – o que por sua vez auxiliou a continuidade na configuração dessa produção –, a noção de poética foi encontrada como recurso teórico que fez parte de minha metodologia, e não necessariamente estaria presente na metodologia de outro artista/pesquisador.

Além da poética, outro conceito empregado por mim naquela metodologia em particular foi o de mestiçagem no contexto da arte contemporânea, tal como é analisado e considerado pela professora e teórica Icleia Cattani. A noção de mestiçagem foi igualmente ferramenta teórica auxiliar ao se considerar uma pesquisa que envolvia a feitura de uma pintura que empregou e integrou meios visuais diversos (cinema, vídeo e fotografia, no caso), mas que não mesclava suas visualidades de modo homogêneo, tampouco trabalhava tais visualidades de modo excludente. Uma vez que,

conforme esclarece Cattani,

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais. (2007, p. 11).

De modo que as articulações e registros dispostos pelo artista/pesquisador em cada caso procuram “encontrar uma metodologia de trabalho (...) manter o espírito investigativo sistemático (...) ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo” (CATTANI, 2002, p. 39).

Assim, enfatiza-se novamente que “a pesquisa de arte buscará o rigor de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe, à sensibilidade do olhar, a profundidade da formação teórica” (Ibid., p. 38, grifo do autor). Com efeito, no decorrer de meu processo criador e de construção pictórica, para constituir a pesquisa e sua metodologia optei incessante emprego de conceitos operatórios, densas análises e ferramentas teóricas auxiliares que provinham de outras áreas de conhecimento, como engrenagens no conjunto de ideias e desenvolvimentos do ateliê.

Este modo de ação e existência do artista através desta linha de pesquisa, para além do universo ensimesmado do artista, justifica-se no campo das Artes Visuais ao se considerar que

(...) só nos é possível pensar a arte através da obra e/ou do artista. (...) A posição de artista/autor pode passar, assim, de suspeita à privilegiada numa pesquisa quando pensamos na arte como uma razão final da reflexão proposta. E tem-se com isso a experiência da prática artística; a obra como condição, com todas as suas contradições. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Aí temos, em poucas linhas, uma definição do lugar que ocupa a pesquisa em Poéticas dentro do campo maior em que se insere. Vale ressaltar e complementar que, como já observado anteriormente, tal definição conceitua especificamente a pesquisa em Poéticas e não tem assim pretensão de abranger o escopo completo dos escritos de artista (que se estende por variações como a do texto como manifesto de um grupo ou ou de um movimento, por exemplo).

Quanto às contradições mencionadas por Gonçalves, volto-me mais uma vez ao exemplo pessoal. Minha tese de doutorado em Poéticas Visuais (2013) pautou-se pelos paradoxos contidos nas aproximações e junções empreendidas pelo processo prático de trabalho, bem como na constatação de contradições resultantes das mencionadas buscas por rigor e cientificidade numa criação sensível.

O primeiro paradoxo enunciado naquela pesquisa dizia respeito exatamente a esta postura. Entendo que, nesse caso, mesmo a abordagem rigorosa demonstra um descompasso, em seus planejamentos e análises, com os fatos do trabalho, seus resultados e sua potência. O que se evidencia pelo viés do inesperado, do incontrolável, do que escapa à compreensão plena e literal.

A partir daí, assumi tal paradoxo porque a percepção foi a de que, a partir da rebuscada tessitura presente na metodologia proposta, criaram-se as condições possíveis e necessárias para que o trabalho acontecesse. Em outras palavras, essa elaboração metodológica particular revelou-se requisito para que o trabalho prático surgisse, fazendo com que este ganhasse autonomia própria em relação à metodologia e preceitos traçados que o originaram. Acredito também que “lidar com o arcabouço metodológico poderá permitir que a invenção e a fruição convivam com a clareza e o rigor, necessários à produção e à transmissão de conhecimento” (CATTANI, 2002, p. 49). Ademais, essa busca metodológica sistemática ecoou as organizações de como se dava a feitura em ateliê dos

processos práticos da pesquisa.

Procurei enfatizar naquela pesquisa, portanto, que a condição primordial da elaboração textual era a de ser colocada em trabalho com a pintura, com os propósitos de refletir sobre essa execução e, simultaneamente, analisar essa feitura em profundidade, através de um processo de distanciamento do ato criador, a despeito do quão errante e repleto de bifurcações tal percurso possa ser. Cabe esclarecer que ao mencionar distanciamento nesse contexto o faço no mesmo sentido que indica Gonçalves, ao considerar que

O artista/pesquisador se coloca como um observador implicado em seu objeto, com o dever de dele distanciar-se o suficiente para criar “espaço” para a observação e a interpretação, num vai e vem semelhante ao que exercita quando da fatura do seu trabalho. Esse espaço é tencionado pela rememoração da experiência, pela autocrítica e, por conseguinte, pela invenção. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Ou seja, como menciona Jean Lancri, situar-se nessa distância que procura racionalizar aquilo que é da esfera do sonho (2002). Postura descrita por Gerhard Richter como artista e pintor, em um texto seu de 1966:

Este é o estado de modesta sabedoria que nos permite transcender a nós mesmos, no sentido de fazer algo que não conseguimos apreender com nossa inteligência mas somente entender e admirar em nossos corações. Porém, não quero com isso dizer que tal atitude tenha qualquer relação com passividade. (RICHTER, 1995, p.49).⁴

Durante a elaboração de minhas pesquisas a intenção foi a de se trabalhar com este cuidado metodológico, visando uma autonomia da pintura em sua feitura, em sua execução e acontecimento próprios.

Trata-se de uma postura que desejava deixar a pintura acontecer pelos seus próprios meandros de instauração, imprevisíveis para o pintor. O acontecimento-pintura depende, portanto, dessa negociação constante entre os desígnios do pintor e a autonomia pictórica.

De todo modo, mesmo que o conjunto de escolhas de trabalho tenha ocorrido em certa medida, e inerentemente, de forma intuitiva, suas ações foram fertilizadas a partir das condições instauradas no direcionamento, especificidades e repertório decorrentes do desenvolvimento daquela pesquisa em Poéticas Visuais. Nota-se aí o imbricamento e trânsito entre teoria e prática em Poéticas, dado que essas pesquisas, por sua vez, se deram através da consideração de maneira sistemática das reflexões, registros e estudos teóricos elaborados conjuntamente à prática em ateliê.

Foram abordados, em diversos momentos nos textos dessas pesquisas, campos distintos e eventualmente distantes da Arte (tais como sociologia e filosofia, por exemplo). Mas deve ser ressaltado que estes foram considerados sempre pela ótica e viés específicos do problema instaurado pela pesquisa.

Aí reside outro aspecto que delinea a pesquisa em Poéticas, e que podemos chamar de “fio condutor”. Uma vez que este tipo de pesquisa tem como objetivo principal debruçar-se sobre o processo de criação, são as exigências e as demandas desse processo que acabam por nortear suas reflexões (mesmo que algumas dessas reflexões instaurem-se como desvios ou apêndices a partir do processo – e nesse contexto a expressão “a partir de” é chave). É este norte que chamo aqui de “fio condutor”, e que pode nos ajudar a visualizar a relevância dos desenvolvimentos que vão sendo dispostos ao longo da elaboração da pesquisa.

Os fragmentos destacados e correlacionados entre si nas páginas dos escritos resultantes das pesquisas apontaram situações,

[4] Livre tradução de: “This is the state of modest wisdom that allows us to transcend ourselves, to do something that we can't grasp with our intelligence but only understand and admire in our hearts. I don't mean that this has anything to do with passivity”.

elucidaram conceitos e noções e, até mesmo, aprofundaram dúvidas incontornáveis no decorrer daqueles percursos. Assim, nos seus momentos de desfecho empreendi apreciação e recapitulação de todo o trabalho realizado e das tessituras de suas construções.

Ao alcançar um momento de maturidade daquela pintura como o percebido ao fim do doutorado, alcancei também uma compreensão dela que incitava sua própria continuidade, sem que esta se esgotasse – na verdade, o que se evocava era exatamente o oposto de qualquer esgotamento. Contudo, isto não significa que houvesse qualquer segurança ou previsibilidade nesta continuidade. Nesse sentido, a sensação parece ser semelhante àquela manifestada por Gerhard Richter, quando o pintor alude ao permanente enigma que constitui o ato pictórico:

Richter nunca deu lugar à tentação de pensar que pudesse ser possível planejar o resultado de sua pintura, ou controlar sua execução. Seus apontamentos contêm muitas observações do modo como, ao alcançar certo estágio, ele teve que “destruir” ou “salvar” um trabalho. No processo de criação, os quadros desenvolvem uma dinâmica própria que frequentemente surpreendem o próprio artista, e mesmo que ele possa intervir para fazer correções, nunca está totalmente no domínio desta. “Levou um bom tempo”, Gerhard Richter finalmente admite para si próprio, “até que eu me desse conta de que o que eu faço – a experimentação desesperada, todo o conjunto de dificuldades – é exatamente o que todos eles fazem: esta é a natureza do trabalho. Isto é pintura. (ELGER, 2001, p. 109-110).⁵

Procurei igualmente alcançar ao longo das páginas de todo volume de minha tese um entendimento da elaboração e discussão teórica como elemento motor deste tipo de pesquisa. Juntamente com a conclusão de meu Estágio Pós-Doutoral, essas são as experiências que busco compartilhar neste artigo, ao menos tanto quanto é possível nesse sentido. Posto que ao longo desses caminhos ficou claro para

mim que o ato de fazer pesquisa em artes contempla, em última instância, apreender e descobrir aquilo que é e que configura a própria pesquisa em Poéticas Visuais.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CATTANI, Icleia Borsa. “Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 35-50.

_____. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. 4a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ELGER, Dietmar. “Failure as an Artistic Agenda: The Paintings of Gerhard Richter”. In: _____. **Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting 1**. Londres: Thames and Hudson, 2001, p. 109-117.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GONÇALVES, Flávio. “Um argumento frágil”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.16 n.27, p. 137-145, nov. 2009.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas**. 2a Edição. Londres: Blackwell Publishing, 2002.

LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 15-33.

MELLO, Ricardo Perufo. “A Carne da Imagem: uma poética de trânsitos do cinema e da fotografia através da pintura”. In: 24o **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2015, Santa Maria. Anais COMPARTILHAMENTOS NA ARTE: REDES E CONEXÕES**. Santa Maria: ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015, p. 1594-1609.

_____. *A Carne da Imagem: uma produção poética de trânsitos do cinema e da fotografia através da pintura*. Relatório final de Estágio Pós-Doutoral – PPGARTES, Universidade Federal do Pará, UFPA, 2016.

[5] Livre tradução de: “Richter has never given way to the temptation of thinking it possible to plan the outcome of his painting or control its execution. His notes contain many accounts of the way in which, on reaching a certain stage, he has to “destroy” or “save” a work. In the process of creation, the pictures develop a dynamic of their own which often amazes the artist himself, and while he may intervene to make corrections he is never entirely in charge of it. “It was a long time”, Gerhard Richter finally admitted to himself, “before I realized that what I do – the desperate experimentation, all the difficulties – is exactly what they all do: that’s the normal nature of the job. That’s painting”.

_____. *Interferências entre transposições: uma poética pictórica de acumulação e adensamento de imagens videográficas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. *Rarefação e construção pictórica: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na temporalidade de uma imagem videográfica rarefeita)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. “Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita)”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.18 n.31, p. 73-80, nov. 2011.

PASSERON, René. “A poética em questão”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.13 n.21, p. 9-15, jul. 2004.

_____. “Da Estética a Poética”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, **Porto Alegre**: Instituto de Artes/UFRGS, v. 8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

PELED, Yiftah. “Metodologia em Poéticas Visuais”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.19 n.33, p. 115-132, nov. 2012.

PRINCE, Richard. **Collected writings**. Nova York: Foggy Notion Books, 2011.

RIBEIRO, José Augusto. **Arte e universidade: como foi o encontro Trópico na Pinacoteca**. Dossiê debate/em obras. s.d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,1.shl>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

RICHTER, Gerhard. “Text for exhibition catalogue, Galerie h, Hanover, 1966”. In: OBRIST, Hans-Ulrich (Ed.). **The daily practice of painting: writings 1962-1993**. Cambridge: MIT Press, 1995, p. 39-56.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Movimentos da Arte moderna).

Viviani Rios Kwecko
Professora de Artes do Instituto de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS. Doutoranda em Educação em Ciências- FURG. Coordena projetos de pesquisa na área de Arte e Educação Profissional. Mestre em Educação UFPel.

Dandara Bueno Espíndola Aluna do Curso de Fisioterapia/ UNIRITTER. Técnica em Automação Industrial. Bailarina formada pela Escola de Belas Artes Heitor de Lemos. Professora de Ballet Clássico na Academia Geração Eleita

O acontecer no amanhecer: Desdobramentos de autoconhecimento através da prática do happening

Happening at daybreak: Developing self-knowledge through happening practice.

Resumo: Este texto busca refletir sobre o lugar que se destina a Arte na formação profissional de jovens estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS, Campus Rio Grande. A partir desse extrato narramos a concepção e execução de uma intervenção estética no ambiente escolar, cujo objetivo, mesmo que de forma inconsciente por parte dos alunos, foi problematizar o tecnicismo de sua formação. O happening aqui descrito foi executado em 2012 pelos alunos do curso Técnico Integrado de Automação Industrial. O relato dos alunos serve como substrato para discussão do processo de concepção da atividade levando em consideração seu cotidiano e o tempo que despendiam na instituição, criando um diálogo entre lazer e ambiente escolar. É apresentado, também, o impacto causado no decorrer da atividade e os desdobramentos que levaram a transformação dos estudantes.

Palabras clave: cuerpo, materialización, poder, prácticas artístico-sociales, activismo.

Abstract: Abstract: This text seeks to discuss the intended place of art in relation to the professional training and education of young students at the Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Rio Grande do Sul (Federal Institute of Education, Science and Technology) – IFRS, Rio Grande Campus. This is the starting point from which we consider the conception and execution of an aesthetic intervention in the school environment, whose objective, although unconscious on the part of the students, was to problematize the technical complexity of their education. The happening described was executed in 2012 by the students in the course Integrated Technician (TI) in Industrial Automation. The students reports are the basis for this discussion about the activity's conceptual process, which took into consideration the students' daily lives and the time they spent at school creating a dialogue between leisure and school environment. Also presented are the impact on the students throughout the development of the activity and how it transformed them.

Keywords: Art; education; professional; happening; creation

UM COMPLEXO MOSAICO DE HISTÓRIAS...

O Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia – IFRS nasceu de um complexo mosaico de histórias institucionais voltadas para o compromisso com a educação profissional. Parte integrante de um projeto de desenvolvimento nacional que busca consolidar-se como soberano, sustentável e inclusivo, a Educação Profissional e Tecnológica necessita ser convocada não só para atender às novas configurações do mundo do trabalho, mas, igualmente, a formar profissionais que transcendam as demandas técnicas articulando-as com a perspectiva de formação para o conhecimento reflexivo, crítico e relacional.

Nada obstante, essa nova constituição identitária não deve limitar-se à missão institucional, mas também abrir espaços para o diálogo sobre a constituição de cada disciplina que compõem o emaranhado da formação profissional. Tal necessidade é evidenciada ao percorrermos o histórico processo de composição da Arte no campus Rio Grande do IFRS. Desde sua fundação, em 1964, sob o formato de Colégio Técnico, até o momento da inserção da instituição na rede dos IFs, a nomenclatura da disciplina se mantinha como Educação Artística, porém possuía como conteúdo programático Desenho Técnico, uma linguagem gráfica derivada da Geometria Descritiva e utilizada na indústria como padrão para representações tridimensionais.

Essa visão do papel da Arte na educação brasileira retoma as influências do liberalismo de Rui Barbosa (BARBOSA, 2005) que baseava a educação de massa na “ideia da necessidade de se propagar pelo povo o ensino de desenho e de educar a nação para o trabalho industrial” (BARBOSA, 2005, p. 53).

Foi a partir do séc. XIX, com os movimentos sociais gerados pela Revolução Francesa e intimamente relacionados com os processos de divisão do trabalho induzido pela Revolução Industrial, que surgiu

[2] Com a promulgação da Lei 11.892 de dezembro de 2008, foram implantados 38 Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia em território brasileiro. No conjunto de propostas de ação do IFRS destaca-se a articulação da educação superior, básica e profissional, pluricurricular e multicampi, com foco na educação profissional e tecnológica em diferentes níveis e modalidades de ensino.

[2] Durante o período que antecede essa fusão, o IFRS – Campus Rio Grande compunha o Colégio Técnico Industrial Prof. Mário Alquati, escola fundada em maio de 1964, vinculada à Universidade Federal do Rio Grande – CTI/FURG.

a tendência de imaginar que o artista e o cientista trabalhavam de maneiras diferentes e, até mesmo, antagônicas entre si. Ou seja, enquanto a Arte era, em geral, repelida pela nova sociedade industrial, a Ciência era absorvida por ela. Essa histórica segregação trouxe interpretações (e resultados) negativas, a citar, por exemplo, a crença presente em muitas salas de aula e laboratórios (principalmente na formação profissional técnica e tecnológica) de que os objetivos destas duas áreas, assim como seus processos de pensamento e de construção de conhecimento, são diferentes. Em uma análise ainda pior essa visão nos diz que apenas a ciência preocupa-se com a realidade e que a função da arte é simplesmente excitar os sentidos em um tipo de busca do ornamento e do agradável para os olhos.

Desde a aprovação, em 1996, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB (Brasil, 1996) a Arte é considerada, oficialmente, área de conhecimento, estando incluída como componente curricular obrigatório nos diferentes níveis da educação básica (Lei nº 9.394/96, artigo 26, parágrafo 2º, Brasil, 1996). Em 1998 a organização dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (Brasil, 1999) ratificou a importância do ensino de Arte como uma linguagem com estrutura e códigos próprios ligados à cultura artística, e não apenas como uma atividade.

Para Herbert Read (2001, p. x-xii) “é apenas quando nós reconhecemos claramente a função da Arte como um modelo de conhecimento paralelo a outros modos, através dos quais o homem chega a um entendimento de sua existência, que podemos começar apreciar sua significação na história da humanidade”. Portanto, queremos chamar a atenção da importância da Arte como tema transversal, um elemento agregador que, interpenetrando outras disciplinas, é capaz de proporcionar a produção de conhecimento integrado.

Neste sentido Lanier (2008) propõem a arte-educadores o de-

envolvimento de uma abordagem que busque ir além da promoção do crescimento pessoal, da criatividade, da percepção do contexto físico, social e emocional, objetivando urgentemente estabelecer como foco para o ensino de arte o “progresso no domínio dos procedimentos estético-visuais dos alunos”. Na verdade o que Lanier nos propõem é que o ensino de Arte busque um “conceito central forte” vinculado aos referenciais artísticos cuidando de enfatizar aos estudantes que devem centrar seu trabalho nos domínios dos procedimentos estético-visuais para que possamos “devolver os conceitos da Arte à Arte-educação” (LANIER, IN: Barbosa 2008, p. 45).

Um ensino que possua como foco conceitos e saberes sistematizados pelas tendências artísticas soa, para muitos educadores, como o retorno à abordagem tradicional – um grave engano. Propomos, sim, resgatar o conteúdo conceitual, a história e a filosofia da arte, mas isso não significa romper com o interesse e a espontaneidade do aluno. Acreditamos que toda expressão, mesmo a de origem espontânea, ao ser qualificada por um processo de discriminação estético-visual, conduz a movimentos de ampliação de consciência (VYGOTSKY, 2001; FREIRE, 2009) sobre os conceitos da Arte, da criação e dos processos de auto-expressão, possibilitando um controle sobre esse fazer.

Em outro dizer, quando você vê uma igreja gótica, por exemplo, percebe que ela significa alguma coisa, mas como é que vai captar este significado se não conhece suas origens? Será um edifício qualquer se não souber de onde vêm suas formas e o que significam originalmente. Gombrich, em entrevista a Barbosa (2008, p. 34), destaca que ao usarmos a linguagem temos que ter consciência de que essa se desenvolveu ao longo de milênios e que cada palavra, cada conceito não foi por nós inventado, mas herdado frente a uma interação entre os seres humanos e seu contexto social.

A CRIAÇÃO DA ARTE-EDUCAÇÃO-PROFISSIONAL

A disciplina de Artes no IFRS é atualmente oferecida aos alunos do 2º ano do Ensino Médio, com idades entre 16 e 17 anos, oriundos, em sua maioria (80%), de escolas públicas da rede de ensino do município do Rio Grande/RS. A carga horária semanal compreende 1h50min sendo ministrados, em média, 40 encontros ao longo dos duzentos dias letivos que compõem a exigência legal do Ministério da Educação para o Ensino Básico. Os alunos estão matriculados nos cursos técnicos na modalidade integrada (formação geral somada à formação profissional, totalizando quatro anos de estudo) nas seguintes áreas: Automação Industrial; Eletrotécnica; Informática para Internet; Geoprocessamento; Mecânica Industrial e Refrigeração e Climatização.

Diante desse cenário perguntamo-nos: qual o lugar que se pode destinar à Arte na formação profissional? Por que, no processo de constituição e organização curricular da educação profissional os aspectos estéticos, historicamente, têm recebido tratamento menos cuidadoso? Quais estratégias de problematização em Arte dialogam com os princípios e os conteúdos da educação profissional? Como romper com o tecnicismo e criar um espaço de diálogo na formação da identidade profissional desse jovem? O que é Arte para o IFRS?

É do enfrentamento de incertezas que emergem as verdadeiras conquistas do espírito humano. Nesse sentido, buscamos discutir as possibilidades e desafios de organização de uma proposta curricular integrada, complementar e mutuamente reforçada através da qual o objetivo profissionalizante não teria fim em si mesmo nem se pautaria pelos interesses do mercado. Isso significa explicar como a Arte se converte em potência material no processo de produção de um ensino que integre cultura e ciência, humanismo e tecnologia, visando o desenvolvimento das potencialidades humanas.

O ACONTECER NO AMANHECER

A experiência aqui relatada surge como uma proposta integrada de educação baseada nas ideias de Davydov, 1998, (apud LIBÂNEO, 2004, página 122) unida a elementos dos mais variados campos relacionados à área de ensino e aprendizagem, como os conceitos de Zona de Desenvolvimento Proximal (VYGOTSKY, 2001); construção do conhecimento como uma obra social (FREIRE, 1983); aprendizagem conceitual da arte (BARBOSA, 2005, 2008, EISNER, 2008); percepção de si como identidade Ambiental (PERALTA 1997; PERALTA-CASTELL 2012).

Essa composição no campo da educação inicia-se quando concebemos a aula como um “evento” de aprendizagem no qual o assunto é explorado pelo mediador/professor e o grupo de alunos de um modo aberto e significativo. O desenvolvimento desta aula/evento é centrado na elaboração de uma experiência estética resultante das descobertas realizadas pelos estudantes frente a um conceito (pesquisa) que desejam descobrir. Será a partir da constituição desse momento, no qual o ato de conhecer é fruto dos desejos individuais de cada aluno, que todas as subsequentes e recorrentes fases do processo metodológico serão estabelecidas (Quadro 1).



Quadro 1. Fases do processo metodológico da Arte-educação-profissional, KWECKO 2012.).

Em uma de nossas experiências metodológicas no IFRS assumimos como problematização o conceito de Flash Mob e a relação das mobilizações dos jovens pelas redes sociais. A análise inicialmente percorreu o conhecimento de senso comum para, paulatinamente, aprofundar-se a investigação em direção à unidade germinal

científica originária, o conceito de Happening.

Cunhada em 1959 pelo artista americano Allan Kaprow (1927 – 2006) a expressão happening refere-se a improvisações de artes visuais e cênicas realizadas em locais públicos, sem separação entre os espaços do espetáculo e da audiência. O objetivo é romper com as convenções artísticas e envolver a participação do público. Os happenings são gerados na ação e, como tal, não podem ser reproduzidos. O seu modelo primeiro são as rotinas comuns e, com isso, eles borram deliberadamente as fronteiras entre arte e vida.

Do movimento de aproximação e distanciamento entre os tempos e espaços, as dúvidas e certezas destes conceitos, surgiu a proposta de experimentação estética auto-regulada pelos jovens, que receberam apenas a consigna de (re)construir o conceito.

Em uma das propostas os alunos do Curso de Automação Industrial apresentaram como problematização/mobilização sua relação com o espaço-tempo da formação profissional. O cotidiano casa-escola dos alunos foi considerado um incitador, já que a extensa permanência estudantil no Campus vai de encontro com o lazer e conforto caseiro. Foi, então, a partir da premissa de unir esses ambientes e instigar questionamentos que a ideia de utilizar o pijama, geralmente ligado ao ócio, surgiu. Para isso, determinou-se uma manhã em que a turma passasse em seus pijamas, iniciando a atividade, portanto, desde a chegada dos estudantes ao IFRS (Figura 1).

Observamos que o simples fato de criar uma argumentação e percorrê-la através de um questionamento sistemático, identificando cada vertente possível de ser aventurada e desvendada, constitui-se no maior desafio. Como síntese desse processo os estudantes conceberam, em seu papel de agentes da criação, performances caracterizadas por seu aspecto de imprevisibilidade e realizadas com o objetivo de instigar a participação do público e

causar fortes impressões.

A turma era composta por 32 alunos sendo que entre esses apenas dois não compareceram de pijamas, justificando interferências familiares. Porém a potência do ato fez-se maior, já que ambos os alunos administraram tal contratempo passando a vestir suas roupas ao avesso, integrando-se assim ao grupo de protesto. A chegada dos alunos causou estranhamento e, aos poucos, quando a turma começou a se unir os alunos foram se sentindo mais à vontade para aproveitar a experiência (Figura 2).



Figura 1. Registro do deslocamento do grupo pelo campus Rio Grande/IFRS, ano 2012. Fotografia de Dandara Bueno Espíndola.

Figura 2. Alunos no pátio do Campus Rio Grande/IFRS, ano 2012. Fotografia de Dandara Bueno Espíndola.

A dinâmica conturbou e causou impacto na seriedade do dia-a-dia do Instituto ao desprender diversas reações e impressões do público docente e de outros alunos. Os comentários positivos eram diretos e celebrados pelo grupo, porém nos negativos eram murmúrios que circulavam entre os corredores em tom de ameaça: “isso é um atentado ao pudor, é processo para essa professora!”. Realmente estávamos diante de um processo de ocupação pela Arte.

Ainda, o grupo de alunos tomou a liberdade de divertir-se com a atividade e com o deslocamento no Campus quando, inclusive, fizeram sua remontagem de uma das mais icônicas capas de álbum já feitas: Os Beatles em Abbey Road, (Figura 3).



Figura 3. Releitura da capa do álbum Abbey Road lançado em 1969 pelos Beatles, ano 2012. Fotografia de Dandara Bueno Espíndola.

Ao romper com a concretude material do lugar cada jovem passou a tecer com sua rede de significados existenciais conceitos sínteses desse inicial ato de conhecer. E, assim, os alunos decidiram, sem combinação prévia, deixar o campus, estender as fronteiras da experiência e coletar respostas do público externo (Figuras 4 e 5). Os estudantes dirigiram-se ao centro comercial da cidade e após uma caminhada de 20 minutos finalizaram a atividade frente a Catedral de São Pedro – patrimônio histórico e artístico, por ser a primeira igreja erguida no estado do Rio Grande do Sul – onde uma ciranda em volta de suas mochilas finalizou a performance.

A atividade foi marcada por sua imprevisibilidade, um acontecimento cuja definição e, portanto, compreensão escapa aos que o testemunham ou que dele participam. Não é possível nomeá-lo, qualificá-lo. Não é possível prever ou conter a rota de aprendizagem estabelecida com a arte: na performance, na música, na igreja e na ciranda de roda.



Figuras 4 e 5. Registro e reação durante o deslocamento do grupo fora do Campus, ano 2012. Fotografia de Dandara Bueno Espíndola.

Para o público a atividade gerou surpresa, divertimento, espanto, dúvida, mas principalmente despertou o olhar da vida cotidiana. Uma vez cumprida a proposta os alunos viram-se apresentados a uma nova maneira de pensar a arte e experimentá-la, além de estabelecer relações com algumas moléstias que passam despercebidas no dia-a-dia. Ao ver-se pertencente a um grupo é possível enfrentar o escárnio sem maiores problemas, diferentemente do que acontece em casos de bullying, por exemplo.

Assim, a aprendizagem pode ser vista como um processo de expansão de dentro para fora; uma evolução do individual para o universal, seja na apreensão de conhecimento (reconhecer o conhecido) ou na produção de conhecimento (revelação do desconhecido). E o ato de conhecer ocorre através da verificação da manipulação conceitual, ou seja, o quanto a ideia original foi reinventada (reciclada) em nova contextualização.

Acreditamos que quando o aluno olha o espaço e nele tem a possibilidade de traduzir seus desejos abre-se para um mundo de possibilidades, de tentativas e erros que muitas vezes se transformam em uma nova versão para sua história educativa. Assim, concordamos com Davydov, ano 1998 (apud LIBÂNEO, 2004, página 122). e Peralta (2012, página 58), para quem todo conceito científico é, simultaneamente, uma construção do pensamento e um reflexo do ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae (org.), **Arte-educação: leituras no subsolo**. 7.ed.São Paulo:Cortez, 2008.

_____. **Arte-educação no Brasil**. 5ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. **PCN+:** Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias –

Arte. Secretaria da Educação Básica. Brasília. MEC/SEB. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/linguagens02.pdf>

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio:** Linguagens, Códigos e suas Tecnologias – Arte. Secretaria da Educação Básica. Brasília. MEC/SEB, 2006. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf

EISNER, Elliot. Estrutura e mágica no ensino da Arte. In: BARBOSA (org.), **Arte-educação: leituras no subsolo**. 7ª.ed.São Paulo:Cortez, 2008.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 14ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

KWECKO, Viviani Rios; GRACIA-TORCHELSEN, Liziane. Arte-educação-profissional: potencial de inventividade. Anais do XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito. Instituto de Artes / Universidade Estadual Paulista, 29 de outubro à 02 de novembro de 2012.

LANIER, Vincent. Devolvendo arte à arte-educação. In: BARBOSA (org.), **Arte-educação: leituras no subsolo**. 7ª.ed.São Paulo:Cortez, 2008.

LIBÂNEO, José Carlos. Aprendizagem escolar e a formação de professores na perspectiva da psicologia histórico-cultural e da teoria da atividade. **Revista Educar**, número 24, p. 113-147, Curitiba: Editora UFPR, 2004.

PERALTA-CASTELL, Cleusa Helena Guaita. Experimentos educacionais: eventos eurísticos transdisciplinares em educação ambiental. In: Ruscheinsky, Aloísio (org.), **Educação ambiental – abordagens múltiplas**. 2ª. Edição. Porto Alegre: Penso, 2012.

PRIBERAM. Significado/definição de Flash Mob. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/flashmob>. Acessado em: 31 jan. 2017.

READ, H. Educação pela Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGOTSKY, Lev Semenivich. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Psicologia e Pedagogia)

Gustavo de Oliveira Duarte
Doutor em Educação pela UFRGS (2013). Mestre em Educação pela UFSM/RS (2003). Graduado em Educação Física (Licenciatura Plena) pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM/RS (2000). Tem experiência com Dança em Escolas, Grupos e Academias. Coreógrafo. É Professor do Curso de Dança, Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria/RS (UFSM). Coordenador do PIBID Dança da UFSM. Atua nas áreas do Ensino de Dança, Estágio Curricular Supervisionado, Estudos de Gênero e Sexualidade, Corpo, Cultura e Envelhecimento. Pesquisador da ANDA (Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança). Coordenador do GEEDAC (Grupo de Estudos em Educação, Dança e Cultura).

Masculinidades dançantes em Pelotas/RS

Dancing masculinities in Pelotas/RS.

Resumo: Esta pesquisa foi desenvolvida no Curso de Dança da UFPel e investigou as relações entre Dança, Gênero e Sexualidade entre bailarinos de escolas de dança. A metodologia constou de um questionário com questões abertas em três espaços de dança da cidade. Como resultados destacaram-se: o ballet clássico foi a preferência entre os bailarinos, seguido de danças urbanas e danças de salão; a maioria dos bailarinos afirmou ser heterossexual, seguido de um grupo que se identificou como homossexual. A maioria dos bailarinos relatou que sofre, ou sofreu, algum tipo de preconceito e alguns estilos de dança foram associados às questões de classe social e etnia

Palavras-chave: dança; gênero; sexualidade; masculinidades

Abstract: *This research was developed in the Dance Course of the Federal University of Pelotas (UFPel) and investigated the relationships between dance, gender and sexuality among dancers in dance schools. The methodology consisted of a questionnaire with open ended questions in three dance spaces of the city. As a result, the following stands out: classical ballet was the preference among dancers, followed by urban dances and ballroom dancing; most of the dancers claimed to be heterosexual, followed by a group that identified themselves as homosexual. Most dancers reported that they suffer, or suffer from, some kind of bias and some dance styles were associated with issues of social class and ethnicity.*

Keywords: *dance; gender; sexuality; masculinities*

INTRODUÇÃO

O tema acerca das relações entre corpo, gênero e sexualidade começou a me interessar e desafiar desde os tempos do Curso de Mestrado em Educação, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), onde pesquisei sobre a Dança no espaço escolar. Ao estudar a temática, principalmente em espaços de educação formal e não formal, percebi que nossas práticas mostram-se generificadas (GOELLNER, 2003), isto é, são mediadas por convenções sociais, construídas, em grande parte, a partir de classificações limitadoras do mundo “masculino” e do “feminino”. Mesmo compreendendo que as pessoas mudam e que em cada tempo-espaço produzem e ressignificam suas “verdades”, no sentido foucaultiano, ainda são muito marcantes os saberes instituídos pela tradição, pelas religiões, pelos interesses midiáticos e, sobretudo, pela própria área da Educação.

Diversos e diferentes conceitos e (pré)conceitos circulam no mundo da dança. Cada gênero de dança (técnica, estilo) acaba por denotar um modo, um padrão de movimento, de gesto e de atitudes diferenciadas. Esta comunicação corporal e, às vezes, “artística” pode reforçar ou contribuir para a manutenção ou para a desconstrução das representações de gênero e de sexualidade. O objetivo principal deste trabalho é apresentar alguns resultados e reflexões de uma pesquisa, realizada na cidade de Pelotas/RS, intitulada “Homens em Cena: a expressão dos homens que dançam em Pelotas/RS”. Historicamente percebemos que as fronteiras dos comportamentos masculinos e femininos vêm se transformando de modo a apresentar contornos não tão rígidos, onde cada vez mais a participação masculina torna-se mais expressiva e atuante, em diferentes contextos sociais. Ao mesmo tempo, contemporaneamente, os debates entre as relações de gênero e sexualidade têm avançado na busca de garantir maior liberdade de expressão e autonomia, possível, à concretização

dos desejos, sobretudo das masculinidades (KIMMEL, 1998). A pesquisa buscou investigar a expressão dos bailarinos das escolas de dança da cidade e suas relações com as técnicas de dança e com as questões de gênero e sexualidade (LOURO, 1995;1997).

CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE(S)

A História da Ciência e, conseqüentemente, a História do Corpo, de certa forma, mostrou-se articulada intimamente com a própria História da Educação. Interesse na educação dos corpos, na disciplina, em hierarquias e classificações, ou seja, as relações entre poderes e saberes foram produtoras de representações inventadas e nomeadas como masculinas e femininas (FOUCAULT, 1984:1988). O corpo, neste sentido, é compreendido como um construto sociocultural e linguístico, produto e efeito de relações de poder (MEYER, 2003), ou seja, o corpo também é construído pela linguagem. Nesta perspectiva a cultura é caracterizada com um campo de luta e de contestação na qual são produzidos múltiplos sentidos de masculinidade e feminilidade a partir de suas “marcas” sociais tais como classe, etnia, geração, religião, nacionalidade, entre outras. A categoria de gênero, a partir de uma visão construcionista do social, configura-se como uma ferramenta analítica e, ao mesmo tempo, política, uma vez que articulada à(s) sexualidade(s) e a outros marcadores culturais acaba funcionando como um organizador cultural e destacando o caráter relacional das práticas sociais. Gênero, portanto, é um conceito relacional, organizador do social e um elemento constitutivo das relações sociais baseada nas diferenças percebidas entre os sexos; é uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995). Desse modo, a sexualidade não se constitui apenas como uma questão pessoal, mas configura-se como social e política na medida em que ela é aprendida, é construída ao longo da vida, de muitos modos e por diferentes

atravessamentos. Ao relacionarmos as compreensões de corpo e de sexualidade faz-se necessário articular os conceitos de identidades, práticas sexuais e de gênero. As diferentes formas de viver prazeres e desejos contribuíram para os chamados processos de afirmação e diferenciação, conforme Stuart Hall (1997) denominado de políticas de identidade.

De acordo com Guacira Louro (1999) a compreensão da sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções, ou seja, está envolvida em processos culturais e plurais. No texto O Corpo e a Sexualidade da obra O Corpo Educado – Pedagogias da Sexualidade, de Jeffrey Weeks (1999), este propõe explorar as significações de corpo e da sexualidade a partir de suas marcas, seus atravessamentos de gênero, classe e raça/etnia. O autor destaca que a sexualidade configura-se como um fenômeno social e histórico que ultrapassa a dimensão biológica, envolvendo um conjunto de crenças, ideologias e imaginações e, em relação ao processo de regulação social dos corpos, tanto nos ambientes públicos quanto nos privados. Ao admitir que a sexualidade tem uma história e que foi/é construída pela linguagem por meio de significados e sentidos atribuídos ao termo sexo, Jeffrey Weeks demarca sua posição contrária à ideia de uma evolução das práticas sexuais. As construções acerca da sexualidade, neste sentido, são moldadas no interior de redes - relações de poder. Assim, as identidades de gênero e sexuais são construídas e definidas por relações sociais, são moldadas, portanto, pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 1999).

CAMINHO METODOLÓGICO

A Ao buscar investigar o perfil dos bailarinos da cidade de Pelotas, ou seja, suas diferentes expressões artísticas e suas relações com as questões de gênero e de sexualidade, a intenção primeira foi tentar

mapear todas as escolas de dança da cidade, sobretudo da zona urbana. Este foi um dos critérios de seleção dos participantes – frequentadores de academias e/ou escolas de dança. É importante destacar que algumas academias e seus respectivos bailarinos se negaram a participar da pesquisa e a responder o questionário. De acordo com Michel Foucault, a própria negação ou a (in)visibilidade de algum tema ou assunto em espacial, pode apontar para as relações de poder e resistência imbricados às questões relacionadas ao corpo, ao gênero e, sobretudo, à sexualidade. Neste sentido, este trabalho apresenta os resultados dos bailarinos que dançam em três escolas de dança, tradicionais, da cidade, que concordaram em participar da pesquisa. As questões abertas do questionário abordaram os seguintes aspectos: - escolha da técnica de dança; - dança e homofobia; - tempo de experiência em dança e a percepção subjetiva na atuação em dança, suas possibilidades de futuro, de mercado de trabalho, de profissão.

Os questionários foram entregues às academias parceiras e recolhidos posteriormente, diretamente com os bailarinos, pelo pesquisador, que algumas vezes explicou com maiores detalhes e esclareceu algumas dúvidas sobre o tema da pesquisa e as questões éticas da mesma. Foram investigados dezoito bailarinos em três escolas de dança da cidade de Pelotas/RS.

OS HOMENS QUE DANÇAM...

A partir dos dados e informações coletados pela pesquisa, percebemos que a maioria dos bailarinos investigados situa-se na faixa dos dez aos trinta anos de idade e apresenta-se como heterossexual. Para Anthony Giddens (1993), em relação à transformação da intimidade, da sexualidade e do erotismo nas sociedades modernas, tanto a hetero como a homossexualidade mudaram. A sexualidade é compreendida como uma qualidade ou propriedade do eu. O autor

destaca que a sexualidade

algo que cada um de nós 'têm', ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que pode ser investigada, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais (GIDDENS, 1993, p.25).

Três bailarinos se identificaram como homossexuais. Segundo Richard Parker (1988), inúmeras pesquisas acadêmicas a partir dos anos 70 e 80 auxiliaram a.

(...) ampliar a visão da homossexualidade para além de uma experiência sexual ou um distúrbio psíquico ou genético como afirmavam os saberes clínico-médicos (...) e sim, revelar toda uma geografia e uma história das relações homossexuais e de expressões culturais relacionadas ao homoerotismo disseminadas pelo mundo (PARKER, 1988, p.5).

Tais influências internacionais repercutiram positivamente no Brasil, principalmente com resultados de pesquisas na área das Ciências Sociais ao buscar uma abertura política durante o período da ditadura militar. Os dados de uma pesquisa realizada no Rio de Janeiro, em 1990, apontaram uma complexa relação existente entre identidade sexual e comportamento sexual. Ou seja, estas seriam conceitos e práticas distintas, diferenciadas, porém imbricadas. Entre os próprios homossexuais não há um consenso de significado identitário, pelo menos no que diz respeito ao uso da linguagem, uma vez que esta constrói o social e, muitas vezes, no “mundo gay” acaba por instaurar subculturas distintas, como, por exemplo, os “ursos”, as “barbies”, “as passivas”, entre outros. O termo bissexual foi associado a um comportamento homossexual e não a uma identidade fixa, exclusivamente gay neste caso. Neste sentido, podemos pensar que a própria “confissão” de se declarar hetero ou homossexual pode se

tornar um tanto relativa, onde tal verbalização pode funcionar como uma estratégia de “sobrevivência” (no sentido de ficar no “armário”) ou sair dele (coming out), como uma estratégia ou posição política (SEDGWICK, 2007).

O aumento da visibilidade tanto social quanto política do Movimento Gay ou das homossexualidades brasileiras, veio a fortalecer a formação da cena gay nas grandes cidades brasileiras “refletindo a crescente importância do mercado e difusão das imagens, estilos corporais, hábitos e atitudes associadas às variadas expressões das homossexualidades” (SIMÕES e FACCINI, 2009, p.18).

A maioria dos bailarinos investigados atua no ballet clássico, nas danças urbanas e nas danças de salão. Estes dados confirmam, de certa forma, a marcante tradição da dança clássica na cidade de Pelotas e na região Sul do Estado. Quanto ao tempo de atuação em dança, dos dezoito bailarinos investigados, cinco deles começaram a dançar há mais de dez anos, e quatro deles, iniciaram a estudar dança recentemente, há apenas um ano. A maioria deles afirmou que começou a dançar por influência e/ou convite de algum amigo e por admiração/identificação com a técnica de dança escolhida, somente um deles escolheu a dança relacionando-a com um caminho profissional, como artista, para viver da Arte. Dez dos dezoito bailarinos afirmaram que já sofreram algum tipo de discriminação pelo fato de dançar, seja de amigos ou da própria família.

Neste caso, o preconceito contra homens que dançam começa dentro da própria casa, como um desafio a ser vencido. A discriminação se concentrou no sentido de que “dança não é coisa de homem” e de que poderiam “virar gay”; na associação das danças urbanas com classes sociais mais baixas, populares, e no fato de que o samba de gafieira, de salão, especificamente, e o samba de carnaval, de rua, se restringem, ou ficam “melhor”, mais apropriados para homens “ne-

gros”. É preciso considerar que as concepções da homossexualidade(s) só foram construídas e circulam seus jogos de poder-saber de acordo e a partir da própria concepção da heterossexualidade vigente, de acordo com os diferentes momentos e interesses históricos e políticos.

Todos os bailarinos afirmaram que pretendem continuar dançando, por um longo e prazeroso tempo. A ideia de liberdade e/ou de felicidade foram os principais motivos relatados pelos bailarinos na atuação em dança, seguidos pela sensação de “desligar-se do mundo” e da percepção de sentir-se “completo”, ou seja, a maioria dos informantes relatou que o “sentir” na dança, é original, único e, justamente isso, os fascina e os mantém dançando, felizes.

Neste sentido, compreende-se que o desafio contemporâneo não se trata de compreender que “apenas” as posições de gênero e sexuais se multiplicaram em inúmeras siglas e que então é quase impossível lidarmos com esquemas binários, como também admitir que o espaço, o lugar social que alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira (LOURO, 2001). O desafio Queer é caracterizado por uma perspectiva de oposição e contestação à heteronormatividade compulsória das sociedades. Nesta perspectiva, compreendemos os sujeitos a partir de identidades múltiplas, plurais, não fixas e, portanto, que podem se transformar e até mesmo mostrarem-se contraditórias (LOURO, 1999). Dado o exposto, concluímos que este é um estudo pontual, contingencial, a partir da abordagem dos Estudos Culturais e de acordo com as problematizações de Michel Foucault, onde é interessante pesquisar e buscar compreender os jogos de verdade e as relações entre poderes e saberes de contextos específicos, ao invés de generalizar e quantificar comportamentos a grandes grupos de sujeitos. A temática da(s) Masculinidade(s) ainda é um campo recente e que requer aprofundamentos dentro dos Estudos de Gênero e Sexuali-

dade, bem como do cenário da dança na própria cidade de Pelotas, na região Sul e no Brasil como um todo, a fim de qualificar o debate acadêmico sobre a área de Arte e suas complexas relações com as diversidades da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985.

GOELLNER, Silvana V. **A produção cultural do corpo**. In: LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane F.; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, Ano 4, n. 9, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. In.: **Revista Educação & Realidade**. UFRGS, v. 20, n. 2, Porto Alegre/RS, 1995.

_____. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade** (org). Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001.

_____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Corpo, Escola e Identidade. In. **Revista Educação & Realidade**, v. 25, n. 2 UFRGS/POA/RS, 2000.

MARQUES, Isabel A.; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões**. 1ª reimpressão. São Paulo: Digitexto, 2012.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: Arte e Ensino**. 1ª Edição. São Paulo: Digitexto, 2010.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. **Cadernos Pagu** (28), 2007, Campinas: SP, 19-54.

SIMÕES, Julio A. & FACHINNI, Regina. **Do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Editora Fund. Perseu Abramo, 2009.

Daniela Llopart
Castro (UFPel)¹

Maiara Cristina
Moraes Gonçalves
(UFPel)²,

Maria Eduarda
de Souza Sayão
(UFPel)³,
Rebeca San
Martins(UFPel)⁴

Eleonora Campos
da Motta Santos
(UFPel)⁵.

A maturidade em cena: Experiências com o espetáculo Apenas Mulher no Projeto Bailar

*Maturity on stage: Experiences with the dance
spectacle Just Women in the Bailar project*

Resumo: Este texto busca refletir sobre a construção do espetáculo *Apenas Mulher*, realizado pelo Grupo Baila Cassino, na cidade de Rio Grande/RS, dentro do projeto de extensão *Bailar: Núcleo de Dança na Maturidade*, ligado ao Curso de Dança da UFPel. Por meio do relato das atividades desenvolvidas no processo de criação da referida obra, discutimos a contribuição para o trabalho desenvolvido com a produção de conhecimento promovido pela universidade. A problemática é também apresentada a partir da reflexão sobre quais implicações o espetáculo traz para a cena contemporânea, uma vez que propõe a estética da dança advinda de corpos maduros. E a abordagem envolve o processo de montagem do espetáculo por meio de relatos e estudos das professoras e das bolsistas do projeto evidenciando a construção coletiva de experiências adquiridas na formação de licenciados em Dança, que contribui no entendimento da temática proposta.

Palavras-chave: Formação docente, cartografia, arte, sensação, rizoma. Maturidade, Espetáculo de dança, Projeto de extensão Bailar, Ensino de dança

Abstract: This paper reflects on the construction of the dance spectacle *Apenas Mulher (Just Women)*, presented by the Baila Cassino Dance Group, in the city of Rio Grande, RS, Brazil, for the extension project *Bailar: Center for Dance in Maturity*, a project associated with the Licentiate Course in Dance Education at the Federal University of Pelotas/UFPel. By means of reporting on the activities developed during the dance spectacle's creative process, we discuss the ways it has contributed to the production of knowledge promoted through a college education in dance. Issues are raised about implications for the contemporary scene, stemming from the fact that this spectacle proposes a dance aesthetic in which the dancers' bodies are mature. Also discussed are the approaches used to organize and set up the dance presentation, involving reports and studies carried out by professors and the project's grant students, revealing their contributions and the collective construction of experiences acquired during the formal education of students obtaining licentiate qualification in Dance.

Keywords: Maturity, Dance spectacle, Extension project Bailar, Teaching dance

AO ABRIR AS CORTINAS...

Bailar: Núcleo de Dança na Maturidade é projeto de extensão ligado ao Curso de Dança do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, que proporciona a montagem de espetáculos com o público da maturidade. Desse projeto faz parte o *Baila Cassino Grupo de Dança*, criado no ano de 2007 e que, em 2017, completa 10 anos de atividades ininterruptas. As primeiras integrantes iniciaram o grupo frequentando apenas aulas de dança e, um ano após seus primeiros passos, tiveram a coragem de abrir as cortinas e entrar em cena. Com incentivo da primeira professora de dança do grupo, Daniela Castro, o grupo associou-se às ações de extensão universitária, quando a docente ingressou no curso de Dança da UFPel, em 2012, e passou a desenvolver e promover trocas de aprendizados entre acadêmicos e bailarinas da idade madura através do projeto *Bailar*.

Atualmente, o projeto funciona durante dois dias da semana com encontros que são voltados à construção coreográfica e ensaios dos espetáculos. As integrantes do grupo vivenciam, dentro das atividades do projeto de extensão, outros dois dias de aulas, com objetivos de preparação corporal, consciência do movimento e aprendizagens variadas dentro de diferentes gêneros de dança.

O processo de criação de um espetáculo, nesse projeto, proporciona muitos desafios que, quando superados, tem enchido de motivação a equipe para alçar voos mais altos através da arte. Criar juntamente com a maturidade é plantar possibilidades em uma terra fértil pronta para gerar bons frutos. O trabalho realizado com o grupo possui um cuidadoso olhar individual para cada integrante, respeitando seus limites e experiências. Neri (1999) reconhece a população idosa como pessoas ativas, capazes de responderem aos obstáculos de maneira inesperada e incomum, uma vez que

[1] Professora Adjunta do Curso de Dança/UFPel. Mestre em Ciências do Movimento Humano. Doutoranda em Motricidade Humana/ Universidade de Lisboa. Coordenadora do Projeto de Extensão Bailar: Núcleo de Dança na Maturidade/UFPel (2012-2016). Diretora Artística do Grupo Baila Cassino.
[2] Mestranda do Programa de Pós Graduação em História/UFPel. Graduada em Dança. Colaboradora do Projeto Bailar. Diretora Geral do Grupo Baila Cassino
[3] Acadêmica 5º semestre do Curso de Dança/UFPel, bolsista do Projeto Bailar, 2015
[4] Acadêmica 7º semestre do curso de Dança/UFPel, bolsista do Projeto Bailar, 2015
[5] Professora Adjunta do Curso de Dança/UFPel. Doutora em Artes Cênicas. Mestre em Dança e Licenciada em Dança (UFBA)

parecem estar mais aptos a redefinirem as experiências vividas de uma forma que vão de encontro aos estereótipos pré-determinados pela sociedade em relação à velhice, que concebem esta fase da vida como equivalentes à ideia de inutilidade ou de estagnação. Em outras palavras, ao contrário do que pregam tais estereótipos, consideramos, e buscamos exercitar, no grupo e no projeto, a compreensão de que cada pessoa possui uma história e uma identidade que traz consigo, podendo utilizá-la para impulsionar e revigorar a vontade e ânimo na realização das atividades da vida, assim modificando compreensões, tais como a visão negativa sobre velhice, estabelecida massivamente pela sociedade em que vivemos.

Atuando na direção dessas rupturas, mesmo antes da relação com a extensão universitária, o grupo *Baila Cassino* fez sua estreia nos palcos em 2008 com o espetáculo *Ritmos da Vida*, no palco do clube SAC – *Sociedade Amigos do Cassino*, em *Rio Grande/RS*. Foi uma proposta ousada através da qual as bailarinas se permitiram entrar em cena, realizando algo nunca feito por elas antes: participar de uma obra artística de dança. O espetáculo foi construído a partir das histórias de vidas das integrantes, criando uma única que unia todas as outras. A montagem seguinte foi intitulada *Salão Paraíso* (Figuras 1 e 2) e mostrava o encanto dos salões de baile dos anos 30. O título fez referência a uma casa noturna existente na cidade de Rio Grande neste período. Este espetáculo fez sua circulação, em 2011, em decorrência do *Prêmio Inezita Barroso*⁶ para o qual o grupo *Baila Cassino* foi selecionado. Esta circulação por diferentes cidades gaúchas atribuiu segurança ao trabalho que vinha sendo desenvolvido, possibilitando às integrantes vivências no universo e na rotina da arte que muitas não conheciam.

[6] Prêmio de Inclusão Cultural da Pessoa Idosa concedido pelo Ministério da Cultura (MinC) no ano de 2010 para iniciativas culturais que beneficiassem o trabalho com a terceira idade.



Figura 1. Cena do espetáculo *Salão Paraíso*. Turnê 2011 em Jaguarão/RS. Fotografia de Leda Acosta..



Figura 2. Cena do espetáculo *Salão Paraíso*. Turnê 2011 em Porto Alegre/RS. Fotografia de Leda Acosta.

O terceiro espetáculo produzido chamou-se *Mosaico* (Figuras 3 e 4) e foi montado em comemoração aos cinco anos de existência do grupo, buscando um *pot-pourri* de coreografias já apresentadas. Nesse relatamos a história do *Baila Cassino* de maneira cênica, utilizando-se de um trabalho dramático de *mise en scène*, que já aparecia como importante recurso para o grupo, associado ao uso de falas/diálogos teatrais. A pantomima e os textos foram criados especialmente para o espetáculo e permitiram, em determinados momentos, que as bailarinas declamassem e interpretassem situações sobre si mesmas



Figura 3. Cena do espetáculo *Mosaico*. Estreia em Rio Grande/RS (2011). Fotografia de Leda Acosta.



Figura 4. Cena do espetáculo *Mosaico*. Estreia e, Rio Grande/RS (2011). Fotografia de Leda Acosta..

A partir de 2012, os espetáculos do Baila Cassino passaram a ser desenvolvidos em parceria com o projeto de extensão Bailar. Logo na primeira montagem deste novo ciclo, *Mamma Mia* (Figuras 5 e 6), o grupo foi desafiado a participar de obra que apresentava características de dramaturgia narrativa, na qual uma determinada história é contada através da dança e da interpretação de personagens que dão sentido à obra. A atuação dramática foi realizada prioritariamente pelas bailarinas do grupo e os alunos da universidade também tiveram papel importante, atuando como coreógrafos, bailarinos e ensaiadores. Destacamos que nesse espetáculo o aprendizado de todas as partes que o compuseram,

evidenciado nas cenas em que os jovens e as bailarinas da idade madura contracenavam.



Figura 5. Cena do espetáculo *Mamma Mia*. Estreia em Rio Grande/RS (2012). Fotografia: Leda Acosta.



Figura 6. Cena do espetáculo *Mamma Mia*. Estreia em Rio Grande/RS (2012). Fotografia: Leda..

Já no espetáculo *Olé* (Figuras 7 e 8), a intenção foi passar a ideia do ambiente de um tablado flamenco. Para isso foram construídas coreografias que buscassem transmitir ao público a força e a alegria originárias desse gênero. Contrastando com o espetáculo anterior, esta obra não procurava narrar, de forma linear, uma história, mas sim propunha composições coreográficas diferenciadas que se uniam em torno de um mesmo tema⁷. A contribuição dos acadêmicos se deu por meio da preparação corporal e cênica desenvolvidas com o grupo, permitindo que as bailarinas fossem para cena mais seguras, demonstrando bastante firmeza ao encarar os papéis que lhes foram propostos.



Figura 7. Cena do espetáculo *Olé*. Estreia em Rio Grande/RS (2014). Fotografia: Leda Acosta

[6] O vídeo deste e de outros espetáculos realizados pelo Baila Cassino dentro do projeto de extensão Bailar, bem como demais informações estão disponíveis pelo endereço eletrônico <<https://www.youtube.com/channel/UCoxbYDC7gkoeYLVGYHwIDuQ>>.

[8] "O espetáculo já foi apresentado em eventos e cidades como na Bienal Internacional de Arte e Cidadania (2015) e na Abertura do Ciclo Anual de Palestras (2015), ambos eventos na UFPel em Pelotas. Além disso, em 2016, circulou pela Universidade da Terceira Idade, em Montevideu/URUGUAI e no SEDANCE - Seminário de Dança Contemporânea e Educação, da UFSM, em Santa Maria/RS. Apresentações de fragmentos foram realizadas, também em 2016, no Partage Shopping, em Rio Grande, e no Seminário Internacional de Arte, da PUC Minas/UEMG/UFMG/UFV, em Belo Horizonte/MG.



Figura 8. Cena do espetáculo Olé. Estreia em Rio Grande/RS (2014). Fotografia: Leda Acosta.

No último espetáculo desenvolvido, intitulado Apenas Mulher (Figuras 9 e 10), aproximamos ainda mais o trabalho desenvolvido com a identidade das bailarinas, permitindo que elas participassem ativamente do processo de construção do espetáculo, bem como das composições coreográficas que, por vezes, foram desenvolvidas de forma colaborativa. Partindo desse pressuposto nasceu o trabalho mais recente do grupo, uma obra que levou ao palco um retrato da mulher brasileira, por meio da seleção de músicas cantadas por grandes intérpretes nacionais e a exploração de movimentações das dançarinas referenciadas na dança contemporânea⁸



Figura 9. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta.



Figura 10. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta.

Na sequência do texto, refletimos sobre a construção deste último espetáculo, tendo em vista a descrição das atividades do grupo, o realto sobre o processo de criação da obra e o pensamento que indaga a contribuição da atividade extensionista para o desenvolvimento do trabalho realizado pelo grupo até a presente redação dessa escritura Ou seja, o objetivo é fazer com que o presente artigo revele o que propõe Caldeira (s/d, p. 2) quando discorre que “a articulação entre teoria e prática é fator de vitalidade para qualquer campo do conhecimento e é também algo que a dança promove e revela no corpo que dança.”. A problemática que se discute nessa escrita se dá, portanto, em torno das implicações que o espetáculo traz para a cena contemporânea, especialmente ao promover a produção artística em dança pela estética que o corpo maduro oferece. Sobre essa afirmação, Lima (2009) nos alerta que vivemos em uma sociedade idolatrante da juventude e do corpo esbelto, em que o envelhecimento é considerado a desqualificação da aparência. Na dança, isso aparece como negação a todas as marcas do envelhecimento no organismo, a pele enrugada e o corpo pesado, por exemplo.

Dessa maneira, o trabalho que o grupo Baila Cassino desenvolve junto ao projeto de extensão Bailar, propõe um olhar crítico aos corpos que dançam, como forma de refletir sobre qual o papel desta arte na sociedade e na cultura artística. Para isso, buscamos suporte nos escritos de Castro (2013), quando relata que:

Usando o corpo como instrumento, agente e objeto, a dança é um meio de comunicação privilegiado, pela multiplicidade de pontos de vista propostos e pela acessibilidade face ao público, ajudando assim, a construir imagens do mundo, representando ideias e valores que incorporam e/ou contestam os modelos políticos que integram. Expressando um olhar crítico sobre o mundo ou apresentando-se numa dança pela dança, a arte de Terpsícore revelou-se uma forma de ação, de pensamento e conhecimento de si e do mundo, que oferece múltiplas chaves de acesso à vivência contemporânea. (CASTRO, 2013, p. 314)

Assim, abordar o processo da montagem do espetáculo, através de relatos e estudos das professoras e das bolsistas do projeto, possibilitou uma construção coletiva de experiências adquiridas ao longo da formação de licenciados em Dança, contribuindo para o avanço na compreensão da temática proposta.

OS PALCOS, AS LUZES, OS CORPOS...

A arte é assim. Na tradição cultural eurodescendente, fora da exceção existencialista, a ciência foi concebida como apta a ir além do pensamento como falha, ao preencher satisfatoriamente nossa necessidade de completude. A racionalidade crítica, desde o iluminismo, foi concebida como potência que nos torna semelhante ao que chamamos de Deus, igualando e tornando límpido o mistério da emergência, se não for do ser, pelo menos, das suas características adquiridas no contexto presente. Lá onde as paralelas se cortem, no infinito, nossa ciência é Deus(a). A astúcia do racionalismo crítico é de colocar a negatividade crítica (o poder inesgotável de dizer: “Não é assim, até Einstein errou! Sempre poderemos melhorar!”; e a perfeição está no movimento de negar, como quando a boca da criança busca o peito materno, antecipando o movimento da cabeça que acompanhará a negação na quase totalidade das línguas¹⁰) como deusa, de maneira mais firme que a afirmação, o próprio saber, condenado a se tornar ultrapassado.

Será que nós pesquisadorxs do século XXI, estamos prontos para escolher a trilha das fábulas falsificantes, ao esquecermos para sempre a pulsão de verdade que de Abraão até Einstein encantou a busca pelo conhecimento? O que é pensar, a não ser afirmar e firmar a ausência de verdade do mundo em que pensamos, de realidade dessas águas que definem como somos, agimos, sentimos e pensamos? É a única maneira de criar o vazio no espaço, o silêncio na fala, a vacuidade no tempo. Isso nem é relativismo nem ceticismo, e sim

uma maneira elegante de jogar nas ondas da impermanência, sem retorno possível, nossas esperanças e pretensões, por mais cognitiva, ética e espiritualmente corretas que sejam. Segundo Soter (2012), no âmbito da dança, o termo denominado “criação” está ligado à ideia de “composição”, logo, as criações em dança são capazes de produzir formas variadas, distintas uma das outras. Neste contexto, o projeto de extensão Bailar possui a preocupação de realizar o que se denomina pesquisa em arte, tendo como objetivo a criação e apresentação de obras artísticas autorais.

Para tais criações, as ideias buscam aproveitar aspectos subjetivos das bailarinas integrantes, tais como sensações, percepções, memórias e intuições na relação com o tema que estiver em questão. Isso faz com que as coreografias diferenciem-se entre si tornando cada espetáculo peculiar.

Inicialmente, a criação do espetáculo *Apenas Mulher* (Figuras 11 e 12) envolveu as bailarinas num processo de experimentação, seleção de movimentos e reflexão, vivenciando improvisações que partiram de um tema gerador proposto pelas professoras. A temática principal foi a Mulher e as diferentes formas de explorá-la. Por vezes foram propostos estímulos mais subjetivos para a realização de improvisos que revelassem a relação entre as sensações e os sentimentos evidenciados nos princípios das ações de movimento propostas por Rudolf Laban (1978). Em outros momentos o trabalho era mais diretivo e conduzido às necessidades de composições coreográficas detectadas pela direção, a fim de construir dramaturgia coesa para o espetáculo. As bolsistas acompanharam esses momentos, registraram e também auxiliaram na elaboração das cenas.



Figura 11. Cena do processo de criação. Espetáculo *Apenas Mulher*. Trabalho de exploração de movimentos baseado na relação entre tema gerador Mulher e ações de Laban. Fotografia: Acervo do Grupo Baila Cassino. (2015).



Figura 12. Cena do ensaio da coreografia de abertura, com criação baseada nos improvisos das bailarinas. Espetáculo *Apenas Mulher*. Fotografia: Acervo do Grupo Baila Cassino. (2015)

Em paralelo, no trabalho inicial de composição do espetáculo, foi utilizada como pesquisa e referência a autobiografia de cada uma das integrantes do grupo para que, a partir dos seus relatos, fosse possível escolher músicas e iniciar o processo de investigação e criação das coreografias. As bailarinas também tiveram a oportunidade de sugerir músicas que se relacionavam com a proposta e com as suas considerações.

Ao final, foram compostas onze coreografias divididas em pequenos blocos e agrupadas de acordo com a temática (Figuras 13 e 14). Cabe ressaltar que, cada coreografia possui características diferentes uma das outras, ora representando mulheres diferentes, ora as várias identidades de uma mesma mulher. Ou seja, mulheres guerreiras, trabalhadoras, carentes, românticas, avassaladoras, alegres, dentre tantas outras características. Se junta a isso, a ideia de trazer também para cena um pouco da personalidade das mulheres que compõe o Baila Cassino e o projeto Bailar.



Figura 13. Coreografia de abertura do Espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta.



Figura 14. Coreografia de abertura do Espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta..

Após a coreografia de abertura do espetáculo, onde se procurou mostrar as diferentes mulheres que se encontram na obra por meio de um trabalho de improviso, construído com os sentimentos e sensações das bailarinas provocados pelas ações de Laban, adentra a cena o bloco das coreografias populares (Figura 15), que aborda a força e a alegria da mulher nordestina, recorrendo, inclusive, à comicità, com ritmos de samba e forró. Aqui a proximidade da música e as experiências de vida das integrantes do grupo permitiram uma aproximação com a temática que era buscada.



Figura 15. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015).
Fotografia Leda Acosta..

O segundo bloco envolve as relações amorosas das mulheres (Figura 16), evidenciando diferentes modos de ser, da romântica à avassaladora, representadas por coreografias embaladas por uma valsa e também compostas a partir do jazz e do contemporâneo. A intensidade da cena vai crescendo e trazendo à tona as paixões sonhadas e vividas ao longo da vida.



Figura 16: Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015).
Fotografia: Leda Acosta..

Já no terceiro momento é notabilizada a religiosidade bastante presente no contexto de vida das integrantes (Figuras 17 e 18). Sendo assim, a partir de uma composição baseada na dança afro, buscou-se representar as diferentes religiões que envolvem a vida das mulheres brasileiras. As coreografias desse bloco são provindas da conjunção entre a dança afro e a dança contemporânea.





Figura 18. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015).
Fotografia Leda Acosta.

Por fim, o último bloco conta com músicas da cantora Rita Lee para retratar uma mulher decidida, com fortes atitudes e opiniões. As integrantes do grupo escolheram as músicas da cantora porque ela personifica, de forma exemplar, a identidade das mulheres que compõem o Baila Cassino e o projeto Bailar (Figuras 19 e 20).



Figura 19. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015).
Fotografia Leda Acosta.



Figura 20. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015).
Fotografia Leda Acosta.

A composição do espetáculo complementa-se com a escolha dos figurinos, ambientação cênica e consolidação da trilha sonora. Como é possível observar nas imagens apresentadas junto ao texto, os figurinos foram pensados atentando as cores e suas combinações que ressaltassem a brasilidade que se queria representar nas cenas, com a predominância de tons de terra e verde. A relevância de sua escolha parte do significado imanente, já que a cor e o figurino são diretamente remetidos ao estado de espírito e intenção emocional coreográfica (NASSUR, 2012). Quanto ao cenário, optou-se pela utilização de uma iluminação que substituísse a cenografia tradicional, trabalhando em cima do efeito ciclorama⁹ que varia as cores do pano de fundo de acordo com o clima da cena (Figuras 21 e 22). Silva (2007) afirma que a luz tem sido utilizada pela dança como elemento cênico por ser uma forma de composição que não interfere no espaço propriamente dito, pelo contrário, o define e amplia, oferecendo o clima desejado, delimitando espaços e definindo cenas com precisão.

[9] Trata-se de uma projeção de luzes que produzem efeitos especiais e são inseridas em uma tela (ou tecido) situada no fundo do palco.



Figura 21. Cenário do espetáculo Apenas Mulher organizado a partir do efeito ciclorama. Estreia e, Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta..



Figura 22. Cenário do espetáculo Apenas Mulher organizado a partir do efeito ciclorama. Estreia e, Rio Grande/RS (2015). Fotografia: Leda Acosta.

Ao mesmo tempo em que as diretoras tiveram a intenção de realizar um trabalho não literal, ou seja, de não seguir a movimentação com base no que a letra das músicas relatava, foi necessário fazer uma ligação entre os movimentos e o que a música sugeria. A escolha musical traduz a com êxito a finalidade que foi atingida com o tema escolhido, pois, segundo Soares (2011):

As intenções do coreógrafo em relação à criação coreográfica podem culminar em diferentes maneiras da música se inserir no âmbito da dança – ora como um diálogo de pergunta e resposta, ora atravessando-a, como a ignorá-la propositalmente ou até mesmo mantendo as mesmas relações da dança acadêmica, se essa proposta se conjugar ao todo da obra. (SOARES, 2011, p. 70)

Assim, no caso do processo de criação do espetáculo consideramos que a relação entre as músicas e os movimentos das

coreografias, mais que facilitar a memorização e atuação das bailarinas, buscou, por meio do significado das letras, construir os blocos temáticos do espetáculo. Não fazia sentido dançar uma música ignorando a sua mensagem. Foram dançados, então, sentimentos e/ou ações consideradas próximas às frases musicais (letra e melodia) enaltecendo-as como um dos fios condutores dos movimentos coreográficos.

É igualmente importante sublinhar a participação incansável das bailarinas do grupo, na concepção da obra, no que tange a pesquisa das músicas, dos elementos cênicos e dos figurinos. Como reconta a diretora do espetáculo “a criatividade aflora e o espetáculo surge em meio a conversas, ideias, reflexões, sugestões, discordâncias, aceitação, etc... cada uma constituindo-se integrante ativa do Grupo Baila Cassino”. (CASTRO, 2015, p.19), o que demonstra o exercício de protagonismo das participantes provocado pelo modo colaborativo e desafiador com o qual a coordenação do projeto de extensão Bailar se propõe a trabalhar.

Bezerra e Porpino, 2007 (apud MURTA, 2013) relatam que esta nova visão de dança consiste em problematizar, desestabilizar e desconstruir os velhos conceitos criando novos sentidos. O trabalho, que se alicerçou no conceito de criação coletiva, foi uma proposta audaciosa, no sentido de ser desafiador e estabelecer momento de inovação e novas descobertas para as integrantes do grupo e do projeto extensionista (Figuras 23, 24 e 25).



Figura 23. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia Leda Acosta..



Figura 24. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia Leda Acosta.



Figura 25. Cena do espetáculo Apenas Mulher. Estreia em Rio Grande/RS (2015). Fotografia Leda Acosta

AO APAGAR OS REFLETORES...

É importante destacar que a circulação do espetáculo Apenas Mulher proporcionou que recebêssemos diversas críticas dos distintos públicos que nos prestigiaram. O desenvolvimento do trabalho nos concedeu a oportunidade de mostrar o potencial artístico que cada uma das bailarinas. Salientamos que o processo demonstrou que, para se desafiar ao novo, não importa o tempo de vida das integrantes, mas sim o anseio e desejo de concretizar as iniciativas propostas. A experiência proporcionou às bailarinas o reconhecimento da importância de seus esforços em diferentes circunstâncias e nos momentos mais desafiadores, as tornando agentes de transformação pessoal, social e da cultura artística.

Abordar sobre o percurso que o grupo Baila Cassino e o projeto de

extensão Bailar vem realizando ao longo dos quatro anos de trabalho em conjunto, faz-nos refletir, portanto, sobre a arte da dança na maturidade, acreditando ainda mais na relevância de trabalhos nessa direção, tendo em vista que existem poucos textos sobre o assunto abordado. Além disso, a publicação deste artigo compartilha a existência e as etapas de criação do projeto, desvelando o modo em que a dança é trabalhada através de uma proposta artística para um grupo de adultos maduros, bem como contribui na formação docente dos licenciandos, que vivenciam intensamente um trabalho com um público cada vez mais inserido no mundo da dança.

A construção do Espetáculo Apenas Mulher foi de extrema importância, tanto na vida das bailarinas, como também dos professores e bolsistas do projeto de extensão. Juntos, adquirimos um grande aprendizado e vencemos os desafios que a atividade incitou. Nesta direção, consideramos que o presente artigo oferece notável oportunidade para organizar e compartilhar o pensamento gerado e para continuarmos refletindo sobre o que a produção artística na maturidade pode trazer de novo para a cena contemporânea da dança e o ensino da dança na universidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACASTRO, Daniela. Introdução. In: ANDRADE, Gleyce Therezinha Freitas. **Dançar faz bem: Baila Cassino** grupo de dança livre. Rio Grande: Casalettras, 2014.

CASTRO, Maria João. **A dança e o poder ou o poder da dança: diálogos e confrontos no século XX**. 2013. 388f. Tese de Doutorado (Programa de Doutorado em História da Arte Contemporânea) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: < <https://run.unl.pt/handle/10362/13093>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. 2 ed. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Marcela. **Corpo, maturidade e envelhecimento: o feminino e a emergência de outra estética através da dança**. 2009. 190f. Dissertação de Mestrado. (Programa

de Pós-graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009. Disponível em: < <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9628>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

MURTA, Flor. **Concepções de dança contemporânea**: Uma breve revisão. Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Bahia: UFBA, 2013.

NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica**: Desmedidas para iniciantes na Cozinha Cênica. Porto Alegre: ed. do autor, 2012.

NERI, Anita Liberalesso. Velhice e sociedade. In: DEBERT, Guita (Org). **A construção e a reconstrução da velhice**: Família, classe social e etnicidade. São Paulo: Papius, 1999.

SILVA, Eliana R. Encenação e Cenografia para Dança. **Diálogos Possíveis**.jan-jun, 2007. Disponível e: < http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/dan%E7a/Pesquisa/iluminacao_e_cenografia_para_danca.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SOARES, Daniela Luciana Pereira. **Diálogos entre Música e Dança**: A Formação Musical do Artista da Dança. 2011. 126 f. Monografia (Especialização em Educação Musical) –Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011. Disponível em: < file:///C:/Users/Nora/Downloads/DI%C3%81LOGOS+ENTRE+M%C3%9ASICA+E+DAN%C3%87A_DANIELA+LUCIANA+PEREIRA+SOARES.pdf >. Acesso em: 15 jan. 2017.

SOTER, Sílvia. A criação em dança. In: Instituto Festival de Dança (org.). **Criação, Ética, Pa..ra..rá.. Pá..ra..rá**: modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética. Joinville: Pdois, 2012.

Helene Gomes Sacco
Artista e pesquisadora; Doutora em Arte Visuais, UFRGS (2014), Mestrado em Artes Visuais, ênfase Poéticas Visuais, UFRGS(2009), Especialização e Didática e Metodologia de Ensino Superior(2004) Professora colaboradora no Mestrado em Artes Visuais; Professora do Centro de Artes da UFPEL em cursos de Graduação na área da Escultura e Percepção tridimensional na modalidade Licenciatura e Bacharelado; Design gráfico e digital na UFPEL/Pelotas-RS. Atua como pesquisadora nos seguintes temas: Objeto, desenho e palavra, com ênfase de pesquisa em objetos cotidianos, invenções e (re) fabricações, inventários ordinários e relações entre arte e literatura.

JAZIDA: entre livros, coleções, constelações e descobertas

JAZIDA: between books, collections, constellations and discoveries

Resumo: O texto apresenta e busca refletir sobre a proposição JAZIDA, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Lugares-Livro: dimensões poéticas e materiais (CNPq/UFPEL). Tal proposição iniciou como estratégia de autodescoberta por via de um pequeno levantamento pessoal de bibliografia e seguiu com a criação de diálogos entre os participantes e da formação de constelações de referências, como um desenho invisível de conexão entre os membros do grupo. Ao analisar os resultados procura pensar no porquê escrever um livro, e no valor dado à leitura e escrita. Destaca a importância da formação de acervos de livros ao apresentar a experiência artística de colagem coletiva nos tapumes da obra de construção da Biblioteca de Ciências Humanas da UFPEL em 22 abril de 2015, véspera do dia Mundial do Livro.

Palavras-chave: Livros, bibliotecas, leitura, escrita, extraordinário

Abstract: *This paper presents and reflects on the proposition JAZIDA (MINE), developed by the Research Group Book-Places: poetic dimensions and materials (CNPq/UFPEL). The proposition began as a strategy for self-discovery by means of a small personal survey of bibliographies, followed by the creation of dialogues between participants and the forming of constellations of references, a kind of invisible drawing of the connections between members of the group. In analyzing the results, I consider reasons why I am writing a book, and the value given to reading and writing. I highlight the importance of book collections as I present the artistic experiences involving group collages that were made on the boards isolating and surrounding the construction site of the Library of Human Sciences of UFPEL, on april 22, 2015, on the eve of World Book Day.*

Keywords: *Books, libraries, reading, writing, infra-ordinary*

"A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não pode prescindir da continuidade da leitura daquele (A palavra que eu digo sai do mundo que estou lendo, mas a palavra que sai do mundo que eu estou lendo vai além dele). (...) Se for capaz de escrever minha palavra estarei, de certa forma transformando o mundo. O ato de ler o mundo implica uma leitura dentro e fora de mim. Implica na relação que eu tenho com esse mundo". (Paulo Freire. Abertura do Congresso Brasileiro de Leitura. Campinas, novembro de 1981).

Num conto de Julio Cortázar chamado *Fim do mundo do fim* (2013), o mundo é invadido e remodelado por uma produção sem fim de livros, causando a explosão de bibliotecas e a tomada de campos, mares e oceanos pelo o excesso de livros que surgem sem cessar das mãos dos escribas. Nessa distopia, o número de leitores é muito inferior ao número de "escribas" e convida para uma reflexão fundamental a todo pesquisador e artista do universo dos livros. Por que escrever um livro?

Comecei assim o encontro do *Grupo de Pesquisa Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais*, no ano de 2015. Formado em 2013 é um grupo atuante com atividades que incluem produção de pesquisas e exposições anuais e que conta com a participação de alunos de diferentes níveis de formação e de diferentes cursos do Centro de Artes. Ainda conta também com a presença de professores colaboradores e artistas da região, alunos de outras unidades da UFPEL, bem como de outras universidades, o que configura o grupo por um viés interdisciplinar, com uma riqueza gerada pela diversidade de experiências de produção, formação e saberes.

Estávamos começando o ano e precisávamos inventar, juntos, o que seria desenvolvido pelo grupo como prática efetiva e, sendo assim, uma imersão na pesquisa poética, que costumava se configurar com a criação de um livro. Mas, justamente, iniciei com

essa indagação: Por que escrever um livro? Não tenho dúvidas de que perturbei o grupo com essa pergunta e com esse texto de Julio Cortázar, pois se estávamos reunidos para refletir sobre a produção de Livros de Artista, o fato de eu chegar com a provocação de o porquê escrever um livro, sugerindo até mesmo que havia um excesso de livros no mundo, foi no mínimo paradoxal.

Tínhamos como plano para o ano de 2015 a proposta de *Acordar Bibliotecas*, com o objetivo de reativá-las a partir de visitas nas escolas vizinhas, propondo um diálogo entre os trabalhos do grupo e os autores que constavam em suas coleções. Mas uma dúvida não me deixava seguir adiante, e vinha da atual dificuldade que nós professores universitários temos em trabalhar em disciplinas atingindo uma verdadeira imersão em bibliografias. É preciso admitir isso para tentar encontrar estratégias possíveis. Uma autocrítica se fez necessária. Estávamos prestes a ir acordar bibliotecas, mas a nossa biblioteca funcionava muito mal e aguardava a construção de uma nova que não tinha avançado para além da placa de anúncio da inauguração da obra. Um ano já havia passado e acessávamos os livros com muita dificuldade e em horários restritos e por vezes incompatíveis, com as aulas e necessidades de professores e alunos. Esse cenário era mais um fator que me impedia de criticar as formas de uso de outras bibliotecas, pois a consciência de que a nossa ia mal e pouco se fazia para modificar a situação nos provocava para um movimento de crítica interna e até mesmo pessoal. Era necessário um retorno ao pensamento de uma relação pouco lembrada que é a relação leitura e escrita. Fiz uma provocação que serviu como um dispositivo para a reflexão sobre se nós éramos de fato um grupo de leitores, antes mesmo que escritores.

Dessa crítica nasceu um exercício lúdico, que se configurou numa cartografia do grupo, provocando percepções mais alarga-

das e até mesmo de autodescobertas. Criamos um projeto chamado *JAZIDA*. O nome veio por contribuição da aluna Jéssica Porciúncula, através do desafio feito a todos de pensar o que são as bibliotecas. A nossa estava nesta situação, de *JAZIDA*, ou seja, como fonte potencial de extração de obras, material valioso, mas podia até mesmo piorar ficando apenas no *JAZ*, funcionando mais como uma interioridade inacessível e morta. Perguntávamos: O que é uma biblioteca? As respostas tornaram aquele encontro um dos mais lindos que já tivemos. E as indagações sobre esse espaço não cessaram. Uma biblioteca sem leitores viraria um espaço morto? Vimos que não, que seria no máximo um espaço em repouso. Mas restava a dúvida: como acordar a nossa biblioteca? Como provocar a lembrança de todos de que temos uma biblioteca coletiva e que sua riqueza está justamente na diversidade de obras do campo das Humanidades?

A resposta veio através da criação de um diálogo com a nossa biblioteca pessoal, as que temos em casa, nas nossas prateleiras, na cabeceira da cama, dentro de caixotes empilhados e etc, pois uma biblioteca pode assumir formas diversificadas ao infinito, tal como a *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges (2007). Essa proposição também acessava uma forma particular sobre "A arte e o modo de arrumar os livros", como sugeriu uma vez Georges Perec, pois "na verdade, porém, os livros podem ser reunidos praticamente em qualquer lugar" (PEREC, p.53, 2016). Dessa forma realizamos um inventário que iniciou com a tomada de consciência de que os livros habitam nossa vida, da mesma forma que, ao ler nos propomos habitá-los, e essa proposta tornou-se para o grupo algo revelador também de uma complexidade permeada nos modos de vida.

Criamos um método: Todos me enviariam uma fotografia de parte de sua biblioteca pessoal, num enquadramento que possibilitasse ver os títulos dos livros, e foi aí que começou a acontecer

algo inusitado. Ao receber as imagens e salvá-las em arquivo passei a ver o todo e a presença de cada um, e essa experiência gerou um jogo involuntário de ligação entre bibliotecas, num desenho invisível, quem sabe, uma aproximação com o conceito de Constelação cunhado por Walter Benjamin, na introdução de sua tese sobre a Origem do *Drama no Barroco Alemão*. Segundo Benjamin, "As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas" (BENJAMIN, p.56, 1984). Cada estrela na sua singularidade é parte de um conjunto sobre a forma de uma imagem que a coloca em relação tanto com a imagem quanto com cada uma das estrelas que faz parte do conjunto. Em nossa proposição foi possível ver e imaginar um desenho por via de uma linha de ligação entre o grupo, algo que era invisível antes dessa experiência. Vimos que tínhamos muito mais em comum do que imaginávamos.

Passei a postar as fotos das "estantes" dos componentes do grupo na página que temos em rede social no Facebook, mas sem dizer de quem era cada uma das imagens, como um convite a identificação da pessoa a partir de sua pequena seleção de livros. Uma biblioteca apresenta o seu leitor? Parece que sim. O resultado foi surpreendente, até mesmo aos participantes que se viram através dos livros e que perceberam também essa constelação criada pela repetição de autores em diferentes bibliotecas.

A discussão foi se aprofundando, e a seleção de livros que apareciam na fotografia foi ganhando olhos e pensamentos mais críticos, abdicando do volume excessivo e selecionando o que verdadeiramente é ou foi essencial a cada um do grupo. Esse movimento também nos fez pensar no campo do mercado editorial e a especulação financeira, em que o lucro dificilmente chega aos autores. Pensamos o quanto essa prática de publicação independente, e a autoedição¹ liberta o autor dessa macroestrutura em que ele muitas

vezes desaparece e se distancia do público leitor. Essa experiência nos fez ver além da posse material e a pensar no que significa de fato ter um livro e formar uma biblioteca.

Um aluno egresso, Yuri Morroni, escreveu uma carta emocionada ao grupo contando o que essa experiência havia causado nele. Disse que há poucos meses, após a conclusão do curso, tinha retornado para casa e, no entanto, ainda não se sentia parte dela. Foi só ao reabrir as caixas, remexer nos livros para participar da proposição, que finalmente chegou 'em casa'.

Revisitamos, a partir desse relato, o texto de Walter Benjamin chamado *Desempacotando minha Biblioteca: um discurso sobre o colecionador*. Nesse texto Benjamin, num tom também emocionado, analisa criticamente a formação das coleções de livros e pensa sobre a forma de posse que é estabelecida por um colecionador autêntico. Segundo o autor, o colecionador autêntico é aquele que ama seus livros e vê sua coleção ser formada sempre através do equivalente de vida e sua memória, pois nela "a posse se refere a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas" (1987, p. 235). Isso explica, de certa forma, o motivo pelo qual permanecemos com alguns livros, mesmo após sua leitura, e também o porquê retornamos a eles, muitas outras vezes ao longo da vida.

Assim, percebemos não só o tipo de posse que tínhamos, mas o tipo de leitor que exercitávamos em nossas coleções. Dessa análise veio a reflexão de que os livros, mesmo sendo objetos de consumo, não são consumíveis como os demais objetos do mundo, pois são objetos de pensamento, dispositivos que geram duração e exigem uma outra forma de relação e tempo na experiência. Será que ainda é possível compreender as diferenças de tempo que cada coisa nos exige? A dificuldade de ter olhos para ler ao final de um dia,

[1] O uso da palavra Autoedição no artigo refere-se a criação, produção e edição de livros gerida pelo próprio artista, ação que promove a este uma imersão maior na sua poética e um controle contundente de todas as etapas de sua produção.

após ler/ver vários emails, vídeos, redes sociais, mensagens, televisão, comprova que não estamos sabendo medir ou regular a quantidade e qualidade desse ver/ler.

Nas imagens que recebi do grupo, além dos livros, dos seus autores, da classificação, aparecia o modo de uso, através das marcações, pequenas folhas inseridas por entre os livros criando um testemunho do tempo vivido por esses "lugares", como um diário de leitura. Comentamos sobre os hábitos de leitura, sobre quem lê marcando o texto, sobre quem escreve nas bordas, sobre quem dobra a página e sobre quem, por muito zelo, até mesmo plastifica seus livros. Ao observar o modo de uso, é necessário lembrar de Georges Perec, em *A vida modos de usar* (2009), em que cada personagem aparece de forma muito rica e sutil, não pela descrição de seu físico ou personalidade, mas pelo levantamento minucioso do seu entorno, seu lar, sua pequena coleção de objetos, seu modo de vida. Essa perspectiva dirigida ao *Infraordinário*, conceito cunhado pelo mesmo autor, que enfatiza as pequenas percepções, revela aquilo que na atribulação cotidiana nos escapa. Isso se tornou claro no registro fotográfico das estantes, pois vimos também, além dos livros, pequenos bibelôs, dobraduras, postais, máquinas fotográficas, brinquedos e toda sorte de pequenas "reliquias", um elenco de coisas miúdas convivendo num espaço com escala para livros, inventariadas na vida, destacadas como lembranças junto aos livros, criando outros desdobramentos de sentidos ao conjunto.



Figura 1. Fotografia de parte da estante de livros de Marcelo Calheiros, abril de 2015.



Figura 02. Fotografia de parte da estante de livros de Mariana Corteze, abril de 2015.



Figura 03. Fotografia de parte da estante de livros de Olides Luan Tavares Bolzon e Isabella Whitaker, abril de 2015.

Algo singular se tornou visível através da forma particular com que cada um organizava seus livros. Conhecemo-nos muito através desse método e passamos a ter maior consciência sobre a biblioteca formada por cada um do grupo e a que nós, involuntariamente, formávamos juntos, conectando-as de uma casa à outra. Alberto Manguel, ao pensar no espaço que criamos ao organizar os livros diz que:

O mero fato de sabermos que os livros de uma biblioteca são arrumados segundo uma regra, seja ela qual for, confere-lhes identidades prévias, mesmo antes de abrirmos suas páginas (...) Por mais que os livros sejam criações caóticas cujo sentido mais secreto, está sempre além do alcance do leitor, a ordem em que os mantenho confere-lhes uma certa definição, (por trivial que seja) e um certo sentido (por arbitrário que seja). (MANGUEL, 2006, p. 63 - 64)

Por mais que o espaço, seus limites e deslimites incidam uma força na organização de bibliotecas, a rotina e os ritmos cotidianos Infraordinários impõe a toda organização um traço da vida, uma ordem ou até a falta dela, fala muito de cada leitor.

Após esse levantamento em forma de imagens e relatos, realizamos uma colagem das mesmas no tapume que protegia a obra da construção da biblioteca, bem em frente onde a atual funcionava com sérios problemas e restrições. A colagem com as imagens realizadas por cada um, levou em conta o formato do recorte fotográfico horizontal, e todas as imagens foram impressas a laser em tamanho A3. Fomos apenas encaixando uma ao lado da outra, criando uma imagem equivalente a uma grande estante repleta de livros, em que a diversidade e os modos de arrumar os livros em cada imagem criava pausas e convidava para observarmos melhor a variedade de autores e títulos.



Figura 04. Fotografia de parte da estante de Shayda Cazaubon, abril de 2015.



Figura 05. JAZIDA. Registro da ação de colagem com o Grupo Lugares-livros: dimensões poéticas e visuais, Abril de 2015. Fotografia de Rejane Brayer. Local: Tapume da obra da Biblioteca das Ciências Humanas, Ufpel.



Figura 06. JAZIDA. Registro da ação de colagem com o Grupo Lugares-livros: dimensões poéticas e visuais, em 22 abril de 2015. Fotografia de Carolina Moraes Machese. Local: Tapume da obra da Biblioteca das Ciências Humanas, UFPel.



Figura 07. Registro do resultado da Colagem JAZIDA no tapume da obra abandonada da Biblioteca, com parte do grupo presente naquela noite. Fotografia de Rejane Brayer Pereira. Abril de 2015. Local: Tapume da obra da Biblioteca das Ciências Humanas, UFPel.



Figura 08. Registro do resultado da Colagem JAZIDA no tapume da obra abandonada da Biblioteca. Fotografia de Rejane Brayer Pereira. Abril de 2015. Local: Tapume da obra da Biblioteca das Ciências Humanas, UFPel.

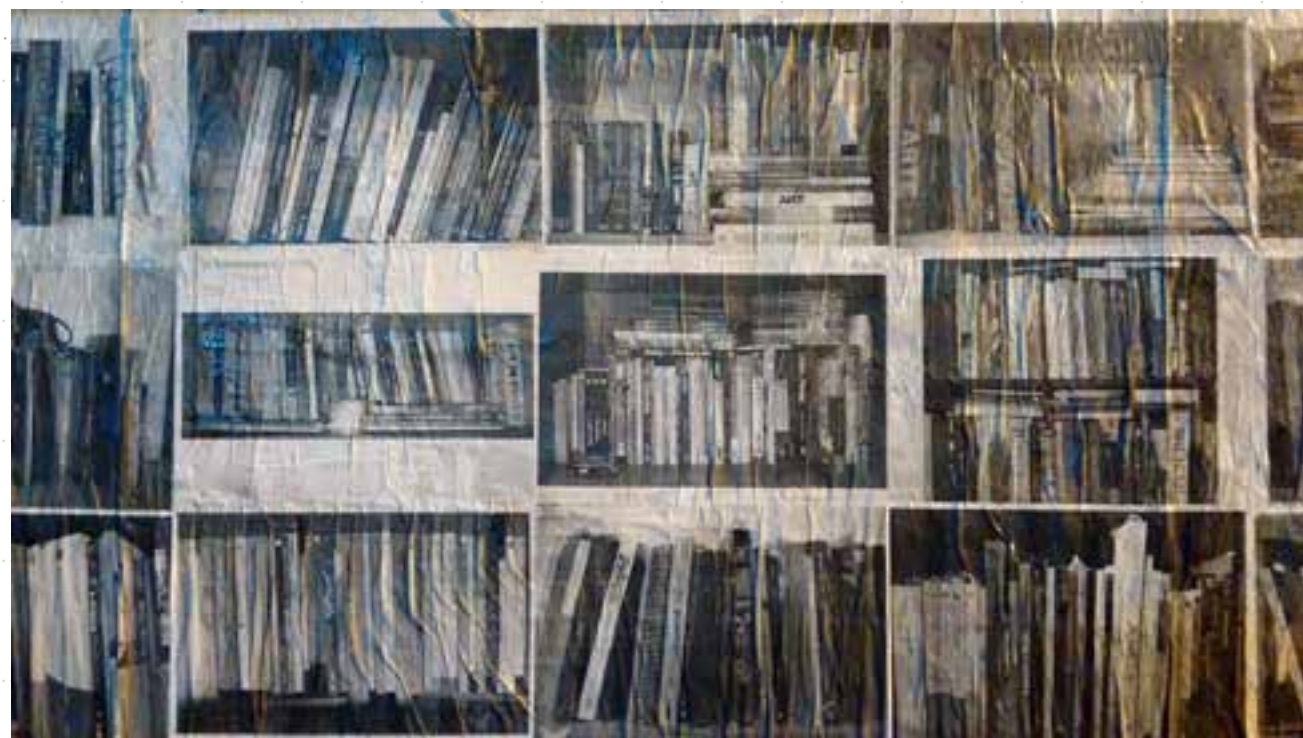


Figura 09. Registro de detalhe da colagem realizada pelo grupo. Fotografia de Rejane Brayer Pereira. Abril de 2015. Local: Tapume da obra da Biblioteca das Ciências Humanas, UFPel.

A construção da estante JAZIDA por via da colagem se fez, e olhá-la se tornou um exercício de aproximação entre colegas, em obras já lidas e outras que a partir desse momento passaram a ser indicadas, sugeridas entre os membros do grupo. Foi possível perceber uma relação por afinidade de pesquisas e temas, além do que víamos acontecer no nosso método particular de organizar nossas estantes. Foi possível também elencar uma relação de vizinhança entre autores afins. Passamos a imaginar uma lista de livros ainda não lidos e os que gostaríamos de possuir. Não demorou muito para também começarmos a pensar em livros que não existem e que gostaríamos de um dia ler e dessa forma retornamos a provocação que partiu do conto de Julio Cortázar.

A pergunta que todos passaram a fazer, de porquê escrever um livro, foi respondida ao grupo através de Ítalo Calvino no livro *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*

tas (2015), e com a presença dessa resposta aqui reafirmo o poder e a importância do encontro com essas coleções particulares. Respondendo a uma pergunta semelhante, Calvino lista três motivos: O primeiro fala da insatisfação com a própria escrita e desejo de corrigir ou completar um pensamento que, por ser algo vivo, passa em transformação (2015, p.131). O segundo vem da percepção do efeito que a leitura de certas obras nos causam, nos provocando intensificação e desejo de pensamento, que nos leva à criação de algo novo e, aqui o valor mais uma vez depositado ao papel da leitura e a formação, à reformulação interna que algumas obras nos provocam (2015, p.132). O terceiro motivo, cito aqui diretamente, pois me encontro como artista, professora e pesquisadora em constante aprendizagem, portanto concordo com Ítalo Calvino e acredito ser o motivo fundamental para escrita de um livro ao reafirmar por fim também o valor da pesquisa:

3) Para aprender algo que não sei. Agora não me refiro à arte da escrita, mas ao resto: a qualquer saber ou competência específica, ou simplesmente àquele saber mais geral que chamam "experiência de vida". Não é o desejo de ensinar aos outros aquilo que sei ou imagino saber que me dá vontade de escrever, mas, ao contrário, a consciência dolorosa de minha incompetência. Então meu primeiro impulso seria escrever para fingir uma competência que não tenho? No entanto, para ser capaz de fingir, preciso de algum modo de acumular informações, noções e observações, devo conseguir imaginar o lento acumular-se de uma experiência. E só posso fazer isso na página escrita, onde espero capturar ao menos o vestígio de um saber ou de uma sabedoria que, na vida, apenas tangenciei e logo perdi. (CALVINO, 2015, p.132)

Partindo desses argumentos de Calvino, pensando agora num processo contrário que o conto de Cortázar nos faz imaginar, percebo que: o decréscimo de bibliotecas, a diminuição de leitores, a falta de investimento do setor editorial e o decorrente fechamento de

editoras no Brasil, e com isso a escassez de novas publicações, têm causado, por conseguinte, a redução de escritores. Aceitar tudo isso seria o mesmo que dizer que já sabemos tudo do mundo, que estamos prontos e que nada mais nos provoca, afeta, encanta, seduz, instiga. Se assim for, estamos mortos, como um corpo que JAZ? Escrita é vida, pensamento em movimento de um corpo sensível. Como enfatiza Ruth Silviano Brandão, "a vida, o que chamamos de vida, realiza na escrita um laço feito de certa resistência, nas várias formas de ler essa palavra, que ao mesmo tempo é ponto de insistência e ponto de opacidade" (2006, p.56). Antes de pensar em escrever um livro é preciso voltar a ver o mundo, aprender por experiência e viver de fato.

A página escrita passa a ser um lugar de encontro do que somos e o que procuramos de nós e do mundo. Há algo nessa resposta que já aponta para uma prática utópica de arte e vida. Sim, é importante aproximar esta resistência à potência do ato artístico. E o que pode a arte? A arte produz um corte que propõe reposicionar os sentidos e as formas instituídas, cria assim uma interrupção no presente que faz pensar, faz sentir e pode abrir um espaço crítico e utópico sobre o mundo. Utopia aqui como interdição do presente e não como sonho longínquo (SOUSA, 2004, p. 222). A arte convida a ver/ler de outra forma, propõem a percepção como início de toda a experiência, ela exige de nós outros olhos, corpos livres dos condicionamentos que nos aprisionam por vezes numa única forma de sentir e de viver o mundo e as coisas. Chegamos em algo muito importante que apontei na epígrafe desse texto, na questão da leitura do mundo, ato que, segundo Paulo Freire (1989), precede a leitura de palavras, e no entanto ambas são fundamentais para transformar o mundo a partir de nós mesmos. Então ler, não é só uma condição para o escrever, mas sim para resistir e sustentar também uma condição de liberdade.

As bibliotecas, antes mesmo de se serem um acervo de

conhecimento, são o legado humano de nossa insistência no mundo, uma prática utópica que aposta também no leitor do futuro, na maioria das vezes, desconhecido. Dessa forma enfatizo por fim o valor da formação de uma biblioteca, seja pública ou particular. Sabemos que desde sua origem esses espaços foram criados para salvaguardar a produção de conhecimento da humanidade. Pouco se pensa que um longo caminho foi trilhado, e junto a ele toda a sorte de acontecimentos ocorreram, desde a criação, produção, distribuição, mas também investimento de tempo e vida, e por que não lembrar até mesmo da sobrevivência de uma queima obrigatória, ordenada por um tirano em tempos sombrios. As contingências variam de uma época para outra, nada está a salvo, e é por isso que iniciativas de preservação e coleção garantem que um livro chegue finalmente em nossas mãos. Cada encontro e leitura de um livro prolonga uma esperança, pois define uma forma de sobrevivência da obra em cada um de nós. Aqui é impossível não lembrar de Fahrenheit 451, filme de François Truffaut de 1966, baseado no livro de mesmo nome de Ray Bradbury, em 1953. Nessa ficção, bem próxima da nossa realidade atual, a solução para enfrentar tal distopia que proibia a leitura de livros, era resistir se tornando um homem-livro ou seja lendo e assimilando o livro inteiro a ponto de poder contá-lo no futuro para quem o quisesse, ação que retoma não só o valor do leitor, como também do narrador.

Hoje os modos de uso se dinamizaram e estão para além do objetivo da preservação. No entanto, é importante observar que esses espaços, com o avanço da tecnologia e a suposta impressão de que temos acesso a tudo via internet, se tornaram gradativamente menos visitados. E há quem diga que estão mais vazios e silenciosos que o normal ou ideal. Mas será que estão vazios e silenciosos ou somos nós que estamos nos tornando incapazes de ouvir, sentir esses espaços? Acredito que uma biblioteca instaure outros modos de presença

humana. É preciso voltar a compreender que cada espaço exige de nós um tempo e presenças em específico. É preciso cultivar tempos outros, menos instantâneos e voláteis. Há que se exercitar um tempo biblioteca, mais lento, mais denso e entender que esse tempo faz de nós um outro humano. Também é importante lembrar que, ao procurar por um livro numa biblioteca, sempre encontramos outros mais, que nem imaginávamos antes de nos aventurarmos por entre as estantes. O acaso e a liberdade desses encontros inusitados podem revelar grandes achados que, na maioria das vezes, escapam às estratégias calculadas em dispositivos de busca online.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BENJAMIN, Walter. **Desempacotando minha Biblioteca**: um discurso sobre o colecionador. In: Rua de mão única, Obras escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p 227-235.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.56.

BORGES, Jorge Luis. **A biblioteca de Babel**. In: Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Por que vocês escrevem?** In: Mundo Escrito e mundo não escrito - Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CORTÁZAR, Júlio. **Fim do mundo do fim**. In: História de Cronópios e de Famas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013, p 72-74.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam / Paulo Freire. – São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

MANGUEL, Alberto. **A Biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

PEREC, Georges. **A vida modos de usar**: romances. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

_____. **Notas breves sobre a arte e o modo de arrumar os livros**. In: Revista Piauí, 114, ano 10, março de 2016, p 52-54.

SOUSA, Edson. **Para não ficar de mãos vazias**. In: Corpo, Arte e Clínica. Orgs. Tânia Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

JAZIDA

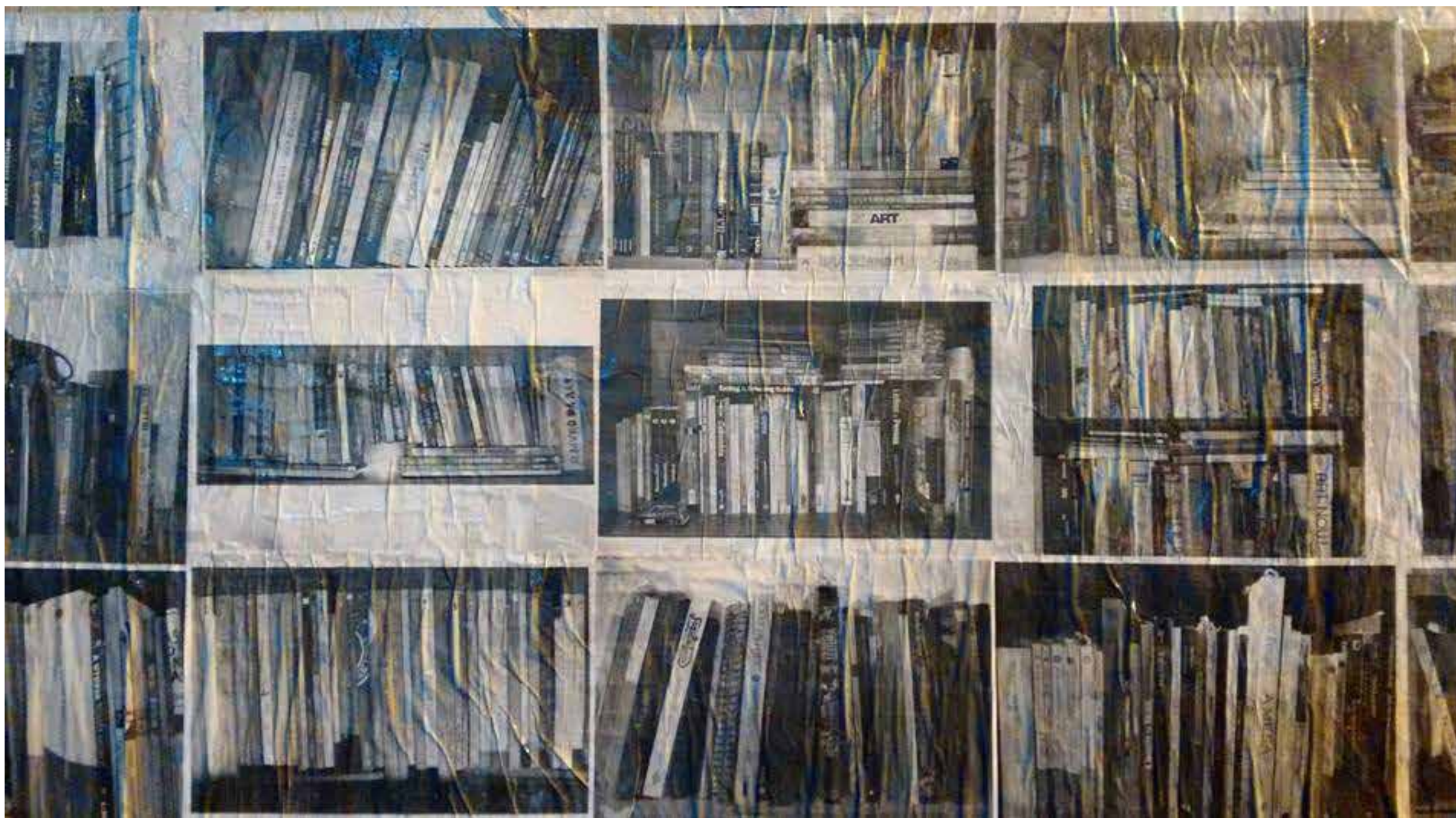
O presente Ensaio Visual reúne e apresenta parte da proposição artística chamada JAZIDA, desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisa Lugres-Livros: dimensões poéticas e materiais, projeto ativo desde 2013 no Centro de Artes/UFPeI, que busca propor o pensamento sobre a produção de livros em especial Livros de Artista. A proposição teve início com inventário bibliográfico existente na casa de cada um dos membros do grupo e realizado por via fotográfica a qual seguiu uma metodologia de enquadramento horizontal que tornasse possível a visualização de títulos e autores. As imagens foram postadas na página do grupo na rede social Facebook, mas sem dizer de quem eram cada uma daquelas imagens. O resultado foi uma discussão contundente sobre ler, escrever, sobre modo de vida a partir da percepção infraordinária e, por fim, a necessidade da criação e ativação de bibliotecas. Aqui no presente ensaio, optamos por seguir o mesmo gesto poético de provocar o pensamento em busca do leitor, portanto apresentaremos a lista de participantes, mas sem conferir a autoria de cada imagem. Neste número da Revista Paralelo 31 é possível acompanhar mais profundamente essas discussões no artigo publicado e perceber os prolongamentos de pensamento realizados junto ao grupo e o resultado final da proposição, que culminou com uma colagem coletiva no tapume da obra de construção da Biblioteca do Instituto de Ciências Humanas/UFPeI, em 22 de Abril de 2015, na noite de véspera em que comemoramos o Dia Mundial do Livro.

Coordenadora Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco. Participantes: Adriani Araujo, Ana Clara Holz, Ana Paula Maich, Ana Paula Margarites, Bruno Schuch, Carolina Marchese, Cleber Sadoll Costa, Cristina Napp, Dalva Lopes, Daniele Borges, Daniel Furtado, Diego Broniszak, Diogo Souza Madeira, Elivelto Souza, Olides Luan Tavares Bolzon, Giovanni Bosica, Gustavo Reginato, Isabella Whitaker, José Menna, José Paulo Portela, Junelise Pequeno Martino, Kelly Wendt, Lana Peter Braz, Lislaine Cansi, Luana Alt, Luiz Roberto Lima Barbosa, Mara Nunes, Marcelo Calheiros, Márcia Sousa, Mariana Cor-teze, Mariane D'avila, Raquel Ferreira, Rejane Brayer Pereira, Renata Job, Rita Rickes, Rosana Fernandes, Shayda Cazaubon, Sônia Gamino, Tarla Roveré, Thiago Costa Guedes, Yuri Morroni.

JAZIDA

This visual essay presents and reunites part of the proposition called JAZIDA (MINE), developed by the Research Group Book-Places: poetic dimensions and materials, a project of the Centro de Artes, Federal University of Pelotas(UFPel), active since 2013, which seeks to generate reflection about the production of books and, particularly, artists' books. The proposition began with a bibliographical inventory of the books found at each group member's home, using a methodology of photographing them with horizontal cropping, which made it possible to visualize book titles and authors' names. The images were posted on the group's Facebook page, but without saying who had taken each one. As a result, a compelling discussion ensued about reading, writing and ways of life, while considering the perception of the infra-ordinary and, ultimately, the need to create and activate libraries. In this visual essay, we opted to follow the same poetic gesture, to seek out the reader and provoke thought, therefore, we present a list of the participants, but without stating authorship for each image. The reader may also follow these discussions more closely in the article published in this issue of Paralelo 31, to see how the process of reflection continued among group members, leading to the proposition and culminating in a group collage posted on the plywood construction fence at the construction site of the Library of Human Sciences of UFPel, on the 22nd of April, 2015, on the eve of commemorating World Book Day.

Coordinator Professor Helene Gomes Sacco (D.A.). Participants: Adriani Araujo, Ana Clara Holz, Ana Paula Maich, Ana Paula Margarites, Bruno Schuch, Carolina Marchese, Cleber Sadoll Costa, Cristina Napp, Dalva Lopes, Daniele Borges, Daniel Furtado, Diego Broniszak, Diogo Souza Madeira, Elivelto Souza, Olides Luan Tavares Bolzon, Giovanni Bosica, Gustavo Reginato, Isabella Whitaker, José Menna, José Paulo Portela, Junelise Pequeno Martino, Kelly Wendt, Lana Peter Braz, Lislaine Cansi, Luana Alt, Luiz Roberto Lima Barbosa, Mara Nunes, Marcelo Calheiros, Márcia Sousa, Mariana Cor-teze, Mariane D'avila, Raquel Ferreira, Rejane Brayer Pereira, Renata Job, Rita Rickes, Rosana Fernandes, Shayda Cazaubon, Sônia Gamino, Tarla Roveré, Thiago Costa Guedes, Yuri Morroni.



Colagem coletiva realizada pelo Grupo de pesquisa Lugres-Livros:
dimensões poéticas e materiais, (CNPQ/UFPeI) (2016)





