



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

PARALELO31

Editorial

Em sua décima primeira edição, a Revista Paralelo 31 dá visibilidade às produções de conhecimento e de cultura no campo das artes promovidas no âmbito da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e de suas instâncias pelo Centro de Artes e Mestrado em Artes Visuais. Nesse sentido, direcionamos nossa atenção a dois importantes eventos realizados no segundo semestre de 2018, período de abrangência dessa edição da revista: a sétima edição do Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais-VII SPMVAV e a exposição *L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas*.

A sétima edição do Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais: Práticas Artísticas e Ensino em Tempos de Resistência - VII SPMVAV da Universidade Federal de Pelotas, realizado nos dias 04 e 05 de outubro de 2018, é o marco norteador dessa edição na forma de um dossiê que busca registrar e divulgar as questões e inquietações teóricas, críticas e artísticas que foram nele abordadas e discutidas – evento organizado anualmente pelos mestrados em parceria com professores. A apresentação e abertura do dossiê – composto por artigos dos conferencistas e ensaios visuais dos artistas convidados – ficou a cargo das professoras, que participaram na coordenação geral dessa edição do SPMVAV, Dra. Larissa Patron Chaves Spieker e Dra. Gabriela Kremer Motta, no texto *Dossiê VII SPMVAV – o exercício da pesquisa enquanto prática de ensino e de aprendizagem*.

A exposição *L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas*, realizada no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) – órgão suplementar do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas – é o ponto de confluência para nossa homenagem ao renomado artista pelotense Luiz Carlos Lessa Vinholes. Sob a curadoria de Mari Lúcie da Silva Loreto, José Luiz de Pellegrin e Lauer Alves Nunes dos Santos, professores doutores do Centro de Artes, a exposição buscou contemplar a vasta e diversificada produção do artista. O registro da exposição para essa edição se deu por meio da resenha-visual assinada por Mari Lúcie Loreto, que foi, também, a responsável pela entrevista concedida pelo artista à revista.

Cientes da relevância dos conteúdos dessa edição, que desvelam a importância acadêmica, cultural e social das ações promovidas pelo Centro de Artes e pelo Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas-UFPel, desejamos a todos uma boa e prazerosa leitura.

As editoras

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Pelotas, dezembro de 2018

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 11
dezembro de 2018

Comitê editorial

Alice Jean Monsell (Editora geral), Universidade Federal de Pelotas-UFPEL
Gabriela Kremer Motta, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL
Larissa Patron Chaves Spieker, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL

Assistente editorial

Joana Luisa Krupp, PPGAV/Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Conselho editorial

Prof. Dr. Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria-UFSM, Brasil/Portugal
Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho, Universidade Federal de Goiás-UFG, Brasil.
Profa. Dra. Nádia Da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil
Prof. Dr. Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Pucrs, Brasil.
Profa. Dra. Ana Paula Penkala, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil
Profa. Dra. Adriane Hernandez, Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil.
Profa. Dra. Eduarda (Duda) Gonçalves, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil.
Profa. Dra. Helena de Araújo Neves, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, Brasil.
Prof. Dr. Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil.
Prof. Dr. Gonzalo Vicci Gianotti, La Universidad De La República-UdelaR, Uruguai
Profa. Dra. Úrsula Rosa Da Silva, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil
Profa. Dra. Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve-UAAlg, Portugal
Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil
Profa. Dra. Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil/Estados Unidos da América do Norte
Profa. Dra. Helene Gomes Sacco, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL.
Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Regional Integrada-Câmpus de Frederico Westphalen-URI/
RW, Brasil.

Revisão de texto e organização do material

Alice Jean Monsell
Rosângela Fachel de Medeiros

Editoria de arte

Identidade Visual: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar
Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Diagramação: Joana Luisa Krupp

Traduções e revisão de Abstracts

Alice Jean Monsell

Revisão resumen em espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros



Contracapa: Postagem lambe-lambe de Tenondé por Xadalu - *Seres Invisíveis*.
Fotografia: Moacir Schneider.

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
Dossiê VII SPMAV - o exercício da pesquisa enquanto prática de ensino e de aprendizagem <i>Larissa Patron Chaves Spieker e Gabriela Kremer Motta</i>	8
Notas, fragmentos, visibilidades e encontros para histórias negras da arte <i>Igor Moraes Simões</i>	22
Um cego guiando outros cegos <i>Eduardo Veras</i>	38
Enquadramento e convergência - o queer como resistência <i>Rosângela Fachel de Medeiros</i>	48
Abertura à conversação: dois exercícios de aula na licenciatura, a formação docente em artes visuais e a arte na escola <i>Carmen Lúcia Capra</i>	92
Criação poética e utopia no campo do Ensino de Artes Visuais <i>Andrea Hofstaetter</i>	110
A performance como arte de resistência: leituras a partir de Esther Ferrer <i>Cíntia Tosta</i>	132
ENSAIOS VISUAIS	
Seres Invisíveis <i>Xadalu</i>	150
Narrativas de uma destruição <i>Raquel Andrade Ferreira</i>	170
RESENHA	
Exposição L.C. Vinholes - constelações e fronteiras dissipadas <i>Mari Lúcie da Silva Loreto</i>	192
ENTREVISTA	
A linha do horizonte não divide o mundo que tem à frente: Entrevista com o artista L. C. Vinholes <i>Mari Lúcie da Silva Loreto</i>	212

Larissa Patron Chaves Spieker
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS. Professora Associada dos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-Mestrado) e de História (PPGH - Doutorado e Mestrado) da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil.

Gabriela Kremer Motta
Doutora em Artes pela Universidade Federal de São Paulo-USP. Pesquisadora PNPd Capes/2016 do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas-UFPeL.

Dossiê VII SPMAV - o exercício da pesquisa enquanto prática de ensino e aprendizagem

Dossier VII SPMAV - the exercise of research as a teaching and learning practice

Resumo: Texto de apresentação sobre o dossiê e a história do evento: *VII edição do SPMAV – Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais* da Universidade Federal realizado anualmente no Centro de Artes da Universidade de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil.

Palavras-chave: Pesquisa em arte, ensino, aprendizagem, arte contemporânea.

Abstract: *Presentation text about the dossier and the history of the event: VII edition of SPMAV - Seminar of Research of the Masters in Visual Arts of the Federal University held annually at the Center of Arts of the University of Pelotas, Pelotas, RS, Brazil.*

Keywords: *Art research, teaching, learning, contemporary art.*

Introdução

Antes de iniciarmos uma reflexão crítica sobre a *VII edição do SPMAV – Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais* da Universidade Federal de Pelotas, é pertinente resgatarmos um pouco da história tanto do seminário como do próprio programa de pós-graduação ao qual o evento está vinculado. O Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas foi reconhecido e recomendado pela CAPES em 2010. Nestes quase nove anos de existência, o curso de mestrado se consolida entre os demais programas de pós-graduação do país constituindo sua proposta a partir do estudo da produção e reflexão em arte. Na perspectiva de conceitos e experiências práticas que possibilitem situar e interpretar social e historicamente as tendências que configuram as diferentes concepções em artes visuais na contemporaneidade, e sobre os processos de formação nesta área, o programa tem contribuído para o debate em arte no cenário nacional, por meio da produção de seus alunos, egressos e docentes.

Desde o início de suas atividades, o PPGAV – UFPeL preocupa-se em fomentar a pesquisa em artes visuais considerando sua intrínseca transdisciplinaridade com outros campos do saber, bem como a importância da interlocução entre prática artística, prática de ensino e de pesquisa. Tendo em vista tais premissas conceituas e metodológicas e a importância de fazer-se presente para além da sua esfera discente e docente, em 2011, ainda na vigência de sua inaugural turma de alunos, o PPGAV – UFPeL, conseguiu realizar a primeira edição do já fundamental Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, o nosso SPMAV. Naquela ocasião, se reuniram em Pelotas pesquisadores internacionais e nacionais garantindo a interlocução e visibilidade de pesquisas sobre o tema da arte contemporânea e suas interfaces com diferentes áreas do conhecimento. Assim, é

importante sublinhar que o *Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais* (Figura 1) constitui parte do processo de consolidação e amadurecimento do curso de Mestrado em Artes da UFPel, configurando um evento de crescente referência para a região sul e que envolve a participação efetiva do seu corpo docente e discente.

Atualmente, quase uma década após a abertura do nosso mestrado, a VII edição do SPMVA, realizada nos dias 04 e 05 de outubro de 2018, apresentou a confirmação do objetivo de promover e incentivar a pesquisa em arte como um espaço de ampla discussão investigativa, reflexiva e absolutamente vinculada com o contexto social no qual se desenvolve. A programação desta sétima edição do evento contou com a presença de conferencistas advindos de universidades brasileiras e artistas de reconhecida relevância proferindo palestras e apresentações fundamentais para refletirmos sobre a relação entre o contexto político brasileiro e o campo da pesquisa e da prática em arte contemporânea. Além dos palestrantes convidados, o evento apresentou 10 simpósios temáticos, tendo um grande número de comunicadores (superior a 90), configurando um incentivo a apresentação de investigações de jovens pesquisadores na interface com cursos de graduação.

Vimos novamente nossa expectativa ser superada pela abrangência do evento, mobilizado também pela quantidade de ouvintes e de pessoas interessadas em discutir as diversas temáticas. As atividades de ensino e de prática artística como formas de resistência, tema do evento, e de investigação no que tange a relação entre arte, política e sociedade conduziram debates profundos, capazes de mobilizar e de problematizar o cotidiano que vivemos na atual conjuntura política nacional, da mesma forma que o panorama das artes e sua importância na percepção analítica e crítica.

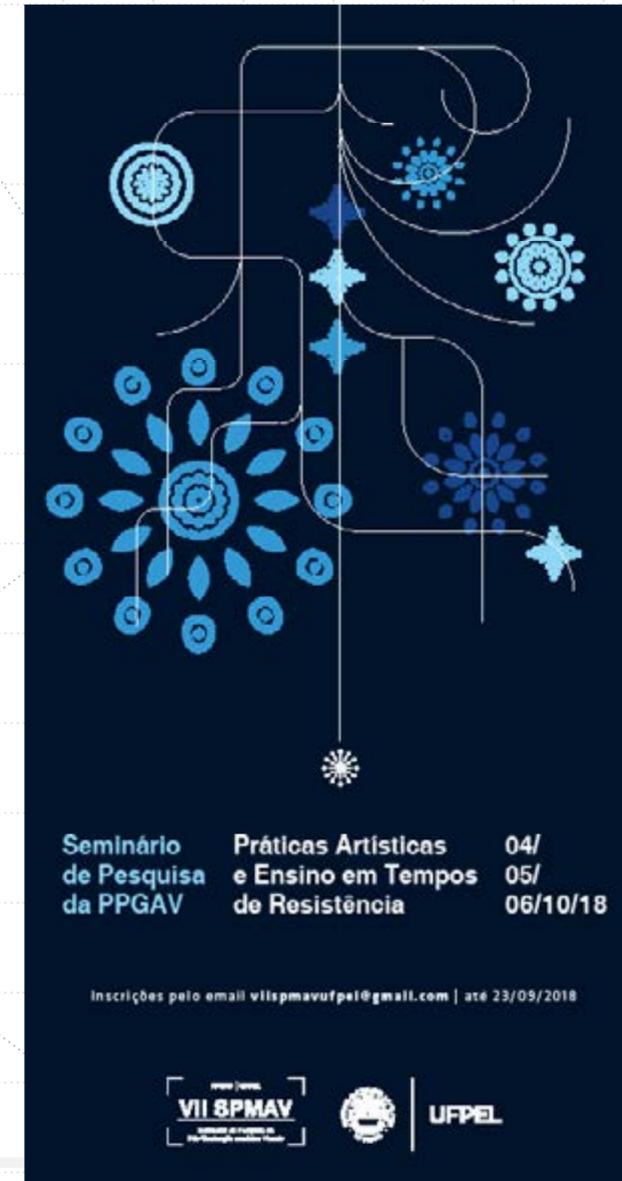


Figura 1. Cartaz de divulgação do VII SPMVA – realizado por Joana Krupp e Rafaela Azevedo. Fonte: Arquivos do evento - Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas

No que tange a estrutura do evento, o VII SPMAV compreendeu um formato bastante diversificado, com atividades nos turnos da manhã, tarde e noite, respectivamente comunicações, conferências e rodas de conversa com pesquisadores-artistas em torno da relação entre arte, política e sociedade como forma de resistência. Para além das apresentações orais, o Seminário também contou com duas mostras artísticas: a “Sala de leitura”, com a exposição das dissertações de mestrado dos alunos egressos do PPGAV e de teses dos professores do curso; e a exposição na galeria “A Sala” dos trabalhos artísticos dos alunos do PPGAV, responsáveis pelo evento. Certamente, a ampliação do número de pesquisadores e de trabalhos é reflexo da necessidade crescente da investigação em artes, hoje firmada e reafirmada mais do que nunca pelo tema da Resistência.

Na experiência de coordenação do evento, vimos a discussão de questões fundamentais para o debate sobre arte na atualidade.

A pesquisa em arte hoje traz formas de abordagens e realização capazes de fomentar, dentro e fora da academia, relações com o espaço e cotidiano. As produções poéticas visam o estudo e o compartilhamento de informações e vem sendo desenvolvidas no intuito de refletir ou até mesmo repensar aspectos históricos, tradicionais da arte, mas também que envolvem contextos políticos e sociais dentro das diferentes localidades. Tudo isso, promove transformações no que se refere ao espaço de produção, circulação e recepção das obras.

Da mesma forma, a discussão sobre a episteme da imagem é fundamental nas produções que dialogam com temáticas como gênero, história da arte, cultura material, memória, entre outros tantos temas, capazes de pensar a relação da correspondência entre símbolos e significados nas obras, estruturas simbólicas que mostram

semelhança a algo e que promovem o pensamento sobre redes culturais.

As diferentes conferências do evento foram realizadas pelos pesquisadores professor Dr. Igor Simões, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, professor Dr. Eduardo Veras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora Dr^a. Carmen Capra, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, professora Dr^a. Andréa Hoffstaetter, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela professora Dr^a. Rosângela Fachel, da Universidade Federal de Pelotas. No que tange as palestras realizadas por pesquisadores artistas, o evento contou com a participação da artista professora Dr^a. Raquel Magalhães, do Instituto Federal Sul, e com a participação do artista Xadalu, reconhecido internacionalmente por atuar em nome da causa indígena Guarani. Xadalu proferiu sua fala em parceria com o estudante indígena e professor da língua Guarani, Laércio Gomes.

Em cada uma das palestras proferidas, os alunos e demais espectadores tiveram a oportunidade de entrar em contato com as pesquisas individuais dos nossos convidados que, em linhas gerais, estão voltadas para questões de representatividade, de acessibilidade, de respeito ao próximo e de ensino em artes visuais. A seguir comentaremos brevemente cada uma das palestras proferidas no evento. Os artigos específicos de cada pesquisador encontram-se disponíveis nesta mesma edição da Paralelo 31.

No primeiro dia do evento, a mesa de conferências contou com a participação dos professores doutores Igor Simões, Eduardo Veras e Rosângela Fachel. Após as apresentações, o professor Igor Simões deu início a sua fala nomeada *Notas, Fragmentos, Visibilidades e encontros para histórias negras da arte*. A palestra do pesquisador abordava de forma contundente, a partir da análise de reconhecidas exposições, mostras e coleções de arte, a questão da visibilidade da

arte produzida por sujeitos racializados como negros nas artes visuais brasileiras. A brilhante participação do professor Igor inquietou a plateia gerando uma discussão, também, em relação ao contexto de Pelotas, quanto à visibilidade das produções artísticas desenvolvidas por pessoas racializadas como negras, considerando a trajetória de alunos e de egressos do nosso programa de pós-graduação.

Após essa primeira participação, a conferência do professor Eduardo Veras trouxe para o debate os desafios do ensino em artes visuais. Denominada *Um cego guiando outros cegos*, sua palestra relatava um episódio em que foi preciso descobrir como ministrar uma disciplina de História da Arte, fortemente calcada na apresentação de imagens, para uma turma que contava com alunos com problemas graves de visão. Como o pesquisador explicita em seu artigo presente nesta publicação, *a estratégia proposta tomou como referência o pensamento e o processo criativo do fotógrafo cego Evgen Bavcar, que se vale das descrições feitas por outras pessoas para a construção de suas imagens*. Em sua fala, Veras descreveu momentos emocionantes da troca entre os alunos na busca por encontrar maneiras para descrever atmosferas ou expressões pictóricas. A discussão sobre o estatuto das imagens e as possibilidades de acessarmos as imagens estava lançada.

Na sequência das palestras, tivemos a participação da professora Rosângela Fachel, recém-chegada ao corpo docente do PPGA-V-UFPEL como professora visitante. Sua comunicação, denominada *Enquadramento e convergência: a arte de resistir*, tinha como principal temática a discussão em relação a circulação e recepção de produções artísticas vinculadas a cultura GLBTQ+, Queer e transgênero. Desenvolvidas a luz de episódios recentes ocorridos no campo das artes visuais, como o encerramento precoce da exposição *Queer-Museu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander,

em Porto Alegre (2017) e da polêmica envolvendo a performance *La Bête*, do artista Wagner Schwarts, apresentada no 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM/SP, suas reflexões trouxeram para o debate a crescente moralização da sociedade como um todo e da sua perigosa força política

Encerrando o primeiro dia de encontros, tivemos a emocionante apresentação do artista convidado Xadalu e do indígena Laércio Gomes, professor de Guarani e estudante de história. Em relação ao relato da apresentação de Xadalu e Laércio, cabe retrocedermos um pouco e compartilharmos com o leitor da *Paralelo 31* um pouco do que foi a negociação para a participação desses nossos convidados tão especiais.

Xadalu é um artista autodidata. Sua formação se deu no embate direto com uma realidade bastante inóspita, marcada por experiências que raramente fazem parte de trajetórias artísticas. Depois de mudar-se para Porto Alegre com a mãe e a avó, Xadalu precisou trabalhar como papeleiro e como gari, até conseguir um emprego em uma serigrafia. Nesse percurso, a partir de vivências tão díspares, como o enfrentamento do preconceito por desempenhar funções nem um pouco valorizadas pela sociedade e a insistência de sua mãe e de sua avó para que ele seguisse sempre estudando, Xadalu encontrou na arte da rua, nos lambes, grafites, stickers e na questão indígena, um norte, uma missão, uma meta. Daí até transformar-se em um reconhecido artista contemporâneo, passam-se poucos anos e uma infinidade de histórias, todas elas convergindo para a confirmação de que temos diante de nós um artista engajado em defender uma causa e em compartilhar com os sujeitos dessa causa o lugar de fala alcançado pelo artista no sistema das artes. Como afirma o crítico e curador Paulo Herkenhoff em texto sobre o artista, Xadalu, “ao abraçar a causa dos guaranis, conforma um ethos para

sua arte de agenciamento sócia” (HERKENHOFF, 2018, p. 101).

É nesse sentido que, quando convidado para participar da VII edição do SPMVA, Xadalu impôs como única e inarredável condição, a presença, também como palestrante, do indígena Laércio Gomes, professor de guarani e estudante de história. A partir dessa condição, coube a nós, organizadoras do evento – apoiadas incondicionalmente pela coordenação do PPGAV/UFPEL – encontrar caminhos dentro da estrutura burocrática da universidade capazes de viabilizar a presença de ambos, Xadalu e Laércio, na mesa principal do evento. A participação de ambos não foi algo simples de ser efetivado, uma vez que, enquanto estudante e autodidata, Xadalu e Laércio Gomes não são reconhecidos como pesquisadores pelas instâncias financiadoras de eventos vinculados aos programas de pós-graduação.

Como as testemunhas oculares do evento podem confirmar, tivemos uma noite de fortes emoções. Xadalu e Laércio nos apresentaram relatos de suas experiências tanto no âmbito da arte e do ensino quanto na perspectiva de sujeitos cujas histórias pessoais seguem sendo marcadas pelo preconceito em relação a suas etnias e condições sócio-culturais. As narrativas apresentadas em suas falas suscitaram discussões sobre o sistema da arte e seus mecanismos de inclusão e exclusão de determinados artistas e também sobre o próprio sistema de ensino superior no Brasil, bem como sobre a relação do artista Xadalu com a comunidade Guarani da região de Porto Alegre.

No segundo e último dia do evento, com uma mesa mais voltada para as questões da formação de professores, tivemos a participação das professoras e pesquisadoras Dr^a. Carmen Capra, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, professora Dr^a. Andréa Hoffstaetter, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da artista professora Dr^a. Raquel Magalhães, do Instituto Federal Sul. A

professora Carmen iniciou a tarde de trabalhos apresentando a palestra *Aberturas à conversação: dois exercícios de aula na licenciatura, a formação docente em artes visuais e a arte na escola*. Em sua fala, construída a partir de relatos de experiências vivenciadas em sala de aula, Carmen apresentou-nos os desafios sempre atualizados da formação docente em artes visuais, sobretudo, em um cenário político de desvalorização da disciplina. Da mesma forma, debateu sobre a importância de uma reflexão crítica na docência, como ensinamos e como nossos discentes aprendem em arte, destacando espaços de aprendizagem muitas vezes não tradicionais e reconhecendo a importância das vivências no ensino da arte.

Andréa Hoffstaetter na apresentação da palestra *Criação poética e utopia no campo do Ensino de Artes Visuais*, realizou reflexão sobre o material didático como dispositivo, objetos de compartilhamento, de ver e de saber falar, construindo mais do que estratégias de ensino, espaços de diálogo entre docentes e discentes, provocando potentes formas de ensinar e aprender arte.

Finalizando o segundo dia do SPMVA, tivemos mais uma apresentação de um artista pesquisador, com a participação professora Raquel Ferreira. Em sua fala, calcada no entrecruzamento das experiências artística e docente, Raquel emocionou o público apresentando-nos os desafios enfrentados pelos artistas professores em manter uma produção poética e, ao mesmo tempo, atender as demandas de produtividade vinculadas a atividade docente.

Como se percebe, a partir da apresentação da relação entre o SPMVA e o nosso PPG e dos os breves relatos sobre as palestras apresentadas no contexto da VII edição do evento, podemos considerar o SPMVA como uma experiência – reiterada – de sucesso. Pensar, debater, fruir arte é fundamental. O conjunto de palestras e comunicações realizadas representa considerável ganho no âmbito

da pós-graduação e sobretudo para a pesquisa em arte. Certamente, esses dias foram marcados por trocas epistemológicas, construtoras de referenciais teórico-metodológicos e encaminhamentos para as diferentes pesquisas. Em outra instância, o evento representou o amadurecimento do grupo, no esforço conjunto de docentes e discentes para o crescimento do mestrado em Artes Visuais da UFPEL como importante espaço de discussão sobre arte no extremo sul do Brasil. (Nas próximas páginas, registros fotográficos do evento, Figuras 2 a 5).

Por fim, gostaríamos de destacar o privilégio de termos contribuído para construção desse importante processo, ressaltando o empenho dos participantes da equipe, que trabalhou na coordenação do evento, e o convívio ao lado de um competente corpo docente, que lá esteve e que apoiou o evento de forma vigorosa. Que venham novos Seminários de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, renovando a perspectiva da investigação em Arte.

REFERÊNCIAS

HERKENHOFF, Paulo. Xadalu e guaranis: diagramas de alteridade e trocas. In.: **RS XXI**, Rio Grande do Sul Experimental. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018.



Figura 2. VII SPMAV - Universidade Federal de Pelotas.
Fotografia: Daniel de Moura



Figura 3. VII SPMAV - Universidade Federal de Pelotas.
Fotografia: Daniel de Moura



Figura 4. VII SPMAV - Universidade Federal de Pelotas.
Fotografia: Daniel de Moura



Figura 5. VII SPMAV - Universidade Federal de Pelotas.
Fotografia: Daniel de Moura

Igor Moraes
Simões
Professor
Assistente de
História, Teoria
e Crítica da Arte/
Universidade
Estadual do Rio
Grande do Sul-
UERGS. Doutorando
em Artes Visuais,
História, Teoria
e Crítica da Arte-
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul-
UFRGS. Investiga as
articulações entre
escritas da história
contemporânea da
arte, montagem,
exposição e
visibilidade de
sujeitos negros
no campo das
artes visuais.

Notas, fragmentos, visibilidades e encontros para histórias negras da arte

Notes, fragments, visibilities and encounters with black art histories

Resumo: O artigo apresenta uma série de notas que vem sendo desenvolvida pelo autor durante suas pesquisas. Os temas versam sobre a visibilidade da arte produzida por sujeitos racializados como negros nas artes visuais brasileiras. Abrem-se ainda alguns apontamentos sobre a formação de um homem negro no campo da história, teoria e crítica da arte desde sua formação e relação com o território artístico.

Palavras-chave: História da arte, visibilidade, negritude.

Abstract: *The article presents a series of notes that have been developed by the author in his research. The themes are about the visibility of the art produced by subjects who have been racialized as black in the Brazilian visual arts. Also presented, are some notes on the professional development of black people in the art field, in the areas of art history, theory and art criticism, considering establishing oneself in a field and the subsequent relationships within the territories of art.*

Keywords: *Art history; visibility; blackness.*

Sobre estar aqui em alguns sentidos dizíveis...

Para pesquisar aquilo a que me dedico é indispensável pensar o lugar em suas características tanto mensuráveis como naquelas da ordem do simbólico e do relacional.

Explico: tenho me dedicado a pensar como a exposição de artes visuais em seus diferentes arranjos constitui ilha de edição para histórias da arte não necessariamente presentes. Nos estudos que empreendo, o objeto existe em relação com os demais. Toda exposição pode ser pensada como o espaço em que elementos dispersos se reúnem e constituem uma ou outra história. O objeto em estado de exposição, conceito com o qual venho operando, pensa a proposição artística como fragmento de uma narrativa que não o indetermina, mas lhe atribui molduras variáveis de sentido. Assim, o espaço altera tudo. O contexto é indispensável.

Penso a partir de mostras que tomam como protagonistas artistas racializados como negrx no Brasil. Se destaco aqui essa longa expressão do sujeito racializado é para desde já tornar compreensível um dos pontos de partida desse encontro que foi fala e que agora vira texto para publicação nessa revista: raça não é um dado natural. A racialização é uma invenção histórica. O negro foi inventado pelo branco e o branco construiu imagem de si mesmo a partir dessa invenção. O processo complexo que se desdobrou ao longo de séculos e mares atlânticos durante os processos diaspóricos não termina e nem começa apenas na escravização, mas se expande, desde a invenção da África como infantil e selvagem, herança iluminista, até o próximo menino ou menina que atravessa a noite escura de uma cidade das Américas e leva consigo não só o seu corpo mas as marcas de ser constantemente alvo.

Onde estou e de onde falo? Nesse instante, falo de um lugar específico. Falo em Pelotas, a cidade do Centro Histórico narrado cons-

tantemente em suas histórias. A cidade onde nasci.

Na minha cidade, o que é histórico e narrado frequentemente habita e constitui o centro. Centro Histórico. Muito a pensar sobre a História e suas escritas. Quem habitava o centro? Quem o habita atualmente e de que formas? Como essas vidas foram e são contadas? Que práticas e costumes são eleitos, entre outros? A partir de que ponto de vista? Questões que lanço para provocar o meu pensamento e de quem me lê.

Eu nasci fora do Centro Histórico. De onde vim, outra história central para compreender a mim, minhas práticas e as escritas sobre a cidade se desenrola de pelo menos o século XIX até os dias atuais.

Nasci em um local chamado Passo dos Negros. O lugar ficou assim conhecido por ser rota, trânsito e transe de negros chegados para o trabalho forçado que produziria a riqueza que, por sua vez, ergueria os casarões do tal centro. Durante o ciclo saladeril, homens e mulheres coisificados passavam no passo. Eles ainda estão lá. Ainda o rondam. Não de forma transcendental, mas de maneira muito objetiva: seus passos ergueram a periferia. Aquilo que está fora do centro e nomeado de periferia. Periferia? Aqui, de onde falo, as marcas daqueles sujeitos racializados pisavam os meus pés. Meus pés racializados. Muitas vezes, cheguei a essa Universidade onde falo, e que agora escrevo, com os pés sujos de barro das ruas sem calçamento. Escondia os meus pés. Que menino bobo eu era.

Devia saber que aquele barro era feito do mesmo material da água que banha e ronda o entorno de onde estudei. Nesse exato momento enquanto sou lido, a água segue seus movimentos e murmura mares atlânticos e histórias de antes. Ao lado do centro, esse de Artes e Design, insubmissas narrativas rondam o cânone e nos empurram para a necessidade de novas tomadas de posição, outros protagonistas, outro trabalho. A periferia do entorno do Centro de Artes

da Universidade Federal de Pelotas, não coincidentemente negra, se avizinha e se aproxima. Rondados, cercados, assaltados, é chegada a hora de ouvir esses coros e vozes que passam na porta, mas raramente são convidados a entrar. Chegou o tempo de reconhecer que nas margens do que estabeleceu a si mesmo como centro habitam histórias e que essas histórias são válidas, insubmissas e pertencem a todas e todos. O tempo é de plena urgência, para todas e todos.

Recentemente, em outubro de 2018, pude assistir a fala da pesquisadora, curadora e crítica de Arte, Clarissa Diniz, durante evento no qual participávamos, na cidade do Rio de Janeiro. Clarissa, naquele momento, amparou sua fala na perspectiva de uma espécie de narrativa cultural de esquerda que se tornou hegemônica na ditadura. Ao mesmo tempo que avançava o golpe militar, no campo da arte e da cultura, eram constituídos alguns modelos de boa arte, boa música, boa literatura. Essas narrativas teriam se impregnado como oficiais nos aparelhos culturais do país positivamente na tentativa de constituir resistência aos horrores do cinza daqueles dias, que hoje, parecem novamente nos assombrar.

Penso quanto narrativas hegemônicas calam a respeito daquilo que se engendra em nossa invenção de nação, de estado, de sociedade civil. Invenção feita sempre por um grupo específico, com seus conceitos e apartamentos definindo o todo e estabelecendo a si e aos seus hábitos como civilidade, como ordem. Penso no quanto nesse pequeno hiato democrático em que aquela narrativa cultural de esquerda foi vitoriosa nos aparelhos culturais se criou a ideia de um país pautado por princípios democráticos, penso ainda como mesmo nessa narrativa de esquerda o pensamento negro foi silenciado a ponto de ainda ser novo para os mesmos agentes dessa narrativa. Novo, não como um corpo negro a produzir elementos sensoriais como visualidade, ritos, ritmos, e toda a sorte de artefatos, mas muito

novo na perspectiva do negro como narrador de si e de sua história em espaços autorizados. Penso no quanto essa ausência é sentida agora que parece que (re) volta o Brasil aquele que conhecemos e se organiza teoricamente desde o século XIX. Penso em Gobineau, Nina Rodrigues e na ausência de Luiz Gama. Penso em quanto Gonzaga Duque para tão pouco Manuel Querino.

O Brasil está, desde o último pleito presidencial, diante de si e, embora parte dele esteja abismado com o que vê, para corpos negros e negras não há nenhuma novidade no reflexo.

Esse imenso território, que nomeamos como país, se construiu aprendendo formas muito sutis e perversas de executar diariamente os alvos dos seus preconceitos.

Esse é o país que buscou políticas de branqueamento. Financiou essas políticas e construiu sua ideia de sociedade baseada no silenciamento ou na absorção preconceituosa da maioria da sua população.

Na dianteira dessas narrativas, estava a imensa minoria branca que via o negro, principalmente, como algo a ser retirado do projeto de país que deveria ser construído. Durante os séculos XIX e XX fomos engavetados em teorias ora de branqueamento, ora de um tipo de mestiçagem que desumanizava, categorizava e assim contribuía para a coisificação de grande parte dos seus habitantes.

No final do século XX, com a ditadura de direita e a narrativa de esquerda, mais uma vez essa presença negra foi diminuída ou categorizada sob discursos de emancipação de classe que desconsideraram a primazia da raça.

Não somos o país que mais mata mulheres, negras e negros, trans, índios, porque um ser alienígena vem até aqui. Somos nós, o povo brasileiro, que construímos os números que assustam o mundo. Agora, pela primeira vez desde a abertura política, o mesmo grupo

e seus herdeiros encontram um homem branco típico, forjado em noções bem particulares, mas forçosamente universalizadas de boa conduta, que os autoriza a esbravejar o que estava silenciado no espaço público, mas em pleno funcionamento no espaço privado.

A prática de volta à ordem a partir do silenciamento de quem atentou o que esse grupo toma como normal é a (re) volta de um país que sempre esteve aqui.

Um país que ensaiou sua performance pública de ódio reclamando do novo público do aeroporto, da política de cotas e de qualquer ação que deslocava os lugares que sempre estiveram projetados para os corpos indesejados. Corpos que foram sistematicamente mortos e vulnerabilizados.

Na década de 80, Gal Costa gritava ao país que mostrasse sua cara. Demorou! Mas aí está! Ela é assustadora, não?! Mas para gente como eu, desculpem, não é uma surpresa!

O Brasil que hoje nos assusta traz as vozes que sempre existiram, mas que, depois do trauma da ditadura, tiveram de calar reforçando nosso preconceito típico. Nosso jeito brasileiro de ser perverso. Aquele jeito próprio que aponta o negro amigo na praia em posição subalterna, mas não suporta mais do que uma década de negro sentado em banco universitário. E não, não falamos de classe. Falamos de raça para depois falarmos de classe. No entanto, falamos também de experiência de resistência, pois há muito tempo que negras e negros dizem não a tudo que hoje vocifera nas telas do país. E dizem não porque tudo que hoje passou a ser gritado em todos os espaços, sempre existiu e sempre fez dos nossos corpos o alvo principal.

Anotação 1: O contemporâneo

Penso o contemporâneo primeiramente como a disputa constante, ou nas palavras de Boaventura Santos, a luta sobre a abissal linha

que foi traçada entre Norte e Sul, como narrativas e epistemes que agora ascendem e produzem outros pressupostos válidos. O contemporâneo precisa ser um tempo largo o suficiente, para que caibam as histórias que outrora foram sistematicamente invisibilizadas ou dobradas à régua do Norte, que se entendeu como única e universal. Três marcas determinantes da noção de contemporâneo que opero aqui são, então, a compreensão de mobilidade do passado e das suas formas de ser narrado, o reconhecimento de sofisticadas estratégias de poder associadas à visibilidade de algumas narrções em detrimento de outras e a atual disputa entre essas narrativas. A escritora negra Conceição Evaristo coletou, de seus encontros com mulheres negras, suas insubmissas lágrimas. Coletou lágrimas insubmissas, palavras insubmissas, histórias insubmissas.

Anotação 2:

Sempre são próximas a história e a estória. Sempre. Aprende-se assim com Walter Benjamin e aprende-se assim com Conceição Evaristo (2016, p.8):

Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que ao registrar essas histórias continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência.

Compreenda: nasci um homem negro, minha pele sempre chegou antes e marcou lugares e interdições. Minha pele marcou a medida dos esforços para existir em espaços brancos. Mas só nos últimos anos aprendi a estar implicado nisso. Um processo que passa pelos

saberes que construo em íntima aliança entre ser homem, negro e gay escrevendo sobre uma história da arte, onde nunca estou. Ou quando estou, moro em categorias que foram criadas para me dissecar. Estar em uma disciplina onde encontro poucas vozes negras institui dimensão viva daquilo que me torno. Implicar-me foi um processo lento e coletivo. Tomo emprestada a frase de Simone de Beauvoir já, hoje, ressignificada pelos diversos feminismos, principalmente pelo feminismo negro. Compreendi que não se nasce negro implicado com sua negritude, torna-se. Sou um homem negro e professor de história da arte. Aprendo que a disciplina que estudo teve seu primeiro nascimento em 1550, com a vida florentina da Arte. Com Giorgio Vasari, a disciplina inventariava homens egrégios e ilustres cujos feitos deveriam ser eternizados e sobreviver aos tempos. Há bem menos tempo fui pensar como a disciplina que estudava usava constantemente de uma mesma artimanha: todos os saberes produzidos pelo norte do mundo se apresentavam como universais, quando, na verdade, eram e são sempre específicos. Quem era universal para a história da arte?

Anotação 3: Humanamente possíveis?

Arte é criação humana? Quem é humano para a história da arte? Vasari escreveu em 1550. Vasari (2011) inventou a figura italiana de alcance universal do artista e começava a forjar aquilo que seria o historiador da arte. Em 1550, atracavam nas Américas, singrando o Atlântico, os primeiros navios que traziam homens e mulheres desumanizados pelo colonizador e coisificados para o seu uso.

O continente europeu fundou a história da arte ao mesmo tempo que inventava um mundo que só passou a existir quando enquadrado sob suas lentes. Lentes de desumanizar outro. O outro era a atração pelo seu caráter de diferença. A história da arte europeia é contemporânea. Contemporânea à ideia de desumanizar quem não

é espelho, como lemos no catálogo da recente e importante mostra *Histórias Afro-Atlânticas*:

A disciplina da história da arte, com suas raízes, estruturas e modelo profundamente europeus, é o aparo mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização. Uma construção brilhante realizada no decorrer dos séculos, ela tem consequências impressionantes. Embora a história da arte se baseie no talento de vários pintores e escultores, também foi preciso construir narrativas de causalidade e conexão entre eles, configurando a grande narrativa da história da arte com suas crônicas de progresso, desenvolvimento e refinamento. Artistas, obras de arte e conjuntos de obras se tornaram elementos que coreografam a evolução de movimentos, escolas e estilos, períodos e eras. Assim se narrou tudo que era considerado as maiores conquistas das culturas materiais europeias e, mais tarde, euroamericanas. Um seleto grupo de artistas e suas criações formam o que é conhecido como cânone, o exemplo das manifestações mais sofisticadas da cultura ocidental. Enquanto os artistas são identificados como gênios e mestres, suas obras incorporam um aspecto quase sobrenatural (PEDROSA, 2018, p. 30).

Anotação 4: Sempre reconhecer que se fala de um lugar

Uma Nota: Grada Kilomba (2016, p. 8), artista, negra e mulher (sempre citar as marcas):

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecerem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em um algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história.

Gonzaga Duque, Estevão Silva e a Racialização dos Fazeres Artísticos:

Em 1891, Gonzaga Duque escreverá sobre Estevão Silva (1845-1891),

por ocasião de seu falecimento. Estevão Silva já tinha sido motivo de destaque pelo autor, por suas habilidades pictóricas em *A Arte Brasileira*. Pintor negro dos mais destacados da história da academia e conhecido por sua forte resistência², ele será enaltecido pelas suas capacidades técnicas e representativas, e segundo Gonzaga Duque (1929, p.56):

Descendente de Africanos, conservando ainda traços profundos e radicais, era o que se pode chamar de um belo tipo, retinto, forte, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse de franco e bom. [...] Quem como ele vem de uma rude raça oprimida e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada dos finos, vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se agora o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguiria perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento que punha nos seus quadros. É negro sem leveza, sem transições. O colorido quente, intenso, gritalhão de seus frutos reunidos à escuridão das sombras, dão aos quadros, mesmo aos menores, um aspecto de rudeza que domina e destrói a macieza aveludada, a delicadeza voluptuosa com que tratava algumas espécimes da natureza dos trópicos.

Aludir à origem africana, aos traços físicos. Sua proveniência é associada a uma rude raça, e a partir desse lugar de origem provém seu essencial olhar sanguíneo, que vê sempre desesperadamente (ou seja, sem controle) amarelo. O negro sem leveza que transmuta sua rudeza essencial em obra de arte, em pintura. Ora, a associação entre raça e produção artística é inegável. Assim, os objetos produzidos por sujeitos negros trariam sempre a essência, a marca da negritude. Pensemos a mesma pintura sem as informações prévias da origem racial do autor. Teríamos ainda os mesmos recursos e argumentos e ferramentas de análise?

[2] Em sessão da Academia Imperial de Belas Artes, em 1880, Silva protagonizou protesto diante do imperador Dom Pedro II. O motivo havia sido sua discordância em relação a premiação concedida a ele na Exposição Geral, daquele ano. Avaliado como insubordinado, Silva acaba sendo suspenso por um ano da discencia na academia.

Anotação 5: Intriga, Fascinação e espanto

Ha muito venho me intrigando com uma pintura.

Desde que a vi, o título Fascinação me incomoda. Não consigo localizar fascínio em cada uma das vezes que estou com essa menina negra. O fascínio que habitava a tela e as escolhas de Pedro Peres, no início do século XX, apenas 21 anos depois do que foi chamado de Lei Áurea. Áurea, alva, como a branca boneca.

Por que meu olho negro vê, hoje, o que não via, antes? Quando meu olho de homem negro, estudante e professor de história da arte enegreceu? Quando ele passou a ver na menina descalça uma daquelas imagens que extrapolam os limites da arte e tocam em um país onde se corre sério risco de haver mais de humano na boneca do que na menina negra que vê? Quando miro a menina espantada com a boneca, vejo pavor, assombro. Eu nomearia aquela pintura como “Assombro”.

Anotação 6: O muro, a inscrição

Num muro de uma rua no centro do Rio de Janeiro, alguém inscreveu: Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande. Cubo Branco. Vocabulário inventado para nomear a pureza e a higiene onde a arte deveria existir autônoma de qualquer interferência para além de si mesma. Para inventar um mundo só seu, escolheu um Cubo Branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar onde se respeita e não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da Sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. Ele permite, ele concede, ele interdita. Negros falam porque o senhor concede. Falam, mas devem usar a língua do senhor. Mulheres falam, mas para existirem na Casa Grande do Cubo Branco haviam de ser permitidas e dobrarem-se às regras. Os senhores do

Cubo Branco, ao contar sobre o que acontece em sua casa grande, preferem falar de si mesmos. Cubo, sala. Sala de exposição. Lugar de expor coisas e ideias sobre as coisas. De montar histórias com as coisas. Sala de expor histórias. Quantos negros nas salas dos encontros, simpósios e eventos onde se contam sobre essas histórias? Silêncio! Todo encontro que narra as coisas que acontecem no Cubo Branco tem um quê de Casa Grande.

Anotação 7: Coletivo Presença Negra e o vazio negro do Cubo Branco

Um grupo de negros adentra espaços expositivos na cidade que, dentro da periferia da arte do Norte é a metrópole Sul. Periferia e metrópole nunca são fixos. Em relação a outras geografias da arte brasileira, São Paulo é o Norte. Nas galerias mais caras do país, um a um, homens e mulheres negras silenciosamente adentram o espaço de mostras de grandes galerias do sistema das artes no Brasil. A performance do coletivo “Presença Negra” consiste em corpos negros habitando espaços em que não há expectativa da sua presença. Corpos de homens e mulheres negras acostumados a se fazer presentes apenas em condição de subalternidade. O trabalho se institui pelo estranhamento daqueles corpos em aberturas de exposições de galerias e museus. Os olhares se voltam para aqueles homens e mulheres negras entre o fascínio e o estranhamento. Ou seria pavor? Há outro assombro aqui quando corpos negros entram na sala. Alguns corpos insubmissos alteram a pretensa estabilidade e produzem estranhamento.

Anotação 8: Porcentagens e representatividades institucionais

54% dos habitantes desse terreno enorme que chamamos Brasil declaram-se negros ou pardos. Quantos museus tomam o negro brasi-

leiro como protagonista para histórias da arte no Brasil?

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand dedicou sua programação de 2018 às histórias afro-atlânticas. Para tanto, lançou mão de seu acervo, empréstimos e também de novas aquisições. Era preciso dar conta das lacunas do acervo em uma proposição que, de fato, faz diferença por ora. Mas quais as políticas de aquisição das instituições de arte brasileiras, ao longo dos tempos e por que tantas lacunas no país de 54% de negros e pardos?

Anotação 9: Nota de leituras historiográficas sobre representatividades e representações

Recorrentemente vimos na escassa historiografia da arte afro-brasileira não a inscrição de indivíduos marcados pelas interdições da pele, que chega antes de qualquer outra identificação. As noções de arte afrodescendente tendem a abarcar todos e todas aquelas que lançam mão de elementos da cultura afro-brasileira, de seus elementos e fazeres e sujeitos. Pergunta que não cessa: teríamos de incluir nessa lista o olhar que ajudou a reiterar o negro como o malandro romantizado, força de trabalho e mulatas que foram chamadas de tipo exportação? De fato, estamos falando em uma escrita da história que faz justiça aos homens e mulheres negras que se movimentam no campo das artes visuais no Brasil? Teríamos para tal que desconsiderar o mito da mestiçagem cultural fomentado no cadinho do século XX, nas três raças essenciais de Gilberto Freyre. Essa noção tem nos invisibilizado como produtores de arte e de narrativas históricas que são pensadas desde diferenças sociais que estão dadas pela pele, marcadas pela experiência de um racismo estrutural e estruturante que aprendeu formas sutis de se fazer, na esfera íntima das relações, algo da ordem do inescapável enquanto, publicamente, se anuncia como o resultado de um encontro apaziguado entre as raças.

Última anotação: Navios e oceanos que não cabem aqui

Mulheres negras escrevem e inscrevem seus lugares de fala no mundo. Uma fala negra e insubmissa que, diferente das narrativas que as enquadraram, expuseram ou silenciaram, são feitas de um mar inteiro e não de um rio que se pretende oceano. A onda, ou talvez a ressaca, toma todos os campos da vida brasileira.

A história da arte ficará alheia a proteger sua antiga Casa Grande? Não creio que seja possível.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. Sobre o que podemos não fazer. In: AGAMBEN, G. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O Homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CONDURU, Roberto. Negrum multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v.22, nº 2, p.29-44, jul/dez 2009.

_____. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: Pintores e Escultores**. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.

EVARISTO, Conceição. **Lágrimas insubmissas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Instituto Goethe, 2016. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: maio 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES, Hélio. **O lado negro da arte**: sobre “Territórios artistas afrodescendentes na no acervo da Pinacoteca”. Disponível em: <[https://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FCultura%2FO-lado-negro-da-arte-sobre-Territórios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-%2F39%2F35408](https://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FCultura%2FO-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-%2F39%2F35408)>. Acesso em: jan. 2018.

NUNES, Eliane. **Raimundo Nina Rodrigues, Manuel Querino, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha**: quatro historiadores da arte afro-brasileira. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, UFBA, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia de espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Adriano. **Histórias afro-atlânticas**. vol. 1. MASP-Instituto Tomie Ohtake, 2018, catálogo.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Boventura Sousa & Maria Paula Meneses (orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M. & Heloísa M. Starling. **Brasil**: uma Biografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

_____. & Flávio Gomes. **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

SIMÕES, Igor Moraes. Objetos em estado de exposição: exercício para uma escrita contemporânea da arte como montagem. In: **ANAIS DO 25º ENCONTRO DA ANPAP**. Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre, 2016.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Eduardo Veras
Professor do
Departamento
de Artes Visuais
da Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul
(UFRGS): docente
do Programa de
Pós-Graduação
em Artes Visuais
e no Bacharelado
em História da
Arte. Membro do
Comitê Brasileiro
de História da
Arte (CBHA).

Um cego guiando outros cegos

Un aveugle conduisant d'autres aveugles

Resumo: O artigo registra uma experiência de sala de aula. Relata episódio em que foi preciso adaptar uma disciplina acadêmica de História da Arte, tradicionalmente conduzida a partir da projeção de imagens, para incluir, em um grupo de quase 60 estudantes de Comunicação Social, dois alunos com restrições visuais severas (um deles nascido cego). A estratégia proposta tomou como referência o pensamento e o processo criativo do fotógrafo cego Evgen Bavcar, esloveno radicado na França, que se vale das descrições feitas por outras pessoas para a construção de suas imagens.

Palavras-chave: Ensino; história da arte; cegueira; Evgen Bavcar; descrição de imagens.

Résumé: L'article enregistre une expérience de classe. Il relate un épisode dans lequel il a été nécessaire d'adapter une discipline académique de l'histoire de l'art, traditionnellement menée à partir de la projection d'images, pour inclure, dans un groupe de près de 60 étudiants en communication sociale, deux élèves présentant des restrictions visuelles sévères (un des deux, né aveugle). La stratégie proposée a pris comme référence le processus de réflexion et de création du photographe aveugle Evgen Bavcar, de nationalité slovène basée en France, qui se utilise des descriptions faites par d'autres personnes pour la construction de ses images.

Mots-clés: Enseignement; histoire de l'art; cécité; Evgen Bavcar; Description des images.

Contei esta história algumas vezes para amigos próximos, e as reações, sempre estimulantes, me fizeram acreditar que haveria aí algo a merecer o endereçamento a um público mais amplo. A narrativa diz respeito a uma vivência de sala de aula. Antes de passar a seu registro textual propriamente dito, devo esclarecer que não tenho me dedicado à reflexão sistematizada sobre o ensino, embora já acumule uma prática de pouco mais de dez anos no ofício de professor (uma prática, obviamente, acompanhada por um pensamento). Meu foco, nesse período, sempre esteve mais na arte e na História da Arte do que na educação em si. Desconfio, porém, animado pelo interesse de meus interlocutores, que o relato a seguir nos reafirme a potência *educativa* presente nas práticas e nos processos de criação dos artistas.

O episódio se deu em uma disciplina que procurava trabalhar fundamentos das artes visuais e da História da Arte junto a estudantes de Comunicação Social. A cadeira tinha caráter obrigatório e lidava com a premissa do quão importante seria contar, no processo de formação acadêmica de futuros jornalistas, publicitários e relações públicas, com um repertório visual minimamente sistematizado, além de uma ampla mirada humanista, contemplando certa noção de *cultura geral*. A secretaria da universidade (instituição privada, de inspiração jesuíta), me advertira dias antes, via e-mail, que haveria na turma dois alunos com deficiência visual severa. Não me preveniram, e só descobri isto no primeiro dia de aula, que a turma somava, no total, cinquenta e sete alunos. Um deles nascera cego. O outro não via nada com um olho e enxergava muito pouco com o outro, sofrera já uma série de cirurgias, que pretendiam não exatamente melhorar sua parca visão mas ao menos prorrogar a perda completa.

Decidi que manteria a lógica, que eu entendia acertada, sobre o que uma disciplina de artes visuais vinha fazer em um curso de gradu-

ação naquela área de estudos: o primeiro mês voltava-se a definições possíveis do que é arte e a uma introdução à noção de campo da arte e dos papéis de seus diferentes agentes, uma espécie de sociologia da arte meio condensada. Na sequência, passávamos a uma revisão – não exatamente panorâmica, mas pontual – da História da Arte em si, privilegiando os momentos que me pareciam mais estimulantes ou referenciais para alunos de Comunicação Social: Renascimento, barroco, princípios da arte moderna, vanguardas históricas, Pop Art, arte conceitual e arte contemporânea.

Tentando imaginar como abordaria esses temas com uma turma tão grande, incluindo um aluno cego e outro quase, lembrei de Evgen Bavcar, o filósofo de origem eslovena, radicado em Paris, comumente identificado como *fotógrafo cego*. Nascido em Lokavek, em 1946, ele perdeu a visão do olho esquerdo aos 10 anos de idade, ferido por um galho de árvore. No ano seguinte, quando brincava com um detonador de mina, resquício da guerra, o olhar da Medusa – como o próprio artista descreve – atingiu seu olho direito. A perda total de visão não se deu de forma imediata. Em entrevista, Bavcar recorda:

A viagem, sem retorno, que me levou do dia à noite, durou mais ou menos oito meses. Na realidade foi um longo adeus à luz, isto é, uma história de amor em lentidão, apesar do destino fatal para o qual me preparava. Graças a algumas pessoas próximas e, sobretudo, à minha mãe, pude recuperar alguns objetos mais essenciais para este longo itinerário de uma transcendência imposta, que consegui aceitar apesar das inúmeras revoltas, fruto da minha juventude, e pelos meus sonhos de criança. Quando o tumulto cessou, me entreguei a uma nova forma de vida, guardando (talvez como um bom esloveno) uma grande nostalgia (em esloveno *hrepenje*) desta época que desde então me ajuda a iluminar todos os caminhos do mundo, tão curta e frágil foi a luz (SOUSA, 2003, p.115)

Ganhou da irmã mais velha uma câmera russa, imitação da Leica alemã, e passou a fotografar em uma operação que conjugava – e ainda hoje conjuga – memória, sonho e imaginação, trabalhando a partir de descrições e narrativas feitas pelas pessoas que lhe estão próximas. Observa Bavcar que as imagens com as quais convivemos não são necessariamente visuais. Todo cego, ele sublinha, tem o direito de dizer: “Eu me imagino” (TESSLER; CARON, 1998, p. 93). Imaginar, de acordo com essa lógica, é ter direito à imagem. Todo aquele que imagina, portanto, tem o direito de *produzir* imagens.

Recuperei um episódio que me fora confiado por uma amiga artista, bastante próxima de Bavcar. Em visita a Paris, ela combinara de visitar com ele uma exposição de arte no Grand Palais. Bavcar avisou que havia cinco trabalhos que ele gostaria de ver com a ajuda dela. Pelo catálogo, ela localizava a obra escolhida, conduzia o amigo até lá e passava a descrever o que percebia. À medida que ela falava, ele fazia perguntas, e, juntos, os dois iam de pouco a pouco adensando a conversa – e as imagens. Uma pintura renascentista em particular mereceu maior atenção. A artista contou ao amigo que se tratava de duas mulheres, uma mais velha e uma mais jovem, no interior de uma casa, ocupadas com afazeres domésticos. Ele quis saber exatamente o que elas faziam. Costuram, parece. Como você sabe? Elas têm novelos e linhas junto de si. E nas mãos? A mais jovem segura uma agulha. Algo mais? Acho que ela se espetou. Por quê? Um fiozinho de sangue escorre de um dedo. Qual é o nome do quadro? Só ela então ela verifica a etiqueta: *Maria e Jesus costurando*. A mulher mais jovem, na verdade, era o Cristo, ainda imberbe, e aquela cena doméstica, em princípio comecinha, antecipava o grande sacrifício. Martírio e morte vinham anunciados no filete vermelho. No Grand Palais, um cego fazia uma artista enxergar melhor.

Ocorreu-me ainda um depoimento do próprio Bavcar em que ele mencionava a necessidade de que as descrições que os outros lhe ofereciam fossem *inspiradas*, com as *palavras certas* para que as imagens comentadas *entrassem em sua alma*. Certa vez, ele pediu que o diretor do Museu do Louvre, especialista em Georges de La Tour, que descrevesse o tipo de vermelho que o pintor barroco empregava. “É um vermelho como vermelho de tijolo”, respondeu o curador. Assim que o sujeito se afastou, um amigo de Bavcar que ouvira o diálogo veio corrigir: “Não é um vermelho de tijolo, é um vermelho de tijolo quando o sol se põe”. Bavcar acrescenta: “A descrição inspirada faz uma diferença enorme. Mas muitas vezes prefiro que me leiam um poema sobre uma pintura do que uma descrição dela” (FONSECA, 2001).

Acreditei que haveria nessas experiências e nas narrativas que davam conta delas algo que pudesse me ajudar em sala de aula. Ainda no primeiro dia, ao final do encontro, perguntei aos dois alunos com problemas de visão se eles se incomodariam que, na aula seguinte, eu colocasse para toda a turma que isso, um aluno com cegueira congênita e outro com o olhar muito limitado em uma aula de artes visuais, era um problema, e que todos teríamos de lidar com isso. Os dois responderam prontamente que estava tudo certo. Na semana seguinte, conduzi a primeira parte da aula como de costume, e, depois do intervalo, expliquei ao grupo a situação que, juntos, teríamos de enfrentar. Conte a história de Bavcar e trouxe excertos de depoimentos do fotógrafo cego sobre a íntima ligação entre o verbal e o visual, a força das descrições, as sugestões poéticas, a busca pelas palavras mais certas por parte de quem descreve, a possibilidade de criar imagens com a imaginação, o direito, que até os cegos têm, de produzir e oferecer imagens. Por fim, projetei reproduções de pinturas de La Tour e fotografias do próprio Bavcar. Convidei a turma a

descrever as cenas para os colegas que não podiam vê-las. Uma menina, descalça, com vestido branco, corria por uma colina. Uma leva de pombas alçava voo sobre uma bicicleta sem ciclista. A mão de um homem, supõe-se que o próprio fotógrafo, tocava de leve o rosto de uma mulher; ela usava um chapéu largo, tinha os olhos fechados e sorria. A turma levou a proposta muito a sério, mas, ao mesmo tempo, pareceu que se divertia.

Essa metodologia repetiu-se ao longo das aulas seguintes. As imagens caras à História da Arte que eu tradicionalmente exibía e comentava agora vinham acompanhadas por descrições. Eu procurava não interferir muito nesses momentos, pedindo à turma que relatasse o que tinha diante de si. No entanto, sempre me certificava de que o rapaz com cegueira congênita havia compreendido. Quando ele dizia que não, eu insistia com os demais para que tentassem novamente. Quando chegamos a Diego Velázquez, tido como o primeiro pintor a representar o fora de foco, a turma precisou, de fato, empenhar-se para transmitir essa noção a alguém que nunca tinha visto nada. “É quando tudo fica meio nublado”. Perguntei ao jovem se ele entendia. “Não”, respondeu. “Imagina uma piscina, com a água bem parada; de repente, alguém, ou o vento, começa a agitar a superfície, e a água se mexe”. Com a cabeça, ele fez que mais ou menos, mas não parecia muito convencido. Alguém deve ter lembrado que o colega cego gostava de ouvir rádio: “Pensa que tu quer sintonizar uma estação, passa meio perto, mas fica aquela chiadeira, uma emissora se embaralhando com outra”. Finalmente, a descrição funcionou: “Agora eu entendi o que é o fora de foco”.

Certo dia, o semestre já avançado, tive a chance de conversar com uma aluna daquela turma, fora da aula, e perguntei o que ela vinha achando da disciplina. “Ah, professor, estou adorando”, respondeu, “principalmente quando a gente tem de descrever as obras de

arte para os cegos.” O comentário me animou, porque, entre os 57 estudantes, eram sempre os mesmos quatro ou cinco que se disputavam às descrições. Essa jovem não figurava entre eles, aliás nunca abria a boca na sala, mas, ainda assim, se percebia como parte do grupo, e estava entusiasmada com os exercícios.

Não conto essa história para me vangloriar. Devo ter cometido muitos erros. Lembro bem do último. Como a turma era grande, a avaliação, ao final do semestre, pedia uma prova e um trabalho em grupo. Os dois meninos com problema de visão fizeram, com outro colega, um belo trabalho sobre *A guerra dos mundos*, o conto de H. G. Wells recriado por Orson Welles em 1938, na célebre transmissão radiofônica que disseminou o pânico nos Estados Unidos – o programa parecia tão realista, tendo assimilado tão bem a linguagem do rádio que as pessoas não reconheceram a narrativa como ficção. A apresentação em aula incluía uma sequência de fotografias feitas pelo aluno da cegueira congênita, que supostamente correspondia ao que teria sido o ataque alienígena: imagens fora de foco, com enquadramentos estranhos, um terreno descampado, na cidade interiorana em que ele morava. Ocorre que, no dia da prova, simplesmente esqueci de providenciar uma prova específica para o rapaz. Pedi então que ele escrevesse um relato sobre como tinha sido estudar imagens sendo cego. Ele o fez. O texto saiu tão surpreendente que, na semana seguinte, tive de lê-lo em voz alta para toda a turma. O garoto afirmava que aquela era a melhor disciplina que havia cursado na universidade: “Nunca pensei que eu poderia saber do que tratava a *Mona Lisa*, de que tanto eu ouvia falar. Achava que era algo fora das minhas possibilidades. Nem cogitava que valesse a pena. Não me interessava”. Ao final, ele ponderava: “Isso só foi possível graças ao esforço dos meus colegas e do meu professor. Pensando bem, graças ao meu esforço também”.

Isso ocorreu há cerca de dez anos. Há seis já não dou mais aulas naquela escola jesuíta, nem tenho notícias sobre o rapaz cego ou sobre o outro, que pouco via. Era comovente ver os dois andando juntos pelo campus. Aquele que enxergava quase nada seguia na frente, com a mão do amigo sobre seu ombro. Sempre me ocorria o título de certo trabalho de Louise Bourgeois: *Um cego guiando outro cego*, de 1947. Em rápida pesquisa, para conferir essa data, encontro hoje uma fala da artista sobre a obra, que me parece, ainda agora, precisamente feliz. A escultura alterna pedaços de madeira dentados, pintados de preto e vermelho. Observa Bourgeois: “Mesmo que as formas sejam abstratas, elas representam pessoas. Elas são delicadas, como as relações humanas. Elas se olham e se debruçam uma sobre as outras” (CANTON, 1996, s/n).

Penso que esse episódio, como um todo, para além da narrativa de uma experiência de ensino-aprendizagem aparentemente bem-sucedida, seja revelador. Como anunciei antes, não tenho uma reflexão sistematizada sobre o tema, tampouco saberia precisar se há aqui alguma sorte de experiência com alunos cegos que valeria replicar – é provável que existam outros exercícios bem mais eficazes. No entanto, talvez advenha daí uma lição: a de que a chave para a construção de um processo significativo e transformador de ensino-aprendizagem pode vir da obra de arte em si, ou dos processos de criação e motivação dos artistas. Como se um cego guiasse outros cegos, e como se todos nós, professores e alunos, nos olhássemos e nos debruçássemos uns sobre os outros. Com alguma sorte, enxergando um pouco mais e melhor.

REFERÊNCIAS

CANTON, Katia. Louise Bourgeois passeia pelo inusitado. In: **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo, 15 de mai. 1996. Também disponível

em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/15/ilustrada/20.html>.

FONSECA, Juarez; OTT, Clóvis. Entrevista: Evgen Bavcar. In: **Jornal da Universidade**. UFRGS, Porto Alegre, set. 2001.

SOUSA, Edson Luiz André de; TESSLER, Elida; VERAS, Eduardo. O verdadeiro valor do tempo. In: **Humanidades**. Editora da UnB, Universidade de Brasília, Brasília, n. 49, jan., p. 114-120, 2003.

TESSLER, Elida; CARON, Muriel. Uma câmera atrás de outra câmera escura. In: **Porto Arte**, Revista de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, v. 9, n. 17, nov. 1998.

031

Rosângela Fachel
de Medeiros
Doutora em
Literatura
Comparada pela
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul,
professora visitante
do Mestrado em
Artes Visuais da
Universidade
Federal de Pelotas.

Enquadramento e convergência - o queer como resistência

Framing and convergence - queer as resistance

Resumo: Este artigo reflete sobre as questões implicadas na convergência midiática de discussões referentes a enquadramentos identitários de gênero LGBTTQIA em produções artísticas, midiáticas e culturais contemporâneas a partir do caso de encerramento da *Queermuseu* em Porto Alegre, RS, Brasil.

Palavras-chave: Convergência midiática; enquadramento identitário; queer; Queermuseu.

Abstract: *This article reflects on the issues involved in the media convergence of discussions regarding framing gender identity LGBTTQIA in contemporary art media and cultural productions in relation to the premature closure of the exhibition Queermuseu in Porto Alegre, RS, Brazil.*

Keywords: *Media convergence; identity framing; queer, Queermuseu.*

No dia 10 de setembro de 2017, eu estava em São Paulo, participando de um evento acadêmico, quando pela postagem de um amigo jornalista no Facebook fiquei sabendo dos rumores de um possível encerramento prematuro da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na Arte Brasileira*, que acontecia no Santander Cultural, em Porto Alegre - RS. O motivo seriam manifestações contrárias ao teor da exposição, que nasceram na internet e chegaram às portas do museu. Enquanto esperava incrédula pela possível confirmação da notícia, me lembrava que não havia visitado a exposição, pois optara em fazê-lo junto com meus alunos do curso de graduação em Letras da URI (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões), havendo agendado, para dali a alguns dias, uma visita guiada. Não demorou muito para a confirmação do cancelamento chegar por meio de uma mensagem privada no Facebook. E, em poucos instantes, já era possível ler na página oficial da instituição no Facebook, uma “Nota sobre a exposição Queermuseu” (Figura 1), que apresenta suas justificações sobre o seu encerramento prematuro e imediato:

[1] Originalmente criada como LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Trans, e em uso desde 1990, com o passar do tempo e a maior atenção a esses indivíduos e as suas questões, a sigla foi sofrendo adequações, sendo essa sua versão mais recente, que identifica: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo e Assexual.



Figura 1. Postagem na página oficial do Santander Cultural – 10 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/nAaPnM>>.

A nota do Santander Cultural foi compartilhada duas mil quinhentas e noventa e uma (2.591) vezes, recebeu vinte e um (21) mil comentários e teve dezenove (19) mil reações, destas:



Minha perplexidade só não era maior que minha indignação e a isso se somava a tristeza pela frustração que eu sabia que se geraria em meus alunos, com os quais eu já havia conversado sobre a exposição para lhes aguçar a curiosidade e o entusiasmo pela viagem. Seriam sete horas de viagem para ir de Frederico Westphalen, interior do Rio Grande do Sul, à capital – Porto Alegre, onde, entre outras atividades, visitaríamos a exposição com a mediação da equipe do museu. Para muitos desses alunos, essa seria a primeira vez que iriam a um museu e a uma exposição de arte.

Para tentar entender o que havia acontecido, vasculhei sites de notícias e percorri conteúdos compartilhados no Facebook. Basicamente, as críticas foram iniciadas e orquestradas pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que utilizou a internet como espaço para difundir o questionamento e a difamação à exposição. A maioria dos ataques dirigia-se especificamente a algumas obras, as quais acusavam de vilipêndio contra símbolos religiosos, promoção à zoofilia, à pedofilia e à pornografia. Um dia antes da decisão de encerramento da exposição, a página do MBL (Figura 2) havia compartilhado uma “matéria” do *Jornalivre*, a utilizando como fonte para questionar o financiamento público à exposição.

Essa postagem revela uma das principais fragilidades da internet, que vem sendo recorrentemente utilizada para a criação e a circulação de *fake news*. Trata-se da prática de criar e manter sites

que simulam – por meio de sua diagramação e da apresentação e formatação de seus textos – ser veículos jornalísticos de comunicação. As “matérias” veiculadas por esses sites são compartilhadas como se fossem conteúdo jornalístico, levando muitas pessoas a acreditarem no que é dito ali, por sua vez, as induzindo a compartilharem “falsas notícias”. O início da disseminação dessas notícias falsas é, geralmente, impulsionado por postagens realizadas nas Redes Sociais de Internet (RSIs), como o Twitter e o Facebook, por “contas robôs” (*bots*)², que têm como função despertar e promover a discussão de temas no âmbito do ecossistema de redes sociais.



Figura 2. Postagem na página oficial do MBL no Facebook – 09 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: <<https://goo.gl/b3hfzQ>>.

[2] *Bots* – com origem na palavra robô, nomeia programas de computador criados para automatizar procedimentos a partir de algoritmos. Conforme LAGO e MASSARO: os bots “podem ser usados para automatizar contas e perfis falsos, de forma não transparente, para que se passem por usuários comuns das redes sociais [...].Com o objetivo de alavancar conteúdos e indivíduos artificialmente, eles podem ser programados para seguir pessoas, interagir em debates ou publicar e curtir conteúdos de forma orquestrada”.

[3] Sobre isso, ver: FGV DAPP, 2018, disponível em <<http://dapp.fgv.br/pesquisa-da-fgv-dapp-identificacao-de-robos-em-13-debate-nas-redes-por-boicote-exposicao-queermuseu/>> Acesso em: 16 fev. 2018..

O *Jornalivre*, utilizado como fonte para o questionamento da exposição, é um site-fantasma, registrado fora do Brasil, e não apresenta em sua interface indicação de seus administradores, bem como suas matérias não são assinadas. Além disso, há suspeitas de que o site tenha relação direta com o MBL, sendo uma de suas principais fontes de conteúdos. Uma pesquisa realizada sobre o caso pela Fundação Getúlio Vargas – a partir da análise de 778 mil *tweets* postados entre a zero hora (00:00) do dia 08 de setembro e as doze horas (12:00) do dia 15 de setembro de 2017 – destaca que foi apenas a partir do dia 10 de setembro (data de encerramento da exposição) que o debate, de fato, “cresceu de forma exponencial na rede social”, identificando a utilização de *bots* no disparo das acusações e questionamentos à exposição (FGV DAPP, 2018)³.

Ao mesmo tempo em que me atualizava a respeito da campanha virtual –no Facebook e no Youtube, que resultou em manifestações e ameaças de boicote ao banco – eu acompanhava as notícias sobre as manifestações e sobre o encerramento da exposição, e as repercussões instantâneas a essas notícias. No frenesi virtual da questão, decidi manifestar publicamente minha indignação no lugar que me parecia o mais óbvio e mais democrático, no próprio Facebook. Primeiro fiz um comentário à nota do Santander Cultural e, em seguida, publiquei minha opinião de discordância ao encerramento da exposição em minha *timeline*. As reações às minhas postagens foram imediatas. O comentário na página do Santander Cultural gerou reações de apoio, mas também de repúdio, as quais não eram questionamentos ou argumentações, mas sim, ofensas, algumas se expandindo da página ao meu perfil. Ademais dos desconhecidos, que se sentiram no direito de se dirigirem diretamente a mim em meu perfil, tive a surpresa de ser questionada por pessoas próximas a respeito de minha desconformidade quanto ao cancelamento da exposição.



Santander Cultural
Cunha está página - 8 de setembro de 2017

Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira

A exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, em cartaz no Santander Cultural até 8 de outubro, promove o questionamento entre a realidade das obras e o mundo atual. Algumas peças apresentadas na mostra revelam imagens que podem provocar um sentimento contrário daquilo que discutem. Porém, foram criadas justamente para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação à questões de gênero, diversidade, violência, entre outros. O Santander repudia a pedofilia e todo tipo de preconceito. Adotamos uma posição inclusiva e, ao mesmo tempo, incentivamos uma mudança no modo de pensar, em sintonia com uma sociedade diversa e democrática.
Imagem: Fredy Vieira

Figura 3. Postagem na página oficial do Santander Cultural no Facebook – 08 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook <<https://goo.gl/fN7vMZ>>.

Em todas as interpelações, a questão era saber se eu era favorável às supostas “obscenidades criminosas” que estavam sendo expostas. Tentei responder às indagações em meu Facebook, buscando elucidar o erro em ler literalmente aquilo que é apresentado por uma obra de arte, explicando que muitas vezes a função da arte é justamente mostrar aquilo que não queremos ver. Nessa mesma linha, dois dias antes de ceder à pressão sobre a exposição, o Santander Cultural havia publicado em sua página do Facebook uma nota, explicando que a exposição promovia “o questionamento entre a realidade das obras e o mundo real” e que algumas obras revelavam imagens que poderiam “provocar um sentimento contrário daquilo que discutem”, mas, que elas haviam sido criadas, justamente, “para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação à questão de gênero, diversidade, violência, entre outros”. Como vemos na imagem abaixo (Figura 3), ao contrário da nota de encerramento, a nota anterior vinha acompanhada de uma fotografia do saguão central da sede da exposição.

Esgotados meus argumentos referentes à liberdade de expressão da arte e à necessidade de não confundir o que está representado como o discurso da obra, lamentei o fato de, ao contrário de quem me questionava, eu não haver tido a possibilidade de visitar a exposição para dar minha opinião. Mas fui surpreendida pela descoberta de que quem acusava com tanta veemência a exposição tampouco a havia visitado. E, não demorou muito, para que eu entendesse que a maioria das pessoas que se manifestavam contra a exposição não a haviam visto. Essa constatação viria a ser destacada por Julia Carneiro (2018), em seu texto, *Queermuseu, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos*, quando da reabertura da exposição no Rio de Janeiro.

Contudo, o encerramento da exposição gerou uma nova onda de manifestações na internet, dessa vez, contra o que foi nomeado de uma ação de censura por parte do Santander Cultural ao encerrar prematuramente a mostra. Além disso, o episódio teve uma grande repercussão internacional de repúdio à censura. Alguns dias após o ocorrido, o Ministério Público do Rio Grande do Sul afirmou que as obras da *Queermuseu* não faziam "apologia ou incentivo à pedofilia" e recomendou a reabertura da exposição, o que, no entanto, não ocorreu, mas o Santander Cultural assinou um termo de compromisso (em 20 de dezembro de 2017) no qual se comprometia à realização de duas exposições sobre diversidade.

Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira

Sob a curadoria do gaúcho Gaudêncio Fidelis, a exposição foi aberta no dia 15 de agosto e deveria ficar em exibição até o dia 8 de outubro de 2017, no Santander Cultural, no centro de Porto Alegre. Para sua realização, a instituição contou com o financiamento de oitocentos mil

reais advindos da isenção fiscal via Lei Rouanet. A mostra apresentava duzentos e setenta obras de oitenta e cinco artistas brasileiros, entre eles, artistas de renome como: Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Bia Leite, Cândido Portinari, Cibelle Cavalli Bastos, Leonilson, Lygia Clark, Pedro Américo, Roberto Cidade e Sidney Amaral. Conforme o curador, a exposição buscava representar a produção artística brasileira, abarcando sua diversidade estética, geográfica e geracional; e se alinha a exposição à perspectiva artística de outras grandes mostras, como *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* (2010), realizada pela National Portrait Gallery da Smithsonian, em Washington; *Ars Homo Erotica* (2010), do Museu Nacional da Polônia, em Varsóvia; e a *Queer British Art* (2017), na Tate Britain, em Londres, da qual era contemporânea.

As acusações a Queermuseu começaram na internet – por meio de postagens e vídeos, e se direcionavam principalmente a algumas obras específicas, das quais destacavam questões e detalhes de forma descontextualizadas, associando-as a comportamentos sexualmente criminosos. Os principais alvos foram: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; *O Peso das Coisas* (2012), de Sandro Ka; *Travesti da lambada e Deusa das águas* (2013), de Bia Leite; e *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão.

Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva (1996), do gaúcho Fernando Baril (Figura 4), que apresenta uma hibridação da iconografia de Jesus Cristo e da Deusa Shiva – criando uma figura de Cristo com múltiplos braços amputados, cujas mãos seguram elementos diversos associados à vida e ao consumismo do ocidente contemporâneo; que foi acusada de desrespeito a fé cristã. Conforme Baril, a obra foi criada em uma Semana Santa, quando ele lia a respeito de santas indianas e teve então a ideia de entrecruzar Jesus Cristo e Shiva:

Deu aquele montarrêu de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem. Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse 'desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde', ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser (BARIL *apud* FOSTER, 2017).



Figura 4. *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril. Coleção do Artista. Fonte: *Queermuseu*": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. GAUHAZH: <<https://goo.gl/CFjgR6>>.

O *Peso das Coisas* (2012), do artista gaúcho Sandro Ka (Figura 5), coloca um busto de Jesus Cristo de cerâmica de frente para um bibelô de um veado de cabeça baixa, igualmente de cerâmica – que remete à figura do personagem Bambi da Disney, associada à estética gay; e foi acusado de desrespeitar a figura religiosa. Conforme Ka, seu interesse é “apontar e sugerir a dominação de corpos, mentes e culturas e a sobreposição de valores sociais” (KA *apud* SIMÕES, 2017).

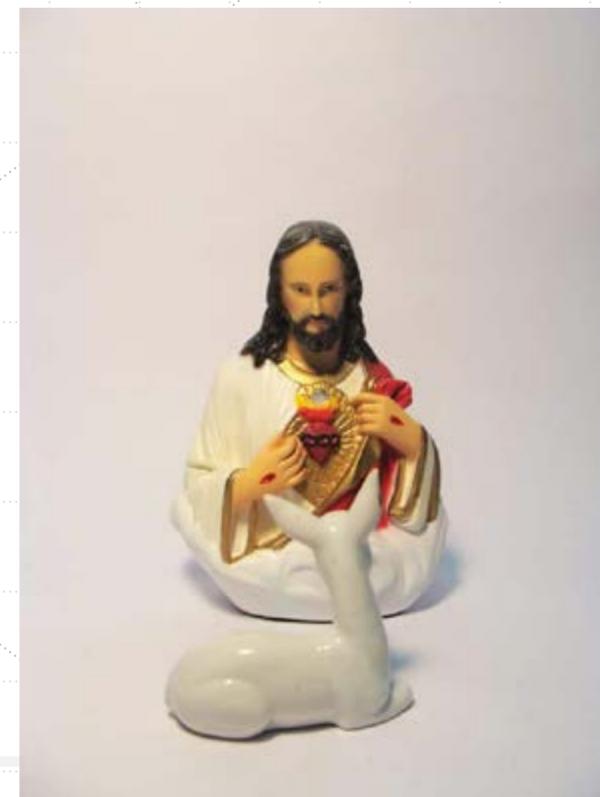


Figura 5. *O Peso das Coisas* (2012), de Sandro Ka. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli / MARGS. Fonte: *Queermuseu*: quando a estupidez silencia a arte. O Beltrano: <<https://goo.gl/ThzXQ1>>.

Travesti da lambada e Deusa das águas (2013), da cearense Bia Leite (Figura 6), foi inspirada na *Tumblr Criança Viada*, criada pelo jornalista Iran Giusti, em 2012. Sucesso entre os internautas, a Tumblr recebia e postava fotos enviadas por pessoas que queriam expor suas próprias imagens de infância de quando eram crianças viadas. Giusti encerrou a Tumblr em 2014, após descobrir que uma conta fake utilizava as imagens de maneira desrespeitosa. A obra representa crianças LGBTQ e foi acusada de fazer apologia à pedofilia. Em entrevista, após o encerramento da *Queermuseu*, Leite falou sua obra:

Nós, LGBTs, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nunca viramos LGBTs, nós sempre fomos. Todos devemos cuidar das crianças, e não reprimir a identidade delas ou seu modo de ser no mundo. Isso é muito grave. Sou totalmente contra a pedofilia e o abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário, é que essas crianças tenham suas existências respeitadas (LEITE *apud* FOSTER, 2017).



Figura 6. Travesti da lambada e Deusa das águas (2013), de Bia Leite. Coleção do Artista. Fonte: *Queermuseu*: *quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição*. GAUCHAZH: < <https://goo.gl/GPDNb6>>.

A controvérsia em torno da obra de Leite e da exposição fez com que Giusti decidisse reativar a conta e a manter em funcionamento até o dia 8 de outubro de 2017, data que estava prevista para o encerramento da exposição (Figura 7).

No entanto, um dia após a reativação (14 de setembro de 2017), a *Tumblr* foi tirada do ar em decorrência de uma série de acusações quando à utilização inapropriada de imagens de menores, mas acabou sendo reativada no dia seguinte (15 de setembro de 2017).



Figura 7. Postagem na página oficial do Jornalista Iran Giusti – 13 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/GArNi6>>.

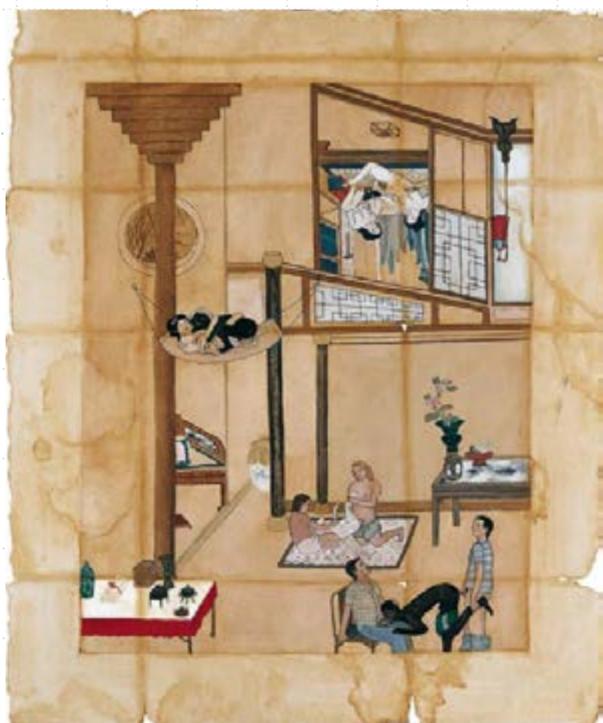


Figura 8. Detalhe da obra *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão. Acervo Atelier Adriana Varejão. Fonte: Queermuseu". quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. GAUCHAZH: < <https://goo.gl/BNExqA>>.

Cena de Interior II (1994), de Adriana Varejão (Figura 8), apresenta uma composição de cenas íntimas – cenas sexuais, que remetem, por um lado, à formação do povo e da cultura brasileira e, por outro, a um imaginário sexual oriental que a ela é relacionado pela obra: duas mulheres japonesas em intimidade sexual, uma mulher japonesa sendo penetrada por um homem negro, um *ménage à trois* entre dois homens brancos e um negro, e dois homens brancos fazendo sexo com uma cabra – um segura o animal enquanto o outro a penetra. Essa última cena foi acusada de apologia à zoofilia. Conforme a artista:

Esta é uma obra adulta feita para adultos. A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as chungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas. Como artista, apenas busco jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas. É um aspecto do meu trabalho, a reflexão adulta (VAREJÃO *apud* FOSTER, 2017).

As acusações baseavam-se em uma leitura literal e superficial das imagens, no que Sérgio Bruno Martins (2018 *apud* CARNEIRO), reconhece como uma noção ingênua e moralizante de representação artística, que identifica uma adesão moral da obra com aquilo que ela representa.

Polêmica similar aconteceu pouco tempo depois, ainda em setembro de 2017, com a divulgação na internet de um vídeo da performance *La Bête* (A Besta), do coreógrafo Wagner Schwartz (Figura 9), inspirada na série de esculturas manipuláveis – *Bichos*, de Lygia Clark, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Na performance o artista expõe seu corpo nu à manipulação dos espectadores.

O vídeo que viralizou na internet questionava a presença de uma menina de quatro anos no evento e, sobretudo, o fato dela, com o incentivo e a supervisão da mãe, tocar os pés e as mãos do artista nu, acusando o museu de incentivo à pedofilia. Novamente temos uma obra que é apresentada fora de contexto a pessoas completamente alheias à linguagem da performance e às questões da *Body Art*. Após a controvérsia virtual, o MAM divulgou uma nota no Facebook, ressaltando que a sala onde a performance acontecera estava devidamente identificada, quanto ao teor da obra e à nudez do artista, e que a criança estava em companhia da mãe, e destacava ainda que a performance não tinha qualquer conteúdo erótico.



Figura 9. Frames do registro em vídeo feito por Osmar Zampieri da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada na Galeria Olido, durante o Festival Contemporâneo de Dança em São Paulo, em novembro de 2015. Fonte: Revista Performatus: < <https://goo.gl/vMcDH1> >.

Em resposta à campanha difamatória da *Queermuseu* e da performance de Schwartz, um grupo de artistas brasileiros liderados pela atriz e produtora Paula Lavigne, lançou a campanha #342ARTES contra a censura e a difamação (Figura 10), que logo teve a adesão

de vários artistas, sendo massivamente difundida nas redes sociais. Aderiam à campanha nomes como: Vik Muniz, Adriana Varejão, Marisa Monte, Caetano Veloso, Fernanda Montenegro, Zezé Polessa, Cissa Guimarães, Antonio Calloni, Marcos Caruso, Alinne Moraes, Ernesto Neto e Luiz Zerbini. Vários artistas gravaram vídeos caseiros (feitos com celular) de adesão à campanha e os postaram nas redes sociais, disponibilizando-os para o compartilhamento.



Figura 10. Logotipo da campanha #342ARTES. Fonte: Veja primeiro vídeo da campanha de artistas contra 'censura e difamação'. O Globo – Cultura. < <https://goo.gl/BNcuav> >

Para o lançamento da campanha foi realizado um vídeo de denúncia contra essas ações e que buscava explicar as implicações sociais dessas ações orquestradas de difamação e de censura. O vídeo *O Brasil quer se ver livre da Intolerância* (Figura 11) foi postado na página do #342ARTES, no Facebook, em 09 de outubro de 2017, acompanhado pelas hashtags: #CensuraNuncaMais e #FundamentalismoNão.



Figura 11. QRCode para o vídeo O Brasil quer se ver livre da Intolerância (2017)
Fonte: Gerado pela autora.

[4] O artista e ativista social Ai Weiwei é mundialmente conhecido pela polêmica em torno de suas obras em função de sua abordagem de conteúdos tabus e políticos, e estava em São Paulo para a abertura de sua primeira mostra individual no país – Ai Weiwei Raiz, sob a curadoria de Marcelo Dantas, que aconteceu de 20 de outubro de 2018 a 20 de janeiro de 2019, na Oca (Parque Ibirapuera). A obra e a biografia do artistas podem ser conhecidas em sua página: <http://www.aiweiwei.com>

Ainda em outubro de 2017, a abertura da exposição História da Sexualidade foi a vez do MASP tornar-se alvo de campanhas difamatórias, orquestradas pelo MBL – vale destacar que a obra *Cena de Interior II (1994)*, de Adriana Varejão, que havia sido um dos pivôs do clamor contra a Queermuseu, também, integrava essa mostra. Como precaução aos ataques de cunho moral, foi realizada uma consultoria para indicar a necessidade de classificação identitária para a mostra, o que resultou em que, pela primeira vez em sua história, o MASP inaugurasse uma exposição em que alguns de seus setores estavam vetados para a entrada de menores de 18 anos – mesmo que acompanhados pelos pais ou responsáveis. Tal ação foi comemorada pelo MBL como sendo resultado de uma pressão social (Figura 12), novamente associando o acesso de crianças às obras expostas como promoção à pedofilia.

A classificação etária gerou uma onda de manifestações contra a censura, pessoas anônimas e famosas se posicionaram de maneira virtual e também nas ruas contra a censura. No dia 19 de outubro de 2017, um dia antes da abertura, houve uma grande manifestação de artistas em frente ao museu contra a censura etária da exposição, entre eles estava o artista chinês Ai Weiwei⁴ (Figura 13).



Figura 12. Postagem na página oficial do MBL no Facebook – novembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/tfsSPH>>.



Figura 13. Fotografia do artista Ai Weiwei em manifestação contra a censura etária de História da Sexualidade – MASP. Fonte: Internet, Twitter Mídia Ninja: < <https://goo.gl/S98utn>>.

Em novembro de 2017, o MASP acabou revogando a classificação etária com base no parecer técnico divulgado pelo Ministério Público Federal e enviado aos ministros da Cultura, da Justiça e dos Direitos Humanos que, além de afirmar que a proibição não possuía respaldo legal, destacava que:

[...] nem toda nudez possui caráter sexual ou finalidade lasciva. Não apenas em culturas indígenas, como também em muitas práticas comuns no Brasil e em outros países, a nudez está desprovida de qualquer conteúdo lascivo. É o que ocorre, por exemplo, com o naturismo. No âmbito da arte contemporânea, as performances de Marina Abramovic são exemplos de exploração artística (e não-sexual) da nudez. Na performance *Imponderabilia*, por exemplo, apresentada originalmente em 1977, a artista e seu parceiro Ulay permaneciam nus, frente a frente, na entrada da Galeria Comunal de Arte Moderna de Bolonha, obrigando os espectadores a passarem entre eles para prosseguir na mostra (NOTA TÉCNICA, 2017).

Enquadramentos identitários – do LGBT ao Queer

A proposta e a realização da *Queermuseu* responderam a um processo globalizado de emergência de novas e afirmativas representações identitárias de gênero nas manifestações midiáticas, artísticas e culturais que vem se intensificando desde o início do século XXI. Sujeitos e identidades até então invisibilizados, sub-representados e/ou estereotipados: mulheres, indivíduos LGBTTTQIA, afrodescendentes e indígenas – passaram a ganhar mais espaço e protagonismo nessas manifestações. Podemos creditar essa mudança às políticas afirmativas de inclusão, visibilidade e representatividade desses sujeitos e, consecutivamente, a terem entrado em pauta na sociedade e na mídia importantes discussões referentes a questões e a temáticas pertinentes a esses sujeitos como, por exemplo, casamento igualitário, identidade social, cotas raciais, aborto e violência de gênero.

Em sintonia com essas políticas sociais surgiram políticas culturais para a promoção de produtos culturais de afirmação, representação e visibilidade desses sujeitos e de suas culturas.

Nesse contexto, ocorreu a emergência midiática, artística e cultural de sujeitos e manifestações LGBTTTQIA, que foram deslocados da margem para o centro do polissistema⁵ cultural brasileiro e que, apesar de ainda sofrerem algum tipo de resistência, tornaram-se referências identitárias e culturais. Dentre os nomes mais populares, lembro, por exemplo, Pablo Vittar e Liniker na música, e o sucesso dos atores: Paulo Gustavo, com sua personagem Dona Hermínia da série de filmes *Minha mãe é uma peça*; e Silvero Pereira na telenovela de *A Força do Querer*, justamente em 2017, como Nonato e como a Drag Elis Miranda. Já a proposta da peça *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, de Jo Clifford⁶, é imaginar o que aconteceria se Jesus vivesse agora e fosse uma mulher trans, que na montagem brasileira (estreada em 2016) traz a atriz trans Renata Carvalho no papel de Jesus (Figura 14). A peça foi questionada, atacada e chegou a ter apresentações canceladas em algumas das várias cidades e estados por onde passou. Anunciada como uma das atrações da vigésima quarta edição do Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena de 2017, a peça foi judicialmente questionada por um advogado que, baseando-se em matérias lidas sobre a montagem, pedia a suspensão de suas apresentações e sua proibição, acusando-a de vilipêndio religioso. No entanto, a liminar foi indeferida na justiça e a peça não apenas aconteceu, como foi um sucesso de público tendo seus ingressos esgotados para as suas duas funções.

Ainda em cartaz até a escrita desse trabalho, a peça segue gerando controvérsia por onde passa. Para Renata Carvalho, a motivação para esses ataques advém da repulsa ao feminino e, sobretudo, ao corpo travesti – que não é aceito em muitos espaços:

[5] Uso aqui o termo polissistema, cunhado por Itamar Even Zohar, para designar um conjunto de sistemas em interação na configuração de um polissistema cultural. Para maiores explicações acerca da configuração dos polissistemas indico a leitura de meu artigo: “O polissistema como ferramenta para análise fílmica” (2009), publicado na revista *Em Questão*. Disponível em: <https://goo.gl/nxbrzN>

[6] Dramaturga e atriz escocesa trans Jo Clifford, viveu o papel de Jesus na estreia da peça, em 2009, no Glasgow! – na Escócia.

[...] somos uma sociedade corporificada e, com isso, há corpos aceitos e não aceitos, onde entra o corpo trans que é tão negado. Por isso que é tão importante estarmos presentes na sociedade de forma geral, porque isso humaniza e normaliza a nossa figura. Precisamos tirar esse estigma da nossa população. É a visibilidade que vai nos tirar da marginalidade. [...] Coloquem pessoas trans nas artes. Procurem atores e atrizes trans para interpretarem esses personagens, deem voz a esses talentos. Precisamos de oportunidades para sair da invisibilidade, porque contratar atores cisgêneros não nos tira das esquinas e não impede que sejamos assassinadas (RENATA CARVALHO, 2017).



Figura 14. Renata Carvalho em foto de divulgação da peça, O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu. Fonte: Site Agência de Notícias da Favela: < <https://goo.gl/HLKR1q> >.

A marginalização do corpo trans, a que se refere Renata Carvalho, fica evidente ao lembrarmos da emblemática figura da ativista travesti Luana Muniz, falecida em maio de 2017, coordenadora de

um importante trabalho social destinado, mas não exclusivamente, à comunidade trans do Rio de Janeiro, ela só teve reconhecimento após a divulgação e disseminação nas RDIs de uma foto em que aparecia ao lado do Padre Fabio de Melo (Figura 15) em novembro de 2015.



Figura 15. Foto de Luana Muniz ao lado do Padre Fabio de Melo na festa de aniversário da cantora Alcione – divulgada nas RSIs, novembro de 2017. Fonte: Site Extra-Globo < <https://goo.gl/DRdT17> >.

Ao atentar para esses casos me surgiram algumas indagações. Como entender a diferença na recepção e no tratamento no âmbito midiático e sociocultural brasileiro entre essas representações e manifestações LGBT? Qual seria a diferença entre essas representações? Por que algumas delas são, atualmente, mais facilmente integradas à cultura popular e à sociedade do que outras? Ao tentar responder a essas indagações percebi que a noção de enquadramento (*framing*) desenvolvida no campo de estudo do Jornalismo poderia ajudar. Erving Goffman (1988) foi um dos primeiros a perceber que as pessoas definem e contextualizam o que está acontecendo nas situações que vivem a partir de enquadramentos.

Para Goffman (1988), o *quadro* é uma estrutura cognitiva que auxilia os indivíduos a atribuírem significados aos objetos e aos acontecimentos físicos e abstratos que os rodeiam, situando-os no espaço e no tempo enquanto buscam encontrar algum sentido plausível para essa experiência. Toda a atividade enquadrada está inevitavelmente associada ao mundo que a circunda. No entanto, não devemos entender esse quadro como uma interpretação generalizada, mas sim como um esquema interpretativo único e pessoal que cada indivíduo aplica sobre determinadas atividades. Os indivíduos exercem papéis a partir do quadro por eles definidos e de acordo com a atividade enquadrada. Partindo da ideia de enquadramento, William Gamson (1995, 2001) apresenta três tipos essenciais de enquadramento que seriam mobilizados em batalhas simbólicas. São eles: “frames de injustiça” – que disparam a indignação moral por meio de palavras, apresentando denúncias e culpados; “frames de agência” – que partem da ideia de que é possível superar problemas por meio da ação coletiva; e “frames de identidade” – que seriam uma tentativa unificadora de definir um “nós”, sendo esse último o que me levou a refletir sobre a potência sociocultural dos enquadramentos.

Nesse sentido, é importante atentar para o fato, destacado por Judith Butler (2018), de que os enquadramentos são operações de poder que “não decidem unilateralmente as condições de aparição dos sujeitos e acontecimentos, mas seu objetivo é delimitar a esfera da aparição enquanto tal” (2018, p. 14). Ou seja, conforme nos dá a ver Butler, não há uma esfera que sozinha tenha o poder de decidir sobre a visibilidade ou não desses sujeitos e acontecimentos, mas os enquadramentos podem delimitar a maneira como serão mostrados, atuando diretamente na forma como esses sujeitos e acontecimentos serão reconhecidos pela sociedade e, por conseguinte, por cada indivíduo. E segue Butler,

Os enquadramentos que atuam para diferenciar as vidas que podemos apreender daquela que não podemos [...] não só organizam a experiência visual como também geram ontologias específicas dos sujeitos” (BUTLER, 2018, p. 17).

Entendo então, que os enquadramentos (midiáticos, artísticos e culturais) dados aos sujeitos e manifestações LGBT participam na constituição do campo de experiência e de entendimento individual das pessoas, que se articulam na construção de um conhecimento e de uma opinião coletiva acerca dessas identidades e manifestações. E, especificamente a partir da leitura de Butler, percebo que, se a emergência da presença das identidades LGBTTQIA em produções midiáticas, artísticas e culturais resulta de uma confluência de vários fatores e já não pode ser apagada, a forma como são enquadradas, no entanto, responde a uma disputa de poder e pode ser controlada.

E para pensar essa questão, que chamo aqui de *enquadramentos identitários de gênero* no contexto das identidades LGBTTQIA, me apoio nas discussões acerca das noções de “identidade” e de “diferença” pelo viés de Stuart Hall (2006) e retomadas por Tomaz Tadeu da Silva (2007). Minha compreensão de identidade é então norteada pelas reflexões de Hall, de que “o núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’” (2006, p. 11) do sujeito:

[...] é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p.11-12).

E, seguindo a reflexão de Tomaz Tadeu (2007), entendo que há uma estreita relação de dependência entre identidade e diferença,

pois ambas são produzidas ativamente, não sendo condições do mundo natural, ou seja, “somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais” (p. 75). E ambas resultam de processos “de produção simbólica e discursiva” (p.80), que estão diretamente ligados a relações e disputas de poder. Identidade e diferença “não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (TADEU, 2007, p. 80).

Assim, minha ideia de *enquadramentos identitários* midiáticos, artísticos e culturais diz respeito aos discursos identitários que compõem os diferentes enquadramentos. Esses discursos atuam na configuração das experiências e dos entendimentos individuais acerca dessas identidades e de suas manifestações, bem como na configuração de saberes, crenças e conhecimentos compartilhados e coletivos. Mas se os *enquadramentos identitários* são responsáveis pelo estabelecimento e manutenção de modelos, repertórios e características referentes a essas identidades, eles também podem ser agentes de transformação e de questionamentos a essas representações. Nesse sentido, destaco a importância de que os *enquadramentos identitários* de produções artísticas, midiáticas e culturais sejam pensados dentro do contexto dessas disputas discursivas de poder, uma vez que podem estar a serviço do estabelecimento ou do questionamento dessas representações identitárias na sociedade e na cultura.

A partir do entendimento dessa dinâmica, busquei entender como ela acontece especificamente em relação aos *enquadramentos identitários* de gênero no contexto das identidades LGBTTQIA. E para adentrar na especificidade da discussão de gênero, retomo a proposição de Butler (2017 [1990]) de entendê-lo enquanto

performatividade, que parte da distinção entre sexo e gênero, entendendo esse último como algo culturalmente construído e não como resultado causal do sexo biológico, mas que tem efeito direto sobre a própria constituição do corpo. Conforme Butler:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2017, p. 235).

Para Butler, o gênero é uma constante performance, resultado de operações e atos constitutivas de performatividade: formas de fala que autorizam, expressões que, ao serem emitidas, realizam certa ação e exercem um poder vinculante, recorrentes repetições que excluem e estigmatizam aqueles que saem das regras estabelecidas. E a partir dessa percepção, Butler (2017) questiona a ideia binária de “masculino” e “feminino” como categorias fixas, passando a entendê-las como uma forma de representação dos sujeitos, uma produção subjetiva em relação à convivência social e ao que é pressuposto como correto. Nesse sentido, não é fácil fugir às normas heteronormativas de masculinidade e feminilidade, mas é na insatisfação da limitação binária desses discursos performativos que emergem as identidades LGBT, suas manifestações e seus movimentos afirmativos.

A conjuntura histórica e sociocultural da década de 1960 e os movimentos afirmativos abriram espaço para a emergência e o desvelamento da temática e das identidades gay na mídia, nas artes

e na cultura, ainda que apenas em circuitos alternativos. Desde então, indivíduos, representações e manifestações LGBT ganharam cada vez mais visibilidade e começaram a delinear *enquadramentos identitários*. Mas à medida que esses *enquadramentos identitários* midiáticos, artísticos, culturais e sociais foram sendo domesticados, estabelecendo-se com base em uma distinção binária entre heterossexualidade e homossexualidade, que corrobora a lógica heteronormativa; outras e questionadoras representações começaram a aparecer – e tais *enquadramentos identitários* vem sendo identificados como Queer. Essa distinção fica clara na colocação de Donald Morton: *Ser gay es tener una simple identidad; ser queer es entrar y celebrar el espacio lúdico de la indeterminación* (MORTON, 2002, p. 121).

O Queer propõe a subversão da ordem e a abertura de espaço para outras formas de ser, permitindo a manifestação do amplo espectro do humano em contraposição aos enquadramentos binários: homem – mulher; heterossexual – homossexual. Esses *enquadramentos identitários* Queer não apresentam políticas identitárias e não defendem imagens positivas ou negativas dessas identidades. Dessa posição movediça vem sua força e sua importância como possibilidade de buscar e de apresentar imagens plurais de sujeitos e corpos diversos e desviantes (por estarem à margem do heteronormativo), suscitando polêmicas ao abordar assuntos desconfortáveis ou que já eram considerados resolvidos (acomodados no âmbito social e midiático) para o centro do debate, revelando-as em sua crueza, originalidade e beleza. Esses enquadramentos conseguem nos desacomodar ao levar-nos a questionar as razões que fazem com que termos queer, como viado, bicha, traveca, sapatão sejam lidos e entendidos como pejorativos.

O Queer coloca em questão os discursos pautados pela

heteronormatividade, propondo visões que, até então, não haviam sido contempladas pelos movimentos afirmativos. A Teoria Queer surge para incluir sujeitos, questões e manifestações que foram marginalizadas no interior dos movimentos das décadas anteriores. E, desde então, há uma constante retomada e ressignificação do que significa ser Queer. Uma das manifestações mais evidente do Queer é sensibilidade Camp, que, na acepção de Susan Sontag, em “*Notes on ‘Camp’*” (1964), se manifesta em “seu amor pelo afetamento: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 1964), sendo comumente relacionado ao exagero, à afetação, em uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante. “A essência do Camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”. O Camp é a dualidade. “[...] a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do ‘estilo’ sobre o ‘conteúdo’, da ‘estética’ sobre a ‘moralidade’, da *ironia* sobre a tragédia” (SONTAG, 1987, p. 332). Conforme Lauro Maia Amorim, o Camp é também um fenômeno sociolinguístico:

[...] que se efetiva entre falantes homossexuais masculinos no seio de uma comunidade na qual seus membros assumem e performam a identidade gay por meio de signos e estratégias linguístico-pragmáticas que se valem, inclusive, de estereótipos com o objetivo de demarcar uma identidade sexual distinta. Há vários aspectos que caracterizam o camp, dentre os quais se destacam a ironia à renomeação dos próprios sujeitos homossexuais por meio de apelidos sugestivos, em geral relacionados à feminilidade. [...] O estilo Camp também se vale da imitação teatralizada da linguagem feminina (girl-talk) e por exclamações que acentuam o efeito de teatralização (AMORIM, 2015, p. 167-168).

A respeito da *performatividade* Queer, Butler percebe uma integração entre o teatral e o político, e cita como exemplos:

[...] la tradición del travestismo, de los bailes drag, del callejeo, de los espectáculos butch-femme, y del deslizamiento entre la «marcha» (Nueva York) y el desfile (San Francisco). También podemos incluir los «die-ins» de ACT UP, los «kiss-ins» de «Queer Nation», y las representaciones drag en beneficio de la lucha anti-sida [...]; la convergencia del trabajo y el activismo teatral; la representación de una sexualidad lesbiana excesiva y de una iconografía que se opone de manera efectiva a la desexualización de las lesbianas, y las interrupciones tácticas de actos públicos por parte de los gays y las lesbianas con el fin de lograr la atención pública y denunciar la falta de financiación gubernamental destinada a la investigación sobre el sida y su expansión (BUTLER, 2002, p. 67-68)

[7] Aqui utilizo a sigla em sua versão primeira e menos completa para designar os enquadramentos identitários domesticados ao contexto heteronormativo e já incorporado em muitas manifestações artísticas, midiáticas e culturais.

[8] A escolha por identificar esses enquadramentos identitários como Queer é demarcar a diferença em relação ao enquadramento anterior. No entanto, ambos compõem a ideia mais ampla de enquadramentos identitários LGBTTTQIA.

A partir dessa distinção entre o que seria do campo do gay/LGBT⁷ e o que estaria no campo do Queer⁸, começam a ser desveladas as questões implicadas na diferença de aceitação dos *enquadramentos identitários* LGBTTTQIA. Percebo que são melhor aceitos aqueles *enquadramentos identitários* LGBT que respeitam os limites socioculturais e artísticos impostos pela heteronormatividade. A cantora Pablo Vittar – se expõe em toda sua exuberância trans enquanto performer, mas sua identidade não atravessa o limite do espetáculo para a vida cotidiana afetiva e sexual. A telenovela *A Força do Querer* (2017) – em que o transformismo do personagem Nonato/Elis Miranda é mantido no âmbito do show e do entretenimento, ademais de ser interpretado por Silvero Pereira conhecido por suas atuações trans, e a personagem transgênero Ivana, vivida pela atriz cisgênero Carol Duarte, que além de ficar grávida, termina mantendo como par romântico um personagem/ator masculino – ou seja, o espectador sabe que ali estão um homem e uma mulher atuando. Dentre esses, talvez o caso mais interessante seja o sucesso da personagem Dona Hermínia, da peça e série de filmes *Minha mãe é uma peça*,

criada e interpretada por Paulo Gustavo – que apesar de jogar com a questão do travestismo, um homem interpreta o papel de mulher, essa questão não gerou controvérsia – mas claro que o fato de ser uma comédia e de não entrar em questões eróticas e/ou sexuais ajudou na aceitação. Essa reflexão, não desmerece a importância desses sujeitos e dessas manifestações em uma perspectiva de fomento à visibilidade e representação, no entanto, atenta para a forma como os enquadramentos podem ser utilizados para domesticar representações identitárias e manter uma distância entre o eu e o outro.

Já *enquadramentos identitários* Queer têm mais dificuldade de aceitação e podem até mesmo ser alvo de ataques, pois rompem, borram ou enfraquecem as fronteiras heteronormativas. Apesar de uma recente visibilidade de indivíduos trans nas mídias, nas artes e na cultura, o confronto corporal à heteronormatividade segue sendo um grande problema e um tabu. Como vimos na controvérsia sobre a atuação da atriz travesti Luana Muniz em *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, a qual soma-se a questão religiosa. A forma como nossa sociedade se posiciona quanto a esses enquadramentos identitários Queer, querendo (re)enquadrá-los, domesticando-os no âmbito do contexto de heteronormatividade, norteia o que acontece, por exemplo, no caso da figura pública de Luana Muniz, que apesar do importante trabalho que realizava, só ganhou visibilidade midiática, primeiro pelo humor – ao aparecer no Programa Profissão Repórter (Rede Globo), em maio de 2010, revidando o desrespeito de um possível cliente com tapas e lançando a frase: “tá pensando que travesti é bagunça?”, que se tornaria um bordão cômico e, posteriormente, ao aparecer em uma foto ao lado do Padre Fábio de Melo – ou seja, domesticar sua visibilidade.

No entanto, é preciso salientar que tampouco os *enquadramentos identitários* Queer conseguem se isentar completamente das posturas e dos modelos disciplinares de sexualidade e de sua representação. Muitas dessas representações ainda apresentam uma perspectiva falocêntrica e representam a sexualidade como resultado de um vínculo inquestionável entre desejo, prazer e identidade sexual – reafirmando assim a ideia de uma continuidade e coerência entre essas esferas. Nesse sentido, a utilização do termo Queer atua como uma posição estratégica na luta contra a fixação de enquadramentos identitários normatizados e domesticados pelas práticas/discursos institucionalizados, apesar dos desgastes decorrentes das apropriações da mídia, da arte, da cultura e do mercado que vem sofrendo nos últimos anos.

A própria identificação da *Queermuseu* com a temática Queer deve ser e foi questionada. Daniela Name, em seu texto *Falta queer no Queermuseu* (2018), por ocasião da reabertura da exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro, questiona a consistência da exposição quanto à temática. Para Name:

[...] a maior ausência é a de artistas trans e de trabalhos que apresentem os estados de fluidez e metamorfose de gênero de forma direta e visceral. A mostra ganharia muito se fosse apresentada a partir de pessoas que vivenciam o queer em seus corpos e suas biografias (NAME, 2018).

Em seu texto, Name faz referência à ação *Trouxamuseu* (Ou Museu dos Trouxas), do Coletivo Seus Putos na abertura da *Queermuseu* no Parque Lage, que questionava a relação da exposição com o Queer, cujo texto *QUEERMUSEU PARQUE LAGE 2018 – Você sabe o que significa Queer?*, foi posteriormente divulgado na internet:

Como destaca a Hija de Perra, escritora trans chilena, o que acontece com o queer chegado em terras latinoamericanas é que ele vira comércio, academicismo, sucateia os corpos sudakas. Então o que chega aqui é, segundo suas palavras, um “shopping queer”. Pensar o *Queermuseu* é entender também como um curador pensa e define seus termos. Gaudêncio Fidelis define travesti como “um homem que se veste como mulher, que se sente mulher”. Talvez isso concretize algumas das críticas a esse espaço supostamente dissidente: como as pessoas trans são taxonomizadas, quem as classifica e como aparecem dentro do discurso queer. Como curadoras? Não, no caso. Como trouxas, para legitimar um avanço neoliberal que se maqueia de dissidente, queer, travesti... No Brasil, travesti ainda é sinônimo de subalternidade e, pensando no *Queermuseu*, podemos pensar em como nossas afirmações ainda são comandadas por uma norma transfóbica, misógina, elitista, racista, xenofóbica, neoliberal (COLETIVO SEUS PUTOS, 2018).

Em texto publicado na Folha de São Paulo, a respeito da reabertura da exposição no Rio de Janeiro, Laura Erber afirmou que a *Queermuseu* “só é transgressora para conservadores que não se interessam pela arte contemporânea, mas não o é segundo os critérios artísticos vigentes. [...] A exposição resulta, por um lado, na diluição da própria noção de Queer sobre aquela mais vaga de ‘diferença’”. (ERBER, 2018).

A pertinência desses questionamentos à exposição revela sua importância como disparadora de reflexões acerca dos enquadramentos identitários Queer. Assim, ademais das lacunas e das ausências apontadas por Name para afirmar que faltou Queer na *Queermuseu*, a mostra ganhou força pelo que disparou, sobretudo, após seu encerramento prematuro em Porto Alegre. Como percebeu seu curador Fidelis:

Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira é a exposição que inaugura de maneira definitiva o debate sobre gênero e sexualidade no Brasil. Essas questões encontravam-se historicamente próximas à superfície, permeando as diversas instâncias da vida brasileira, mas nunca haviam alcançado a extensa irradiação que essa plataforma curatorial foi capaz de produzir após sua censura e seu fechamento (FIDELIS, 2018, p. 417 – *grifo meu*).

Ademais da visibilidade (nacional e internacional) que deram à exposição, a censura e o encerramento prematuro fortaleceram seu discurso para além do que propriamente apresentava. A reabertura da exposição na Escola de Artes Visuais (EVA) do Parque Lage, Rio de Janeiro, só aconteceu graças a uma campanha virtual de financiamento coletivo (vaquinha virtual), coordenada por Fábio Szwarcwald, diretor da EVA – que em cinquenta e oito dias arrecadou mais de R\$ 1 milhão de reais, sendo até então o maior *crowdfunding* já realizado no Brasil (Figura 16).



Figura 16. Captura de tela – resultado da campanha de financiamento coletivo para a reabertura da Queermuseu no Parque Lage. Fonte: Captura de tela: < <https://benfeitoria.com/queermuseu> >

Além da campanha virtual, a EVA organizou o evento *Levante Queremos Queer* (Figura 17) cuja divulgação virtual contou com a criação do evento no Facebook (que chegou a mais de 2 mil reações entre interessados e pessoas que marcaram interesse em comparecer) que em um único sábado teve a presença de duas mil pessoas (VILELA, PAIXAO, 2018). Antes mesmo da abertura da exposição, a EVA promoveu o debate: *A Queermuseu e a Judicialização da Arte no Brasil*, no dia 18 de maio de 2018.



Figura 17. Captura de tela – evento Levante Queremos Queer. Fonte: captura de tela, Facebook: < <https://goo.gl/JT9Nnu> >.

A Queermuseu aconteceu no Parque Lage de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. O release da exposição traz a fala de Szwarcwald, que muito se empenhou para acolhe-la, para lembrar que a presença da mostra no Rio de Janeiro havia sido vetada por Marcelo Crivella, prefeito da cidade, em 2017, e que sua reabertura

é um fator de resistência da maior relevância à crescente onda ultraconservadora observada no Brasil. E o Parque Lage, por todo seu histórico e reconhecido compromisso artístico, é o espaço ideal pra receber essa grande mostra”(SZWARCOWALD *apud* RESENHA).

E talvez um dos pontos mais importantes da reedição da exposição seja, como aponta Name (2018), a efetiva presença e atuação de indivíduos LGBTTQIA (gays, lésbicas, não binários e pessoas que fizeram a transição de gênero) na performance que abriu a mostra e atuando como mediadores, que recebiam o público “exibindo em seus corpos a indisciplina do desejo e a indeterminação da existência – aquilo que nos faz humanos” (NAME, 2018).

Enquadramento e convergência – o Queer como resistir

Ao retomar as implicações do encerramento prematuro da *Queermuseu* em Porto Alegre percebo o imbricamento de questões muito importantes e complexas na contemporaneidade: a convergência dos meios de comunicação para a internet, a onipresença das tecnologias de comunicação em rede, a massiva interação nas RDIs, e a emergência (midiática, artística e cultural) do que eu percebo como *enquadramentos identitários* LGBTTQIA. Esses enquadramentos definem e revelam o nível de experiência e de conhecimento individual dos sujeitos em relação a tais identidades, que vai incidir tanto na configuração de seu imaginário e de sua subjetividade quanto em suas ações cotidianas nas relações sociais. E na articulação coletiva desses conhecimentos individuais, os enquadramentos representam e configuram saberes coletivos implicados na configuração da dita “opinião pública”. As artes, as

mídias e a cultura convergem na configuração e reconfiguração desses enquadramentos identitários, e estar atento a isso é importante tanto no campo das poéticas artísticas e da produção midiática e cultural quanto no campo acadêmico.

Como tentei apresentar e entender na primeira parte desse texto, as tecnologias de comunicação em rede vêm cada vez mais utilizando-se da convergência e do espaço virtual das RSIs, com seu potencial de disseminação e interação rizomático – para a manipulação da opinião pública em ações que têm repercussão direta em nosso cotidiano para além da interface. Apesar da internet ainda parecer ser um espaço livre e autônomo, devemos atentar para a existência de ferramentas e estratégias que podem criar, impulsionar, direcionar e manipular informações, por meio de *fake news*, e interações, por meio dos *bots*.

Os casos que apresentei aqui revelam o poder que as RSIs e a convergência tiveram tanto no ataque quanto na defesa das exposições, obras e artistas. No caso específico da *Queermuseu*, disparador de minha reflexão, seus defensores utilizaram o mesmo campo de ação dos difamadores – a internet e as mesmas ferramentas – para o confronto discursivo no qual postavam desmentidos e contra-argumentos à campanha difamatória; e utilizaram as RSIs para a mobilização e convocação dos atos públicos de ativismo pela reabertura da *Queermuseu*. Esse processo pode ser bem entendido a partir do conceito de convergência, cunhado por Henry Jenkins (2009), que justamente chama a atenção para o fato de que, apesar de fruto das novas tecnológicas de comunicação em rede, a convergência não acontece nos aparelhos, mas sim nos cérebros das pessoas e em suas interações sociais com os outros. Explica Jenkins:

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. [...] O consumo tornou-se um processo coletivo – [...] inteligência coletiva [...]. Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. Neste momento, estamos usando esse poder coletivo principalmente para fins recreativos, mas em breve estaremos aplicando essas habilidades a propósitos mais “sérios” (JENKINS, 2009, p. 28).

Como busquei mostrar até aqui, os processos de ataque e de defesa da *Queermuseu* (e de outras manifestações semelhantes) aconteceram nesse ambiente de convergência dos meios de comunicação, em um fluxo de cultura participativa e de inteligência coletiva – a partir da articulação e manipulação de enquadramentos identitários. E é interessante termos em mente que esses processos – de convergência e de enquadramento – constituem-se coletivamente, mas sua efetividade acontece na articulação subjetiva e individual de cada sujeito – e é esse engajamento individual que garante seu sucesso coletivo.

Outra questão importante a ser pensada a partir do episódio do *Queermuseu*, bem como da performance *La Bête*, no MAM, e da História da Sexualidade, no MASP, é o fato de que as RSIs possibilitam que produções artísticas, antes restritas aos interessados e conhecedores dessas linguagens, que são os habitues dos espaços de fruição artística, cheguem – para o bem e para o mal – a pessoas

que até então desconheciam completamente esse universo. No entanto, sendo essas pessoas alheias às poéticas e historiografias da arte e despreparadas para a leitura artística, ao serem confrontadas por uma linguagem que lhes é desconhecida, são apenas capazes ler essas obras de maneira superficial e literal. Nos casos em questão, esse contexto foi agravado pela forma como essas obras eram apresentadas nos “conteúdos” disseminados e compartilhados, de maneira fragmentada e descontextualizada e acompanhadas por *leads* tendenciosos e sensacionalistas, que buscavam direcionar a opinião das pessoas.

Os ataques virtuais abordados nesse trabalho nos revelam como, no atual contexto de convergência, é possível produzir e promover falsos ou nebulosos enquadramentos identitários, alicerçados na subversão discursiva e simbólica de elementos próprios a essas representações. Assim, sem atacar diretamente indivíduos ou identidades, a estratégia é buscar recortar os discursos, narrativas e imagens e manipular esses elementos ou sua interpretação de maneira a associá-los a questões criminosas e/ou socialmente reprováveis e tabus, com o intuito de provocar um levante negativo da opinião pública.

Mas, para além de todas as questões deflagradas no embate entre os apoiadores e os detratores dessas obras, esses episódios devem despertar nossa atenção para o potencial, ainda pouco explorado, dessas tecnologias e plataformas de comunicação em rede para a formação e para a descolonização do olhar. E não podemos desmerecer a abertura que esses casos deflagraram para a discussão artística no âmbito da ecologia das mídias.

Por outro lado, chamo a atenção para a natureza dos conteúdos que foram atacadas: repertórios referentes à sexualidade e à gênero, questões que vinham ganhando cada vez mais espaço

[9] Indivíduos colocados em condição de desigualdade, desvantagem e exclusão social por conta de estigmas e discriminação: mulheres, homossexuais, negros, indígenas, idosos, moradores de vilas e favelas, bem como pessoas em situação de rua.

nas discussões referentes à educação, à saúde pública, ao direito e às políticas afirmativas e inclusivas, bem como em investigações acadêmicas em variadas áreas do conhecimento. Tais ataques refletem (e fomentam) o preocupante momento que vivemos de questionamento às políticas públicas de inclusão, de visibilidade, de representatividade e de igualdade destinadas às minorias sociais⁹. Nesse sentido, associar suas manifestações e discursos afirmativos a práticas criminosas, como a pedofilia, a zoofilia, a pornografia e o vilipêndio a símbolos religiosos é uma forma de seguir tentando manter essas identidades e suas manifestações em guetos e sob o controle da heteronormatividade.

Assim, apesar da aparente maior inclusão decorrente da visibilidade de alguns sujeitos e manifestações LGBTTTQIA, assistimos ao crescimento de ataques a produções midiáticas, artísticas e culturais que apresentem esses enquadramentos identitários. A contraposição entre o sucesso de umas representações e o repúdio a outras me leva a pensar nas diferenças que existem entre elas, nas formas como se aproximam ou se afastam de padrões heteronormativos, e, a partir disso, na forma como estão ou não presentes no universo de experiência dos indivíduos e da sociedade de maneira geral. A complexidade da questão está no fato de que não há uma oposição geral e declarada à visibilidade e à presença desses sujeitos, que podem ser ou estar representados nas manifestações mais populares e hegemônicas – desde que respondam aos padrões e aos limites heteronormativos socioculturais. Se, por um lado, a sociedade está preparada para a presença de um personagem trans na telenovela, no cinema e no teatro, por outro, não parece preparada para que esse personagem seja interpretado por um ator trans. Os beijos e afetos LGBTTTQIA que não vemos nas narrativas midiáticas, artísticas e culturais hegemônicas revelam que a sociedade está preparada

para conviver com esses indivíduos desde que não precise conviver com sua afetividade, com seu erotismo e com sua sexualidade.

À análise comparada dessas representações e narrativas artísticas/midiáticas fica evidente que quando esses sujeitos “respeitam” os limites socioculturais heteronormativos e respondem ao imaginário domesticado dessas identidades eles são integrados; mas quando eles borram limites e padrões heteronormativos despertam controvérsia, repulsa e até ataques (virtuais e físicos). Mas é importante lembrar que os enquadramentos que hoje eu reconheço como domesticados já foram, em algum momento, transgressores. Os *enquadramentos identitários* LGBT representam sujeitos e instâncias que já estão integrados à experiência e ao campo de reconhecimento na sociedade. Enquanto os *enquadramentos identitários* Queer fazem, justamente, o questionamento desses enquadramentos já domesticados, promovendo uma tensão constante que promove a transformação e alteração no âmbito de experiência do indivíduo e da sociedade. Ou seja, os enquadramentos LGBT são estáveis, conhecidos e integrados; já os enquadramentos Queer são devir, provocação e desconforto.

Nesse sentido, entendo que o Queer – o Q presente em LGBTTTQIA – por não ter uma configuração identitária evidente como a das outras identidades que compõem a sigla, sendo um constante devir, que pode inclusive acolher todas as indefinições presentes nas demais, representa de maneira mais pungente o espaço de rasura, de apagamento e de indefinição dos limites socioculturais, políticos e econômicos que a heteronormatividade instaura. Assim não apenas reconheço como proponho as estéticas, poéticas e narrativas Queer como ações imperativas de afirmação, de resistência e de transformação interseccional – nas artes, nas mídias, nas culturas e, por conseguinte, na política, na economia e a na sociedade.

REFERÊNCIAS

Página "Criança Viada" é reativada no Tumblr. **GAUCHAZH**, 15/09/2017. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/pagina-crianca-viada-e-reativada-no-tumblr-9900761.html> > Acesso em: 30 set. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 150 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução Sergio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 4o. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 111 a 140. Disponível em: < <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Mérida-Jiménez-Rafael-Sexualidades-Transgresoras.pdf> > Acesso em: 12 out. 2018.

CARNEIRO, Julia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC news Brasil**. 16/08/2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> > Acesso em: 15 out 2018.

COLETIVO SEUS PUTOS. **QUEERMUSEU PARQUE LAGE 2018** – Você sabe o que significa Queer. 21/08/2018. Disponível em: < <https://coletivoseusputos.wordpress.com/2018/08/21/queermuseu-parque-lage-2018-voce-sabe-o-que-significa-queer/> > Acesso em: 10 set. 2018.

ERBER, Laura. Mostra Queermuseu só é transgressora para conservadores. **Ilustrada. Folha de São Paulo**, 12/09/2018. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/mostra-queermuseu-so-e-transgressora-para-conservadores.shtml> > Acesso em: 16 out. 2018.

FGV DAPP. Pesquisa da FGV DAPP identifica uso de robôs em 13% do debate nas redes por boicote à exposição Queermuseu. Diretoria de Análise de Políticas Públicas da Fundação Getulio Vargas (FGV DAPP), Rio de Janeiro, jan. 2018. Disponível em: < <http://dapp.fgv.br/pesquisa-da-fgv-dapp-identifica-uso-de-robos-em-13-debate-nas-redes-por-boicote-exposicao-queermuseu/> > Acesso em: 29 out 2018.

FOSTER, Gustavo. "Queermuseu": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. **GAUCHAZH**, Porto Alegre, 11/09/2017. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html> > Acesso em: 29 out. 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423, jan/jul, 2018.

G1 RS. Pesquisa demonstra que repercussão do cancelamento do Queermuseu foi insuflada por robôs na internet. In: **G1 RS**, Globo.com. RBS.com. Porto Alegre, RS. 27 fev. 2018, disponível em: < <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/pesquisa-demonstra-que-repercussao-do-cancelamento-do-queermuseu-foi-insuflada-por-robos-na-internet.ghtml> > Acesso em: 16 nov. 2018.

GAMSON, William. **Talking politics**. New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. Foreword. In: REESE, S.; GANDY JR., O. et al. (eds.). **Framing public life**: perspectives on media and our understanding of the social world. Mahwah, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTD, 1988. Data da Digitalização: 2004. Disponível em: < <http://www.aberta.senad.gov.br/medias/original/201702/20170214-114707-001.pdf> > Acesso em: 15 out 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAGO, Lucas; MASSARO, Heloisa. Bots ou não? Um estudo preliminar sobre o perfil dos seguidores dos pré-candidatos à Presidência da República no Twitter. **Interlab** – pesquisa entre direito e tecnologia, 2018. Disponível em: < <http://www.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Relatório-Bots-ou-nao.pdf> > Acesso em: 29 out. 2018.

MORTON, Donald. El nacimiento de lo ciberqueer. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 111 a 140. Disponível em: < <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Mérida-Jiménez-Rafael-Sexualidades-Transgresoras.pdf> > Acesso em: 06 out. 2018.

NAME, Daniela. Falta queer no Queermuseu. In: **#RevistaCaju**, 19/08/2018. Disponível em: < <http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/> > Acesso em: 29 out 2018.

DUPRAT, Deborah; SUIAMA, Sergio Gardenghi. NOTA TÉCNICA – N. 11/2017/ PFDC/MPF. **Ministério Público Federal Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão**. Brasília, 31 jan. 2017. Disponível em: < <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/>

temas-de-atuacao/direitos-sexuais-e-reprodutivos/nota-tecnica-liberdade-artistica-e-protecao-de-criancas-e-adolescentes > Acesso em: 08 out. 2018.

RENATA CARVALHO sobre transfobia e censura: “me odeiam sem me conhecerem”. Entrevista concedida a João Ker. **Revista Híbrida**. 28/09/2017. Disponível em: < <https://revistahibrida.com.br/2017/09/28/renata-carvalho-censura-transfobia-entrevista/> > Acesso em: 12 out. 2018.

SANTAELLA, Lucia; LEMOS, Renata. **Rede sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da; (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

SIMÕES, Lucas. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. In: **O Beltrano**, 2017. Disponível em: < <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/> > Acesso em: 15 out 2018.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp**. Disponível em: < https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf > Acesso em: 10 out 2018.

VILELA, Monica; PAIXÃO, Sara. QUEERMUSEU: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira Exposição será reaberta no Rio, em 18 de agosto, com 214 obras expostas nas Cavalariças do Parque Lage. In. **Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e a Associação de Amigos da Escola de Artes Visuais (AMEAV)**, (press release). Rio de Janeiro, 18 ago. 2018, disponível em: < http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/EAV_release_Queermuseu_bilingue.pdf > Acesso em: 04 out. 2018.

Carmen Lúcia
Capra

Doutora em
Educação pela
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul-
UFRGS (2017).
Docente da
Universidade
Estadual do Rio
Grande do Sul –
UERGS. Membro do
Núcleo Educativo
do Museu de Arte
do Rio Grande
do Sul – MARGS.
Líder do Grupo
de Pesquisa
Flume Educação
e Artes Visuais
da Universidade
Estadual do Rio
Grande do Sul.

Aberturas à conversação: dois exercícios de aula na licenciatura, a formação docente em artes visuais e a arte na escola

Opening up the conversation: two class exercises in the licentiate course, teacher training in visual arts and art in the school

Resumo: O texto parte do relato sobre um exercício com alunos de alistar as imagens marcantes de suas vidas e formação, realizado na aula de arte contemporânea, no momento pulsante da eleição presidencial iminente, e elaborado com o intuito de envolver os alunos, prestes a formarem no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul-UERGS, em conversas abertas. Ao encontrar as próprias referências e história com as imagens dos alunos, o texto toca na potência e transformação que um curso de licenciatura deveria fazer, considerando os efeitos das políticas da arte na licenciatura em artes visuais e uma dimensão política da formação docente.

Palavras-chave: Políticas da arte; licenciatura; artes visuais; formação docente; educação.

Abstract: *The text begins with an account of an exercise carried out in contemporary art class, in which each student made a list of the images that most affected their lives and education, an activity created with the intention to open up conversations with students who were about to graduate in the Licentiate Teaching Course in Visual Art at the State University of Rio Grande do Sul(UERGS), at a very pulsating and controversial moment, just before the 2018 presidential election in Brazil. In finding their own references and history through talking about the students' images, the text touches on the potential and transformation that a licentiate teaching course should achieve and considers the effects of art policies on a licentiate course in visual art and the political dimension of teacher training.*

Keywords: *Art policies; licentiate course; visual arts; teacher training; education.*

Ao escrever este trabalho, no momento de efetivamente começar a unir as ideias registradas aqui e ali, em papéis e documentos sem título no computador, tomei como primeiro elemento o nome do seminário: *Práticas artísticas e ensino em tempos de resistência*¹. Estava no ônibus, voltando de uma aula de arte contemporânea na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS, em Montenegro, momento aproveitado como a derradeira hora de trabalho da noite daquela quarta-feira, três de outubro de 2018.

Foi um dia de aula em que não pude iniciar de outro modo que não solicitando à turma uma pausa na apresentação dos trabalhos para pensar sobre a semana de tensão que todos estávamos vivendo, com a proximidade de tão importantes eleições. O que interessava, no entanto, era elaborar algo pela conversa com os estudantes das licenciaturas em artes. No princípio eu tinha um sentimento vivo, porém de vaga comunicabilidade, que me fazia pensar em como sobreviver com alguma integridade até domingo², mas, sobretudo, em como continuar após o segundo turno da eleição e além dele.

As manifestações da turma foram em grande número, com muitos gestos de mãos, de braços e de cabeça, e todas falavam de um jogo sem jogo, puro bate-e-rebate das ideias polarizadas. Avós, tias, namorados e vizinhos tornaram-se inimigos – juramento mantido pelo menos até domingo –, mas prometeu-se que as relações voltarão a existir após o primeiro turno da eleição. Perguntamos, juntos, se haveria vida após o primeiro turno, se nos salvaríamos e quais estratégias haveria para suportar o dono do supermercado, a cabeleireira, o taxista, o desconhecido, a *timeline* da rede social, os grupos no *Whatsapp*, os parentes.

O chão das salas do nosso prédio é de pedras quadradas e, ao olhar para baixo, porque eu estava em pé, à frente do grupo, entendi que gostaria de dizer algo sobre dar um passo atrás ou para o lado,

[1] Palestra realizada no VII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, no dia 05 de outubro de 2018.

[2] O dia da eleição presidencial de 2018.

tomando uma posição diferente que ampliasse o ponto de vista. A comunicação que eu desejava fazer ia sendo feita ali, aos poucos, no exercício de fala e de escuta, junto a umas quantas repetições das desavenças dos últimos dias, mas que foi contornando isso: o desejo de manter uma reserva – não sei de que – suficiente para realizar conversas que não se encerrem no exato momento em que começam; uma disposição à recepção responsável do que vem do outro, aquele das ignorâncias e desinformação, muitas delas que sabemos serem tomadas de mentira e violência; uma energia concentrada a ponto de permitir um ciclo inteiro de respiração para reelaborar o que o outro traz. Para o embate entre perspectivas cada vez mais adversárias (e às vezes elas vêm de crianças ou de jovens muito jovens), naquela turma, juntos, desejamos acolhimento e proteção, pois, se o dito adversário está doente das ideias, entendi que aos doentes, cabe cuidado; a quem não escuta, se apenas reage e “reaciona”, cabe educação.

O mundo não acaba após as eleições, nem os parentes desaparecerão. Eu e a turma trocamos indicações de palestras na internet que ajudam a compreender os afetos sociais de hoje e, por isso, podem diminuir os níveis de nossa ansiedade, nomes de alguns autores para seguir, cuidados com o sono e a alimentação, encontro com amigos em praças, a prática do desenho e o fazer coisas juntos, das artes e do plantio.

Também foi um tipo de cuidado e atenção para a sobrevivência o que produzi junto à turma de estágio em artes visuais no ensino médio no semestre passado, após um exercício inventado durante uma orientação coletiva. Naquela situação, então vivida por eles nas peles docentes e discentes ao mesmo tempo – uma vez que eram meus alunos e, como professores, tinham seus próprios alunos –, havia uma pulsação em torno do que ensinar arte, mas, antes, lidar com ela,

tê-la entre as mãos e nas ideias, trabalhar a arte, produzir juntos *com e pela* e nas coisas das artes visuais. Apesar de irem bem, percebia nos estágios um distanciamento, um ensino feito por intermediários ou em terceira pessoa, por procuração. Ora eram vídeos mostrando pontos de bordado e *stop motion*, ora eram apresentações de *slides* sobre arte contemporânea, mas também nos projetos e nas aulas era dado o papel de exemplaridade ao que outros fizeram e analisaram: artistas, historiadores, críticos, instituições das artes.

Incomodada com aquilo, inventei que listássemos, todos, as imagens com as quais nos relacionávamos antes da entrada na licenciatura. Quais imagens tínhamos, ainda, em estado de presença? O que, naquelas imagens, dava-lhes energia ainda hoje? Expressando de uma forma melhor: qual é a energia das imagens da nossa história anterior à graduação? A turma estando apenas a um semestre da formatura, realizamos o mesmo para aquelas imagens que passaram a compor o conjunto de referências produzidas nos estudos de graduação. De minha parte, reportei-me ao universo imagético de quando concluí a Licenciatura em Educação Artística, em 1999.

Fizemos as listas com uma certa demora e em silêncio, com alguns sorrisos no começo e um pouco de acanhamento na segunda parte. Aparentemente, o exercício mobilizaria nos estagiários peças que estavam lá, mas que o turbilhão do momento não as deixava acessíveis. Encontrando as próprias referências, a nossa história com as imagens, quis tocar em uma potência anterior e posterior à enorme transformação que um curso de licenciatura deveria fazer, colocando-as lado a lado, para uma apreciação.

Ocorreu, na verdade, uma surpresa e um aturdimento. Comecei lendo as minhas listas não para dizer como fazer, mas para dizer como fazer aquilo em total exposição e abertura, talvez mostrando as pequenas vergonhas e pecados estéticos, porém gigantes em sorrisos.

so, saudade, vibração, importância, como esteios mantidos até então. Na primeira lista, falei da “Dona Pata” varrendo nos panos de prato da minha mãe, da embalagem bordô do biscoito Piraquê, das figurinhas de álbuns de automóveis ainda antes de serem autoadesivas, das revistas Manchete e Cruzeiro, da coleção de chaveiros, de um almanaque com o aiatolá Khomeini na capa e que tanto intrigava com aquele lenço preto e branco adornando sua cabeça (e que talvez nem fosse de fato aquele tal homem). Na segunda lista, reportei-me ao final dos anos 90 e coloquei O Bananal, de Lasar Segall, os retângulos de Mondrian, o expressionista Ernst Ludwig Kirchner, sobre quem fiz um trabalho de História da Arte, as fitas VHS do Arte na Escola com suas capas azuis, principalmente as aulas de história da arte e aquele documentário do Farnese de Andrade.

Mesmo com meses de distância do exercício ter sido feito, três estudantes recuperaram seus registros e contribuíram a essa reflexão, enviando suas listas³ (Figura 1, 2 e 3):

[3] Gentilmente cedidas por André Vieira, Mayra Marques e Cinara Ramos.

<p>pinturas em pano de prato da mãe esculturas em madeira do pai figurinhas do chocolate Surpresa coleções de revista National Geographic desenhos pessoais capas de LP e CD fotografias de álbuns de família arquivos de imagens do Google desenhos do filho imagens do grupo de teatro quadro com cachorrinho levantando pandorga - quarto de infância figurinhas dos chicletes e dos</p>	<p>pacotes de salgadinho pôsteres do Ayrton Senna - quarto de adolescente mapa-múndi - quarto de adolescente pôsteres de Toulouse-Lautrec colagens de Henri Matisse trabalhos dos colegas páginas de artistas no Facebook e no Instagram livros de Arte trabalhos dos meus alunos no Estágio exposições de Arte</p>
---	--

Figuras 1. Lista de imagens cedida por aluno a partir do exercício em sala de aula.

<p><i>We Heart it</i> Tumblr diários (folhas secas, desenhos, adesivos) meus e da dinda azulejos dos banheiros álbuns de figurinhas figurinhas de chicletes e <i>cards</i> embalagem de Trakinas coloridos revistas de colorir gibis desenhos animados receitas da Dona Benta livro <i>Tudo sobre Arte</i></p>	<p>CDs, disquetes e fitas VHS tinta descascada da parede de madeira todos os anteriores Egon Schiele livros de arte muitos mais filmes e séries, <i>Medianeira</i> [filme] Godard e filmes franceses enfim, mais fontes PPTs “indiozinho” performance dos cabelos cortados PIBID</p>
--	--

Figuras 2. Lista de imagens cedida por aluno a partir do exercício em sala de aula.

<p>foto do primeiro ano da escola fotos dos irmãos pequenos foto dos 15 anos fotos do casamento dos pais foto da mãe, pequena papéis de carta blocos de desenho boneca Susi estojo de madeira com seis lápis de cor diários (com colagens) farda do pai bateria (musical) do pai revólver do pai</p>	<p>gesso (do pé quebrado) casa de infância verde (rua militar) guardanapo xadrez (vermelho) diversidade de gênero foco Igor e Cristian (professores) ônibus pipoca Romero Brito borboletas (tema preferido em trabalhos) museu artistas negros Bispo do Rosário</p>
--	---

Figuras 3. Lista de imagens cedida por aluno a partir do exercício em sala de aula.

Depois de lidas e apreciadas as listas da turma, analisamos juntos que a facilidade em fazer a primeira lista não ocorreu na segunda, nem o tamanho, nem a alegria. Citar as imagens de referência após

a entrada na graduação causava-lhes dúvida e era arriscado: o que dizer? Apesar da primeira lista ser maior que a segunda e bem mais vívida, não é a medida o que interessa, mas a difícil existência da história pessoal com imagens na vida acadêmica ou, ao menos, a sua separação. A partir do exercício e da experiência produzida por ele, passei a perguntar-me: Em que medida a licenciatura em artes visuais produz a separação de uma vida com imagens ao realizar a formação artística e docente em artes visuais?

Durante os estudos de doutorado, ouvi, de um professor de bacharelado e de licenciatura em artes visuais, durante sua exposição em um colóquio de pós-graduação em arte e educação, que deverem mesmo ser “zerados” os saberes e as práticas artísticas dos alunos anteriores à universidade. Mais tarde, vim a entender que a licenciatura vivencia um permanente desencaixe entre modos diferentes de operar com as artes, sobretudo sobre o modo anterior, que se dá na vida dos jovens, independentemente da academia universitária, uma vida com imagens que não nasce da universidade e não precisa de permissão para que exista. Além disso, observei que o modo como a educação olha para a arte ocorre a partir de uma aliança fiel com o regime que lhe dá legitimidade. Na formação docente, o saber artístico acadêmico impõe-se como um novo e mais coerente começo nas artes e na formação de professores e também na educação escolar em artes visuais.

O exercício, que tinha uma pretensão simples, ganhou relevância mediante uma parte da tese concluída em 2017 na UFRGS (e que publicamente agradeço a acolhida da instituição, UFPel, para a realização da pesquisa em forma de residência, em abril de 2016). Desenvolvi uma problematização a partir do que se diz sobre os sujeitos da licenciatura em artes visuais, o que professores podem ou devem ser e fazer e, embora vise delinear o campo de atuação e o perfil desse

profissional, também prescreve existências, comportamentos e todo um campo de permissões que foram descritos a partir dos seguintes questionamentos: que efeitos certas operações com a arte produzem sobre os sujeitos da licenciatura em artes visuais, professores em formação? Que efeitos dessa política da arte são identificáveis, que lugares, concessões e modos de ser são demarcados nesse curso? Neste trabalho, cabe abordar a última parte da tese, perguntando: *que relações haveria entre os efeitos das políticas da arte na licenciatura e uma dimensão política da formação docente, considerando que essa formação tem como principal fim o trabalho em escolas?*

Penso com Carlos Skliar (2014) que educar é a ação de *colocar no meio* ou *fazer coisas entre* os que fazem e entre os outros. Educar é fazer juntos. “Colocar algo no meio” é um trabalho que vai adiante da preservação de identidades ou da conservação de heranças, pois carrega a ideia de que a educação deixe vir outras vidas, dando espaço às próximas gerações. Abrir para a conversação as noções e as perguntas dos que, em breve, assumirão as decisões do cenário social faria a sua renovação, a sua geração. Pensar se é possível ensinar só encontra alguma resposta se a educação não apenas atender à urgência de uma obrigação moral, aquela comprometida com a pragmática do mundo instituído, mas atender ao tempo e ao espaço de abertura à presença do outro e, sobretudo, à existência, toda existência, qualquer existência de qualquer outro (SKLIAR, 2014, p. 196).

É necessário afirmar uma “responsabilidade educativa” na intenção de fazer o confronto às “inovadoras propostas jurídico/educativas”, moralidades do útil, que vêm infiltrando-se no currículo e que atacam a todos os conhecimentos, avaliando-os quanto ao seu grau de uso concreto e direto, o que se estende também à cultura e à arte. O imperativo da inovação vem inflando uma espécie de movimento perpétuo da qualificação e da empregabilidade do que é ensinado

e aprendido, que nada mais é do que o movimento perpétuo da administração das vontades do indivíduo, tanto por dar relevo a novas identidades, quanto por enfraquecer ou endividar os sujeitos. As propostas jurídico-educativas da arte são aquelas que contornam artisticamente os sujeitos pelas caixas da cultura, pela arte que se exhibe e pela fé na eficácia simbólica de um tipo arte e de um local específico para ela (BERNARDES, 2017). Na análise de Suely Rolnik (2006), o que vem ocorrendo é a apropriação sistemática da força vital que move a existência individual e coletiva, o desejo.

É tanto oportuno quanto necessário pensar, nos termos da formação docente em artes visuais (e na escola, como local fim da licenciatura), sobre a existência de uma administração das vontades artísticas. Pesquisando, pensei a respeito das operações com a arte realizadas na formação docente: os componentes poéticos e teóricos e a existência de subjetividades fortes na base desses estudos – artista, crítico, historiador. São subjetividades constituídas no campo artístico que atuam na composição da subjetividade docente. A partir disso, problematizei os possíveis efeitos para a formação de professores de artes visuais, observando que a afirmação do campo artístico sem a problematização de sua constituição e das políticas que implementa pode produzir condutas docentes conformadas a existências e abordagens instituídas no campo da arte.

Tais efeitos podem escoar nos modos como a arte é pensada na escola, atendendo a certos tipos de apropriação que a educação vem fazendo da arte ou tornando difícil a convivência entre o que se diz sobre, por um lado, uma liberdade irrestrita e necessária à arte e condizente com o trabalho poético de professores e, de outro, o ambiente ordenado e degradado da escola. Não é a arte que não sobrevive na escola, portanto, mas os professores que, licenciados, hoje têm um leque de outras atuações “menos sufocantes” em me-

dição cultural, curadoria independente, carreira artística, etc. Criticar a escola como uma grande administradora de corpos ou como uma instituição precarizada que não compreende a arte não é dizer propriamente algo novo.

Adotar um ângulo de visão de maior amplitude sobre a escola traça outros modos de formar professores e outras articulações com a arte. Considero escola como uma forma sempre a ser feita e um lugar de possibilidade do político, o que deve fundamentar a aproximação entre universidade e escola, lugar de reunião de crianças e jovens com adultos e do que podem vir a fazer juntos. Se adultos e jovens detêm a posse do tempo escolar porque estão retirados do mundo da produção, o que podem criar os que estão na escola para e sobre o mundo estando juntos, com o tempo entre as mãos? A que podem destinar a “carga” horária, senão à produção da vida ou a modos mais eficientes para atender a isso? Em vez de administrar o tempo pela carga horária, como “ter o tempo” poderia ser condição para o trabalho escolar?

Uma característica radical como a de *escola como tempo livre* permite pensar o lugar de atuação dos licenciados “por dentro”, mas também “por fora” do que se diz sobre a arte. Neste sentido, significa pensar, com Jan Masschelein e Maarten Simons (2014a), que a escola pode oferecer tempo livre das instituições para transformar conhecimento e habilidades em bens comuns, ao dispor de todos. Essa partilha não leva em conta o histórico individual de cada um, nem aptidão, nem talento, porque objetiva um funcionamento que, por não inflacionar identidades, afasta-se do estabelecimento de “pequenos processos de vigilância” como autorregulação, autoanálise, autocrítica, tomada de consciência, autoformação ou, em nosso caso específico, expressão da subjetividade, capacidade e disposição para a arte, ampliação de repertório, sensibilidade estética.

Isso dá a ver que conduzimos determinadas existências artísticas escolares e universitárias e que, quando criticamos os indivíduos que estão na escola por sua indiferença ou desistência, aquela pode ser a expressão de recusa das políticas do saber. Cabe a quem se dedica à formação docente examinar que condições os cursos de licenciatura em artes visuais têm para estabelecer práticas de resistência que forcem em outra direção a trama de poderes que também ocorre na escola. A ideia é justamente liberar o indivíduo e o destino do tempo de sua ambientação conhecida e gerenciada para permitir o surgimento de existências artísticas não previstas no mundo, um tanto na formação de professores, outro tanto, na escola.

Com os mesmos autores, penso a educação como uma forma de suspensão dos destinos comumente atribuídos ao conhecimento na escola. Suspender o destino do tempo escolar é suspender o cumprimento de atribuições externas, como “os imperativos do conhecimento, as demandas da sociedade, o peso da família, os projetos para o futuro” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2014b, p. 162). Sem negar os campos do saber, tudo pode estar na escola, mas numa condição de *flutuação*, em uma suspensão que des-familiariza, des-socializa, des-apropria e des-privatiza, definindo algo, no caso a arte, *livre de e livre para*. Existe uma relação com a ideia de profanação, isto é, retirar do templo o que foi afastado dos homens, restituindo-lhe o uso comum e tornando-lhes *meios sem fim* (*Idem*), de forma a comunicar o conhecimento. Profanar a arte, tirando-a do templo que a afasta de nós, restituir à arte o uso comum, tendo-a como meio, sem fim seria, em última instância, o trabalho docente.

Sugiro pensar sobre a oferta cultural de museus e instituições do mesmo circuito, quando assumem a coordenação do tempo livre dos indivíduos, muitas vezes alinhadas ao entretenimento. A fundação de setores educativos nas instituições de cultura nacionais e regionais,

muitas delas financiadas por bancos e indústrias de alcance internacional, são exemplos disso. Para a relação cada vez mais assentada entre arte, educação e financiadoras de cunho privado, interessa, sobretudo, fazer crescer os números de visitantes que levam adiante a marca comercial das empresas. Facilmente, entretanto, conforme for a variação do mercado econômico, atividades educativas podem sofrer cortes de efeitos irreparáveis, vide a redução drástica na oferta de arte e de educação pela Fundação Iberê Camargo e Bienal do Mercosul, vide a carência de recursos para os museus públicos do estado do Rio Grande do Sul na manutenção dos acervos, das sedes, dos funcionários e da proteção e ampliação do patrimônio artístico público.

Com a mesma atenção, se olharmos para o conjunto de exposições e artistas divulgados pelas “caixas de cultura”⁴, o que poderíamos dizer de tal conjunto, “que desenho do gosto” fazem? Como essa política das imagens atua na manutenção das promessas atribuídas à arte pela via da educação, que como símbolo de cultura e civilidade, faria progredir a sociedade, porém mantendo a partilha do sensível e a arquitetura social cada vez mais mantida no que já é e permeada por valores que inflacionam o sujeito, mas rompem com os vínculos sociais e com os bens públicos? Mesmo que montados cuidadosamente, programas educativos podem sucumbir a qualquer momento, demonstrando que a arte pode ser bem mais posse do que possibilidade e que, *talvez, seja mesmo a escola o local da existência e resistência da arte como um bem comum e resistência da dimensão pública da educação*.

É preciso observar quando as finalidades atribuídas à educação e à educação em artes visuais partem de noções constituídas de antemão, permanecendo como propriedades de outros. Muito do pensamento sobre as artes visuais, os tensionamentos teóricos e concei-

[4] A expressão é de Maria Helena Bernardes na entrevista concedida a Eduardo Veras (2017).

tuais sobre autoria, obra, curadoria, por exemplo, são os que ocorrem ao grupo restrito que debate arte nas altas instituições ou nas academias. Não é lógico assumi-los como problemas naturais à educação de professores ou escolar. Critica-se a escola por não desenvolver o pensamento porque põe-se a resolver problemas que já existem, aqueles postos pelos campos disciplinares, mas acessar a arte pela delimitação dada pelo campo artístico repete a mesma lógica.

Não diminuo nem ignoro os debates atinentes ao campo das artes, ao contrário, estudo mais a cada vez. A intenção na formação docente é, contudo, não apenas implementar o debate já montado por pressupostos aderidos ao campo de origem, o que literalmente feito reiteraria posturas que já vêm com rubricas, mas abrir a arte à conversação. Por mais aberta que já seja a arte, as questões desse campo foram feitas por instâncias que constroem a racionalidade vigente e, na medida em que uns perguntam por outros, é a propriedade do conhecimento que se põe em operação.

Na universidade, é preciso ocupar a ideia de escola por outras ideias, que implementem potência ao escolar, não para esquecer os seus problemas, mas, ao contrário, para incentivar outras perspectivas e atitudes, como a de desobrigar a arte do saber institucional. Isso não significa negligenciar ou negar o saber organizador da arte ou a tradição da arte à moda do pensamento moderno. Significa, antes, não operar com a lógica da exemplaridade ou de modelos, para dar vez a uma atitude política. Isso significa que quem está em formação precisa não apenas aprender arte ou desenvolver modos de relacionar-se com a arte. Algo precisa ser inserido nesse raciocínio para que não apenas sejam reafirmados postulados artísticos e educativos sobre as artes. Sustento uma experiência de formação artística que ressignifique a própria arte porque profana em alguma medida o que a mantém afastada de um uso comum. Construir outras perguntas e

outras respostas para a arte na escola, seria *ficcionar* a própria arte e a educação em artes visuais.

A educabilidade, para Julio Groppa Aquino (2014), é o caráter do que é educável e que se desenvolve por meio de um plano operacional que visa estabelecer modos de subjetivação, como o sujeito-aluno e o sujeito-professor, sendo a escola um dos alvos mais visados. A educabilidade não é apenas uma qualidade, mas um braço da governamentalidade, um conceito foucaultiano que articula tecnologias de si a tecnologias de dominação sobre os outros, por meio da produção de determinadas subjetividades.

Na tese, estudei as subjetividades de professor, artista, professor-artista, professor-artista-professor, professor-pesquisador-artista. São identidades que vêm sendo aceitas, recomendadas, desejadas!, mas que também participam do controle social “de amplo espectro e em larga escala” de hoje. São instauradoras da “conformação voluntária dos cidadãos a determinados imperativos de teor autogestionário, por meio de uma minuciosa e igualmente progressiva pedagogização dos mínimos gestos pessoais” (AQUINO, 2014, p. 131).

É importante lembrar da frequência com que autogestão, autoconhecimento, autocuidado e autonomia vêm sendo competências requeridas para a educação básica nacional, inclusive por meio da Base Nacional Comum Curricular – BNCC (2017). Essas prescrições distribuem um sem-número de palavras de ordem “afiliadas aos padrões normativos apregoados pela expertise técnico-científico pedagógica, em uma chave tão aconselhadora quanto prescritiva, tão emancipatória quanto doutrinária, tão pastoral quanto policialesca” (AQUINO, 2014, p. 132), mesmo que empacotadas pela arte.

À ideia de formar as próximas gerações, atribuída à escola, proponho que seja pensada pela noção agambeniana da “comunidade que vem”, o que não é formar os jovens para um mundo a ser apre-

dido e nem para o que imaginam ser no futuro, mas para um mundo que está por ser criado. O ser que vem, neste sentido, é o *qualquer*, aquele cuja singularidade está no seu ser *tal qual é*, pois está desvinculado do falso dilema entre a subjetividade íntima do indivíduo e uma racionalidade universal. A *singularidade qualquer* não é uma reação de indiferença a uma propriedade comum, mas a existência que toma a singularidade no seu ser *tal qual é*. Na singularidade qualquer, o ser-qual é recuperado do pertencimento a uma ou outra categoria não para trocar de grupo ou para retirar-se dele, pois o ser-*qual é* recuperado para o próprio pertencimento.

As subjetividades forjadas por imperativos de gestão podem ainda ser pensadas como existências nomeadas ou seres-ditos no mundo dos pertencimentos. Seguir uma existência delineada de antemão é fazer-se exemplo. Contudo, na lógica do exemplo foram eliminadas todas as identidades e toda a possibilidade de comunidade real, pois a comunidade de exemplos se dá em estado de pureza. Torcendo o pensamento sobre os modos de existência, o qualquer não pode ser o exemplo, mas tão somente um *exemplar*, e o indivíduo, não pode ser uma existência pontual, mas uma variação “segundo uma gradação contínua de crescimento e remissão, de apropriação e de impropriedade” (AGAMBEN, 2013, p. 27).

Operando com essa noção, os estudantes de arte em geração criariam existências artísticas como singularidades, modulações entre a apropriação do campo artístico e a impropriedade capaz de renová-lo. A maneira com que irão ir e vir entre exemplo e exemplar, em um livre uso de si, é a maneira que os gera e que funda um *ethos*. Na esteira do pensamento agambeniano (2013), o livre uso do próprio *ethos* é uma ética.

A escola como lugar do político e da ética presume realizar operações de uma potência política que permita tomar a posse do tem-

po para dedicá-lo ao restauro do estatuto poético da existência. As singularidades produzidas entre arte e educação podem reabilitar o sentido de professoras e professores de Arte estarem na escola, cumprindo com a responsabilidade de educar e abrir arte ao uso comum.

Como formadora de professores em uma universidade pública, periférica e que sofre e resiste à restrição orçamentária atual, entendo que para abrir a arte à conversação na escola temos que, primeiro, desconfiar do nível de fidelidade para com as racionalidades da arte. Em segundo lugar, questionar as operações que a educação vem fazendo com a arte, com vistas à educação escolar e, em terceiro lugar, atentar para as ondas de subjetivação que inflam o sujeito, mas apartam-no da docência e mantêm a desconfiança sobre a educação escolar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AQUINO, Julio Groppa. **Da autoridade pedagógica à amizade intelectual: uma plataforma para o éthos docente**. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

BRASIL. **Base nacional comum curricular**. Ministério de Educação. Secretaria de Educação Básica: Brasília, 2017. Disponível em <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br>>. Acesso em 10 nov. 2017.

CAPRA, Carmen Lúcia. **Problematizações sobre políticas da arte na licenciatura em artes visuais**. É preciso gostar da arte de outro jeito, a licenciatura é uma praça. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Educação, 2017. Tese de Doutorado. 293f. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/174852>>. Acesso em 11 set. 2018.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014a.

_____; _____. **A pedagogia, a democracia, a escola.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: SCHÜLLER, Fernando; AXT, Gunter. **Brasil contemporâneo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006, p. 375-387.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

VERAS, Eduardo Ferreira; BERNARDES, Maria Helena. "Sinto que o mundano está incorporado": uma conversa com Maria Helena Bernardes. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, [S.l.], v. 22, n. 37, p. 103-117, dez. 2017. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/80098/46970>>. Acesso em: 11 nov. 2018. Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.80098>.

Andrea Hofstaetter
Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2009); Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2000) e Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas, pela Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior em Novo Hamburgo - FEEVALE (1994). Professora Associada do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Membro do grupo de pesquisa GEARTE - Grupo de Pesquisa em Educação e Arte - FACED/UFRGS.

Criação poética e utopia no campo do Ensino de Artes Visuais¹

Poetic creation and utopia in the field of Visual Arts teaching

Resumo: Este artigo apresenta uma trajetória de pesquisa, articulada ao ensino e à extensão, tendo como tema a concepção e produção de objetos propositores de aprendizagem para o Ensino de Artes Visuais na Educação Básica. São abordados alguns conceitos presentes no trabalho, como material didático, objeto propositor e objetos de aprendizagem poéticos e apresentados alguns referenciais artísticos. É intenção dessa investigação aproximar a produção de materiais didáticos de proposições artísticas, entendendo-se a atuação docente como ato poético. É abordado também o conceito de utopia, como marco de referência para a atuação poética docente.

Palavras-chave: Ensino de Artes Visuais; material didático; objeto propositor; objetos de aprendizagem poéticos; utopia.

Abstract: *This article presents the path of research developed for teaching and extension, its subject being the conception and production of propositional learning objects for teaching the Visual Arts in primary education. Some of the concepts in this work are discussed, such as didactic materials, proposer objects and poetic objects for learning, and we also present some referential artists. The intention of this investigation is to draw courseware production closer to the creation of art propositions, understanding the teacher's educational action as a poetic act. The paper also addresses the subject of utopia, as a benchmark for the teacher's educational action.*

Keywords: *Teaching Visual Arts; courseware; proposer object; poetic objects for learning; utopia.*

Este texto, apresentado no VII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, intitulado *Práticas artísticas e ensino em tempos de resistência*, aborda relações estabelecidas entre uma pesquisa sobre concepção e criação de materiais didáticos e objetos de aprendizagem para o Ensino de Artes Visuais, o pensamento utópico e a ideia de criação de materiais como poética. Serão enfocados, mais especificamente, os conceitos de Objeto propositor, Objeto de aprendizagem poético e o conceito de utopia.

O discurso se formula a partir de uma trajetória de pesquisa ligada ao ensino e à extensão, num tempo histórico de lutas quase que constantes pela permanência do Ensino de Artes em todos os níveis da Educação Básica e pela sua valorização no contexto educacional e pelas políticas públicas (desde a década de 90). É necessário, no contexto atual, não perder a esperança e conseguir enxergar possibilidades de abrir brechas, de sonhar acordada, de realizar projeções propositivas. Isso tem a ver com pensamento utópico.

Recorro a duas propostas artísticas instigadoras, como metáfora, para me referir à potência desestabilizadora e propositora do pensamento utópico. São elas: a *Experiência nº 2* (1931) e a *Experiência nº 3* (1956), de Flávio de Carvalho. A *Experiência nº 2* ocorreu na tarde de 7 de junho de 1931, no centro de São Paulo, por ocasião da tradicional procissão de Corpus Christi. Flávio de Carvalho, num ato de improvisação, não previamente planejado, iniciou a caminhar no contrafluxo dos fiéis, vestindo um chamativo e não convencional chapéu verde. Gritou algumas palavras de ordem, desafiadoras das rígidas normas sociais e religiosas daquele contexto histórico-social, tendo provocado um tumulto generalizado que demandou a intervenção da polícia. O artista alegou que estava fazendo um estudo

[1] Palestra realizada no VII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, no dia 05 de outubro de 2018. Este texto é composto de partes de textos já publicados em outros meios, como resultado de pesquisa, extensão e ensino, numa trajetória de atuação junto ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e relacionada a projeto de Pós-doutorado junto à Faculdade de Educação da UFRGS.

e experimento sobre a psicologia das massas. Esse acontecimento, precursor da ideia de happening nas artes visuais, é relatado pelo próprio artista num livro de mesmo título: *Experiência n° 2*.

Na *Experiência n° 3* (Figura 1), Flávio de Carvalho, desta vez num ato anunciado e que foi acompanhado por uma multidão, caminhou pelo centro de São Paulo vestindo o traje *New look*, criado por ele mesmo, para o que ele chamava de “o novo homem dos trópicos” (PECCININI e MACHADO, s/d, p.1). Este modelo era composto por uma saia plissada, uma blusa, meia arrastão e sandália aberta. Considerava a roupa como um dos fatores que “mais influenciava o homem porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais lhe interessa” (Idem). Essas ações performáticas precursoras dão conta de um desejo de mudança. Apontam para algo que está faltando, para algo que ainda não é.



Figura 1. Flávio de Carvalho. *Experiência n° 3*, 1956.
Fonte: <<https://goo.gl/a1wm3q>>.

Utopia

Um ativador da pesquisa e da ação poética do professor, para pensar o trabalho docente no campo das artes, no contexto contemporâneo, pode ser o pensamento utópico. A ideia de utopia, aqui presente, tem o sentido de envolver e mobilizar um pensamento que não se conforma com o que está posto, instituído. O pensamento utópico carrega consigo a força de apontar para a necessidade de encontrar e/ou de abrir brechas por onde possa se infiltrar outro modo de constituir-se. Em nosso campo de estudos e atuação, para outro modo de constituir-se escola, para outro modo de constituir-se professor, para outro modo de ser estudante e para outras maneiras de vivenciar situações de aprendizagem e de compartilhamento de experiências significativas.

Não se pode perder de vista, também, junto à potência do pensamento utópico, a potência criadora presente na própria produção artística, histórica e contemporânea, vivida no aqui e agora, que trata de questões que dizem respeito ao que está aí, no cotidiano, que faz parte da vida de estudantes, de professores, de pais e mães, de gestores, da comunidade escolar como um todo, inserida no laço social. A arte de todos os tempos tem potência para abrir novas possibilidades de pensamento e de atuação sobre o presente. Relaciona-se com a arte do presente. O ato criativo é atemporal e permanece com a força instituinte, atuante na constituição de obras e manifestações poéticas.

De acordo com Ernst Bloch, autor da obra *O Princípio Esperança*, “cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...” (BLOCH apud VERNER, 2000, p.175). O que move o pensamento utópico é uma força instauradora da ordem do “ainda não”. Ele se manifesta no discurso ficcional - e no

ato criativo. O ato criativo tem a força de abrir brechas e criar novos sentidos.

Há que considerar-se que na criação de objetos propositores e de proposições de aprendizagem em artes visuais, nesta perspectiva, a dimensão do pensamento utópico, presente no ato criativo, é também atuante. Trabalhar com Ensino de Arte pressupõe criar brechas. Exige transpor concepções cristalizadas historicamente e propor alternativas para o cotidiano escolar. Os materiais de trabalho são tão importantes neste processo como o são os sujeitos envolvidos. O conceito de objetos propositores poéticos surge, nesse sentido, para apoiar a busca por meios e recursos que se articulem neste contexto, dando suporte às ações e ao pensamento próprios do fazer poético, nosso objeto de estudo.

Pensamento utópico como motor

Ao conceber a atuação do professor propositor como poética, e os objetos propositores como poéticos, não se pode deixar de referir a dimensão utópica que neles está contida. Se, para Bloch, toda obra artística tem em si a ideia de utopia, a atuação docente em arte também possui esta dimensão.

Segundo Ernst Bloch, a utopia é a esfera do desejo, das esperas e da esperança, e ela engloba a arte em geral, toda espécie de antecipação cultural. A obra de arte nos coloca no limite de possibilidades atuais-reais do mundo e da sociedade: ela é, em si mesma, abertura de um espaço de manifestação do que ainda não é, espaço utópico que Bloch designa como “um laboratório mas também uma festa de possibilidades executadas como também de alternativas nelas experimentadas. (VERNER, 2000, p.188)

A utopia não é, como comumente se ouve, de acordo com o senso comum, algo desconectado da realidade e sem uma efetiva

força de atuação na sociedade, produzindo apenas visões ingênuas ‘inalcançáveis’ e ‘irrealizáveis’. Os grandes relatos utópicos sempre apresentaram perspectivas de mudanças radicais nas estruturas sociais vigentes no momento em que foram elaborados. Desse modo sempre estiveram em desacordo com o tempo presente, colocando-se como crítica à ideologia dominante.

Para Bloch, todo o pensamento e desenvolvimento do conhecimento no mundo ocidental, têm a marca do “dado pronto”. Tudo já está determinado em nossa cultura e no nosso modo de organização social. Identidades, valores e juízos são padronizados. Diz ele:

Este mundo, onde ele é compreendido historicamente, é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez, é um palácio de fatalidades, como Leibniz o denominou sem romper com ele. O evento torna-se história; o conhecimento, rememoração; a festividade, comemoração do que já ocorreu. (BLOCH, 2005, p.16).

Sentimos, na instituição escolar, os reflexos dos processos de homogeneização social. Nossos estudantes e nós, professores, buscamos alternativas para construir subjetividades, articulações coletivas, lutando para considerar as diferenças, a multiplicidade e a diversidade que compõem nosso cotidiano. Precisamos insistir, diariamente, pela permanência ou pelo despertar de um desejo de vontade criadora.

Para Bloch a obra de arte tem a força utópica de participar da reconstrução da sociedade presente, da transformação da realidade cotidiana. E isto, a partir da consciência do ato de vontade criadora. A partir dessa consciência é possível criar um “não-lugar”, extrapolando a ordem estabelecida. De acordo com Edson Sousa, estudioso de

Bloch, “o ato criativo adquire necessariamente uma potência crítica e de desequilíbrio dos saberes vigentes” (SOUSA, 2008, p.46). “Criar é abrir discontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo” (Idem, p.44).

A utopia implode qualquer burocracia pela sintonia que tem com o fazer poético tanto na sua condição de invenção de novas metáforas bem como (e talvez seja este o ponto mais radical) uma suspensão de sentido que reativa a imaginação. (SOUSA, 2006, p.12).

Sousa entende utopia “como experiência de um fazer; experiência poética onde a forma se encontra, inúmeras vezes, ameaçada pelo informe do amanhã. A utopia seria manter o amanhã como informe” (SOUSA, 2008, p.48). Nenhuma utopia, para este autor, “pode prescindir de uma prática que é condição mesma de sua enunciação. Assim, ela não pode se dizer de todo antes da ação e ao mesmo tempo sabemos que esta ação é fundamental para seu conceito” (In: SOUSA, Idem).

Para Bloch a categoria da esperança é o que vai permitir pensar um futuro que se engendra no presente, sendo o ato criativo uma força que pode causar perturbações ao instituído e sempre mesmo. Pela ação criadora se pode construir o que ainda não foi pensado, já que, como ele diz, “a aglomeração das coisas havidas obstrui totalmente as categorias do futuro” (BLOCH, 2005, p.180).

Penso que o trabalho do artista se inscreve nesta categoria, de produtor de utopias, assim como o trabalho do professor de artes visuais. O professor propositor possibilitará aos aprendizes o exercício do ato produtor de discontinuidades no instituído e de abertura para o novo. Os materiais que serão utilizados em situações de aprendizagem serão objetos propositores no sentido de proporcionar este exercício, abertos a novas experiências e à atribuição de sentidos múltiplos.

Projetos e objetos

Meu interesse atual de pesquisa é aprofundar os estudos sobre o conceito de Objeto de Aprendizagem Poético e sobre produções artísticas em que se opera com a proposição de experiências para o público, buscando possibilidades para a criação de materiais a serem utilizados em situações de aprendizagem na disciplina de Ensino de Artes Visuais, na confluência entre produções artísticas e proposições pedagógicas.

Continuo acreditando na necessidade de produzir pensamento e materiais para dar mais qualidade à educação. Precisamos continuar preparando professores para assumirem a difícil tarefa de educar com e a partir das artes, num contexto adverso e pouco motivador. O que nos move é o pensamento utópico – mesmo que não saibamos disso ou que não nos ocorra nomear assim essa força movente.

A questão da produção de objetos propositores ou materiais didáticos para o Ensino de Artes Visuais vem sendo objeto de estudo da pesquisa intitulada *A criação de materiais didáticos como ato poético*, em curso desde agosto de 2018, mas que dá continuidade a uma trajetória iniciada em 2009.

Esta pesquisa visa apontar possibilidades para a inserção de novos recursos pedagógicos no contexto escolar ou em outros espaços educativos, focando a ação do/a professor-a/propositor-a/pesquisador-a e a produção de situações de aprendizagem que possibilitem uma vivência aproximada àquilo que pode ser produzido em contato com obras artísticas que propõem participação e ação do público.

Este projeto de pesquisa está ligado ao projeto de extensão chamado de Núcleo de criação de objetos de aprendizagem para artes visuais - NOA, existente desde 2012, e que reúne um grupo de

estudantes de graduação de Licenciatura em Artes Visuais, e outros interessados, com o objetivo de produzir materiais educativos e jogos para o ensino de artes visuais, trabalhar com a formação de educadores interessados em produzir e utilizar esse tipo de material e refletir sobre a importância da presença de materiais didáticos e objetos de aprendizagem em diversos contextos educativos, ligados às artes visuais.

Estes projetos foram elaborados considerando-se que há necessidade de um maior desenvolvimento de pesquisa neste campo, abrangendo o que diz respeito a modos de aprendizagem intermediados por materiais educativos, especialmente elaborados para este fim, com autoria de professores pesquisadores, na e para a área de Ensino de Artes Visuais.

Também é desenvolvido um trabalho de reflexão e produção de materiais didáticos na disciplina de Laboratório de Construção de Material Didático, do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, mais especificamente.

De quais materiais didáticos estamos falando?

Quando se fala em material didático é comum ouvir definições muito abrangentes, como: material didático é qualquer material de sirva de apoio para a aprendizagem. Vários autores já estudados, do campo da educação e da educação em artes visuais, tratam do tema com um olhar bem alargado, a partir do qual qualquer objeto ou material poderá se tornar um material didático quando a intenção do educador nisso o transformar.

Concordamos com essa visão. Porém, o conceito de material didático com o qual estamos trabalhando restringe-se a certo tipo de material, especialmente elaborado por professores ou educadores, com o intuito de participar de uma situação de aprendizagem que

envolva os sujeitos, que possibilite uma vivência, a experimentação de determinados conhecimentos, de forma lúdica, participativa, ativa.

Interessam-nos, em nossa abordagem e propostas, outros conceitos que se agregam ao que entendemos como material didático e que ampliam as suas possibilidades.

Os materiais didáticos estarão, necessariamente, ligados a uma concepção de aprendizagem. Sua forma e modo de utilização em sala de aula ou outros espaços educativos, identificam como se entende que se processa a aprendizagem.

Os materiais serão determinantes, por exemplo, da forma com que se dá a relação entre professor ou educador e aprendizes. Um material didático pode, inclusive, prescindir da atuação direta do educador. Há materiais que estimulam a troca de experiências e há materiais que a impedem. Há materiais que se abrem a perspectivas múltiplas e includentes. E os há que se fecham sobre uma única forma de compreensão, excludente.

Para Paulo Freire,

O homem deve ser o sujeito de sua própria educação. Não pode ser objeto dela [...] É uma busca permanente de si mesmo [...] Esta busca deve ser feita com outros seres que também procuram ser mais e em comunhão com outras consciências. [...] A educação deve ser desinibidora e não restritiva. É necessário darmos oportunidade para que os educandos sejam eles mesmos, caso contrário domesticamos, o que significa a negação da educação (FREIRE, 1983, p.28-30, 32).

Objeto propositor

Um dos conceitos-chave de nosso trabalho é o conceito de objeto propositor. No livro *Mediação: provocações estéticas*, de 2005, Mirian Celeste Martins e um grupo de alunos do Curso de Pós-

Graduação do Instituto de Artes da UNESP (MARTINS, 2005) expõem a concepção de objeto propositor, junto ao resultado de elaboração prática de materiais para a aprendizagem em artes visuais, envolvendo diferentes níveis e modalidades de ensino.

Objetos propositores, para este grupo, são “suporte, aberto e múltiplo, para o desafio de promover encontros significativos com a arte e a cultura” (MARTINS, 2005, p.94). A artista inspiradora para a formulação deste conceito é Lygia Clark, que em determinado momento de sua trajetória passou a se denominar como propositora e não mais como artista. Sua atuação direcionou-se para a produção de objetos propositores, que não mais se destinavam à apreciação, mas, sim, à vivência de experiências, com a participação e interação entre público e obra.

Os objetos propositores serão criações dos educadores que levarão em conta a necessidade de abarcar a multiplicidade e a diferença, e de criar condições para que cada aprendiz se aproprie do seu processo de produção de conhecimento.



Figura 2. Lygia Clark. Diálogo, 1968. Fonte: <<https://goo.gl/7WeZuN>>.

Os objetos propositores possibilitarão que cada um tenha uma experiência de aprendizagem singular, em que nada está previamente definido como possibilidade única.

Um objeto propositor não será condicionador da experiência, mas oportunizará o surgimento do novo, do inusitado, do ainda impensado, da contribuição de cada um.

Objetos de Aprendizagem Poéticos

Ampliando o conceito de objeto propositor, temos a contribuição de Tatiana Fernández e Belidson Dias, que nos apresentam a ideia de Objetos de aprendizagem poéticos (OAP). Os OAP propõem a desterritorialização de uma concepção de educação inserida na formação do conceito de Objeto de aprendizagem – OA. Posicionam a ideia inicial de Objetos de aprendizagem num território poético, transformando-a. Os autores, referenciados no pensamento de Deleuze e Guattari, compreendem os Objetos de Aprendizagem Poéticos como produtores de territórios de subjetivação em contextos de educação.

Os Objetos de aprendizagem, no contexto da utilização de tecnologias da informação e comunicação na educação, inicialmente correspondem a uma visão mecanicista e econômica da aprendizagem, tendo uma função de hegemonização na educação. Os OAP, sob outra perspectiva, contribuem para processos de singularização que abarcam a diferença e a pluralidade, abrindo-se a variadas formas de produção de aprendizagens em arte.

Os Objetos de aprendizagem poéticos, como dispositivos sensíveis, provocam encontros e novos agenciamentos entre os sujeitos, os objetos, os espaços, os processos e resultados das aprendizagens. Abrem-se ao inusitado, possibilitam contágios, contaminações e hibridações, que, por sua vez, podem mudar as

formas de aprender e conhecer (FERNÁNDEZ e DIAS, 2015).

Sob a perspectiva dessas contribuições conceituais, entendemos que a ideia de material didático se restringe e, ao mesmo tempo, se alarga. Restringe-se no sentido de que não se trata de “qualquer coisa”. É material especialmente criado, com determinado objetivo, elaborado com muito planejamento e com certas características ou atributos que têm relação com uma concepção de aprendizagem. Alarga-se no sentido de que inclui a dimensão poética, que faz do professor ou educador um proponente de experiências de aprendizagem.

Para alavancar a construção de materiais didáticos poéticos, lançamos mão da experiência ou do contato com certas proposições artísticas. Nosso objeto de estudo são produções visuais, da arte ou da cultura visual, onde encontramos farto manancial de referência para o tipo de material que desejamos produzir.

De que tipo de proposições artísticas lançamos mão?

Proposições feitas por artistas podem ser modos de ativação poética do pensamento. O trabalho de educadores em Artes Visuais pode transpor concepções fechadas e repetidamente instituídas e pode ganhar dimensão poética. Entendemos que o professor de artes visuais, além de ser um proponente, é um produtor de ações artísticas. Sendo a arte a matéria de seu trabalho, estará presente em suas propostas e em seus materiais de trabalho, a potência da criação artística, que é sempre abertura ao informe.

Como já referido, em relação ao conceito de objeto proponente, Lygia Clark foi uma das pioneiras, no Brasil. Para contribuir com a reflexão e produção de objetos proponentes poéticos, buscamos ampliar referenciais na arte contemporânea.

A arte contemporânea pode ser vista não apenas como conteúdo das aulas de artes visuais, mas também como forma de trabalho, como mote para a proposição de materiais e de situações de aprendizagem. Para a produção de materiais didáticos poéticos, que dialoguem com as questões do mundo atual e de interesse dos estudantes, como também com os conhecimentos da área, a arte contemporânea tem muito a oferecer. Há muitos artistas interessados em produzir formas de relação com o público, que deixa de ser espectador, para se tornar participante e cocriador da obra.

Dispositivos artísticos para a produção de materiais poéticos

Citamos como exemplo o trabalho intitulado *Polvo*, de 2000, de Michel Groisman (RJ, 1972). Trata-se de um jogo de cartas a ser efetivamente jogado pelas pessoas que quiserem conhecer o trabalho.

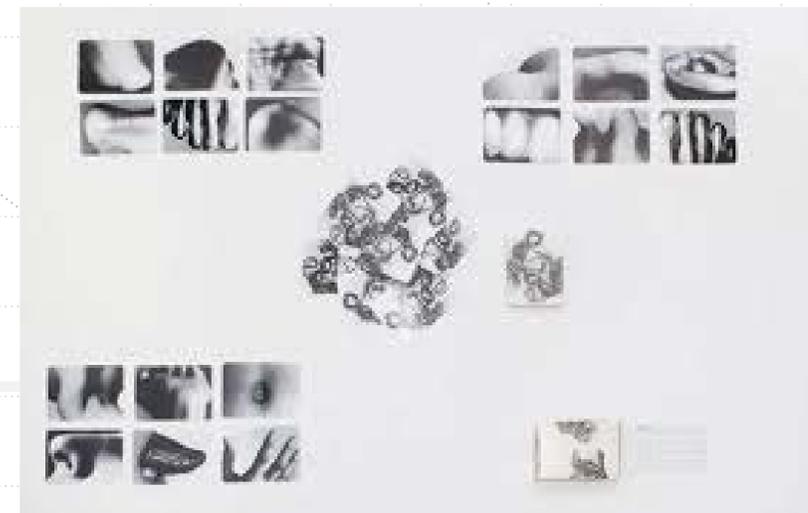


Figura 3. Marcelo Groisman. *Polvo*, 2000..

O jogo proposto envolve os participantes numa relação próxima, lúdica, curiosa e provocadora de reflexões sobre o corpo, sobre si, sobre o outro. Há intenções de produzir outro olhar sobre o corpo e suas relações, sobre o espaço e sobre modos de convivência.

Outra proposta deste mesmo artista é a *Máquina de desenhar*, de 2008. “Com a máquina de desenhar cada um experimenta o seu traçar conectado ao traçar do outro. Ao final, o desenho sobre o papel registra a relação entre os participantes”. A *Máquina de desenhar* é um dispositivo de agenciamento coletivo, que provoca uma experiência única a cada vez que um grupo de pessoas a utiliza. É um suporte aberto que produz múltiplos resultados. Faz mais sentido quando acionada por mais de um participante. Abre-se a um devir, é jogo que envolve corpos, registros de movimentos, articulados e tensionados. Pode provocar reflexões a respeito de como se fazem os agenciamentos não programados, por exemplo. Este modo de operar do artista, interessado em propor uma situação vivencial, pode sugerir modos de construção de materiais para uso educativo.

Outro trabalho que tem nos interessado, é o projeto *Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamentos*, de Duda Gonçalves, em curso desde 2007. Em 2011 a artista defendeu tese de doutoramento em artes visuais, com pesquisa de mesmo título. Ela declara, em sua tese, estar interessada na produção de outro olhar sobre vistas e registros do céu, relacionando imagens, textos, cartões, adesivos e outros elementos obtidos através de compartilhamentos e trocas com outras pessoas. Os conceitos de proposição e compartilhamento são de interesse central em sua pesquisa, resultando em mapeamentos e invenção de modos de exposição e de circulação do trabalho. A artista também

realiza compartilhamentos através das exposições, por meio de dispositivos especialmente criados com este fim, chamados de observatórios.



Figura 4. Duda Gonçalves. Dispositivo de compartilhamento de cartões, em exposição realizada em 2011. Projeto *Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamentos*. Fonte: Duda Gonçalves.

O trabalho opera por projetos propositivos, que incluem partilhas do processo de criação e distribuição, além de circulação. Não é apenas exposto para apreciação. É realizado a partir de colaborações e, posteriormente, é oferecido aos participantes da exposição.

Um desdobramento dessa proposta de compartilhamento e criação de dispositivos para tal é a proposição *Dispositivo ambulante para conversar, comer e desenhar observando a vista*, que foi realizada no Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, em 2011. Esse objeto propositor trata-se de uma espécie de carrinho que disponibiliza materiais para desenhar, observar e comer, observando a vista. Ele se desloca

pelo espaço público, convidando os transeuntes a usufruírem do que tem a oferecer.

Essa proposta se aproxima muito do conceito de objeto propositor e de objeto propositor poético, centrais nesta investigação. É um constructo que ativa o contato entre pessoas e o uso de elementos propositores de ações e partilhas. O objeto vai até onde as pessoas estão e se abre a experimentações. Esse tipo de proposta interessa muito a quem pensar em produzir materiais didáticos poéticos para artes visuais.



Figura 5. Duda Gonçalves e Alice Monsell. Dispositivo ambulante para desenhar, observar e comer observando a vista. 2011. Fonte: As autoras.

Criação de objetos de aprendizagem poéticos no processo de formação inicial de professores de artes visuais

Há vários materiais produzidos no decorrer desses anos, em projetos do NOA, em trabalhos de Iniciação científica, em Trabalhos de Conclusão de Curso, em trabalhos feitos em aula.

A disciplina de Laboratório de Construção de Material Didático prevê em sua súmula a elaboração de projetos específicos para a construção de materiais didático-pedagógicos, visando a formação de professores para o Ensino de Artes Visuais.

Tem como objetivos a compreensão de aspectos teóricos sobre o desenvolvimento do ensino de arte, vinculados à prática, na elaboração de projetos para a construção de materiais didático-pedagógicos; a reflexão e a discussão a partir de diferentes abordagens sobre o Ensino de Artes Visuais para subsidiar a elaboração de projetos de aprendizagem com utilização de material didático; e a construção de materiais didático-pedagógicos para uso presencial e ensino à distância, em diferentes faixas de desenvolvimento cognitivo.

Além de refletir sobre aspectos do trabalho escolar e educativo com artes visuais, abordando concepções de aprendizagem e de ensino na área, os estudantes de graduação produzem materiais experimentais, com e sem uso de tecnologias. Estes materiais, entendidos como objetos propositores, dimensionados a partir de uma perspectiva poética, são apresentados, utilizados e avaliados, com o objetivo de que o processo de reflexão e elaboração sobre os mesmos se estenda para além do trabalho na disciplina. Muitos dos estudantes continuam reelaborando suas propostas no estágio supervisionado obrigatório e levam suas experiências e reflexões teóricas a respeito das produções, para o Trabalho de Conclusão de Curso. Outros se dedicam mais intensivamente a esta pesquisa participando do grupo de extensão a ela ligado ou atuando como bolsistas de iniciação científica junto ao projeto.

Apresentamos, como exemplo de pesquisa realizada em Trabalho de Conclusão de Curso, a investigação de Lucas Lima Fontana, intitulada Professor-criador de objetos de aprendizagem

poéticos: potencializando encontros no ensino de arte, realizada em 2016, ligada ao estágio de docência supervisionado obrigatório, ao final do curso. O autor se debruçou sobre a criação e utilização de materiais didáticos pelo professor/a de artes visuais, e manteve como foco a pesquisa e a prática poética, entendendo que os objetos de aprendizagem poéticos são os disparadores de aprendizagens significativas pelos estudantes. A intenção do autor foi produzir outra forma de relação entre professor/a e estudantes, e destes com o conhecimento, proporcionando contato com outras áreas de conhecimento na interação com os objetos propositores (FONTANA, 2016).

Nesta pesquisa foram produzidos diversos objetos poéticos propositores, entre os quais a Caixa metamórfica (Figura 6), que tem como atributo poder alterar a forma de apresentação e o conteúdo a ser trabalhado, de acordo com o andamento do projeto de estudos e dos interesses dos utilizadores. Através da caixa e de seu conteúdo cambiante, é possível entrar em contato com objetos, proposições, imagens, textos e realizar ações a partir do que todos esses elementos sugerem. E também é possível agregar elementos à caixa, na medida em que isto for de interesse e vontade dos grupos que com ela trabalharem.

Junto à caixa foram produzidos vários materiais suplementares, como a caixa com Piões de cores e a caixa com Paisagens postais e ainda agregados materiais de experimentação diversos, como o prisma de Newton, spots coloridos com as cores-luz primárias, o disco de Newton com motor giratório, exercícios com cores, impressos, e outros. Estes materiais suplementares podem ser utilizados junto à caixa ou em outras situações propositoras, que tenham focos variados e que suscitem a curiosidade e a vontade de aprender dos estudantes.



Figura 6. Caixa Metamórfica, 2016. Lucas Lima Fontana. Fonte: O autor.

Entendemos que uma das funções do educador é produzir objetos propositores, desencadeadores de processos de criação e pensamento singulares com os estudantes dos diversos níveis da educação. Pretendemos abrir novas possibilidades de interação, de partilhas, de ampliação de conhecimentos e de trocas significativas. Temos consciência da responsabilidade dos educadores em contribuir efetivamente para a transformação de práticas pedagógicas cristalizadas para práticas mais condizentes com uma concepção de aprendizagem participativa, num ambiente colaborativo, em que cada um é sujeito de sua própria aprendizagem, intermediada pelas ações, propostas e materiais de trabalho feitos com qualidade.

Retomando a ideia de utopia e com foco em formas de resistir, encerro esta reflexão com a frase de Edson Sousa, já mencionada anteriormente: “Criar é abrir discontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo.”

REFERÊNCIAS

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ - Contraponto, 2005.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. Objetos de aprendizagem poéticos: máquinas para construir territórios de subjetivação. Santa Maria/RS: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS-ANPAP, (24: 2015: Santa Maria, RS), Anais [recurso eletrônico] Santa Maria, RS, Nara Cristina Santos [et al] (orgs.), Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015.

FONTANA, Lucas Lima. **Professor-criador de objetos de aprendizagem poéticos**: potencializando encontros no ensino de arte. Porto Alegre: Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Instituto de Artes, UFRGS, 2016.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GONÇALVES, Eduarda Azevedo. **Cartogravista de céus: proposições para compartilhamentos**, 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre, 2011.

GROISMAN, Michel. Site do artista. Disponível em: < <http://cargocollective.com/michelgroisman/filter/jogo/Maquina-de-desenhar> >. Acesso em 30 set. 2018.

MARTINS, Mirian Celeste (org.). **Mediação**: Provocações estéticas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-Graduação. V.1, n.1, outubro de 2005.

PECCININI, Daisy V. M.; MACHADO, Vanessa. Flávio de Carvalho. In: **Arte dos séculos XX-XXI**. s/d. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho3.html>>. Acesso em: 30 set. 2018.

SOUSA, Edson Luiz André de. A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.14, n.24, maio de 2008, p.41-51.

SOUSA, Edson Luiz André de. Furos no Futuro: Utopia e Cultura. In: SCHÜLER, Fernando e BARCELLOS, Marlíia de Araújo [orgs.]. **Fronteiras**: arte e pensamento na época do multiculturalismo. porto Alegre: Sulina, 2006, p.167-180.

TROJAN, Rose Meri; RODRÍGUEZ, Jesús Rodríguez. Os PCN's e os materiais didáticos para o ensino da arte: o que propõem? Florianópolis/SC: **Revista linhas**, V.9, nº1, jan. – jun. de 2008. Disponível em: <www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/download/1397/1194>. Acesso em: 27 mar. 2016.

UTUARI, Solange. O professor propositor. In: ANAIS DO 24º SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO: Arte e educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2014.

VERNER, Lorraine. L'Utopie Comme Figure Historique Dans L'Art. In: BARBANTI, Roberto (Org.). **L'Art au XXe.Siècle et l'utopie**. Paris: L'Harmattan, 2000.

Cíntia Tosta
Doutoranda
em Arte das
Imagens & Arte
Contemporânea
pela Ecole
Doctorale
d'Esthétique,
Sciences et
Technologie des
Arts, (EDESTA) da
Université Paris 8
Vincennes – Saint
Denis, França, com
a pesquisa "Estética
da fotografia de
performance a
partir de Esther
Ferrer", sob a
orientação de
Prof. Dr. François
Soulages.
Mestre em Art
Contemporain et
nouveaux médias
pela Université
Paris 8 – Vincennes
– Saint-Denis (2013).
Cíntia Tosta Artista
plástica e Performer
formada pela Escola
de Belas Artes
da Universidade
Federal da Bahia,
EBA/UFBA (2001).

A performance como arte de resistência: leituras a partir de Esther Ferrer

Performance as an art of resistance: readings from Esther Ferrer

Resumo: Definir a performance como arte de resistência nos convida a analisar o trabalho da artista Esther Ferrer realizado durante o período durante o franquismo na Espanha e junto ao grupo de artistas ZAJ, assim como depois da queda do general Franco nos anos 70. A partir desta análise começaremos explorando as definições do termo performance sobretudo enquanto arte contendo uma estética de resistência. Com relação às performances de Esther Ferrer, também analisamos a questão da performance como arte que ultrapassa fronteiras e que seria influenciada pela pedagogia proposta pelos Freinet, ou seja, a da escola interativa tendo como motor a idéia de “expressão livre” para as crianças.

Palavras-chave: Arte efêmera; educação; Esther Ferrer; performance; resistência.

Abstract: To define performance art as an art of resistance invites us to analyze Esther Ferrer's performance during the period of Francoism in Spain and together with the ZAJ artists' group, as well as after the fall of general Franco in the seventies. Starting with this analysis, we will begin exploring the definitions of the terms performance and resistance. Esther Ferrer's performances invite us to analyze performance as an art that crosses borders and which was influenced by Freinet's pedagogy about interactive schooling and its driving idea of “free expression” for children.

Keywords: Ephemeral art; education; Esther Ferrer; performance; resistance.

A performance enquanto uma das expressões do que chamamos de arte efêmera, quer dizer arte que expressa uma ideia ou um conceito, arte em que o Tempo realiza a obra, arte na qual artista e público se confundem. A performance pode ser igualmente definida como arte que se distancia da construção de um *produto artístico*. Neste sentido, a performance renunciaria de ser considerada como uma *prática artística* na qual sua função estaria interligada a uma produção de objetos materiais sendo estes pré-orientados para uma exposição e para a sua reexposição, mas também interligada a uma produção de objetos artísticos preparados para serem comercializados e leiloados como objetos (pré-)dispostos a (re)ativar e a movimentar o *marché de l'art* contemporâneo. Segundo sua época, seu contexto político, econômico e social, podemos denominar de *performance* a prática efêmera na qual a, o ou os artistas destacam em suas criações o processo de como se realiza uma ideia ou um conceito. Ao invés de se enfatizar o *produto final* criado (ou não) durante uma performance como, por exemplo, pinturas, filmes, esculturas, textos ou ainda objetos, podemos dizer que o que parece mesmo ser a intenção dos artistas performers é o fazer da performance, criação em que o processo criativo, ele mesmo, é revelado. Este processo criativo revelado ou ativado pressupõe não só a participação do artista, mas também a de um público, ou de pessoas que estiverem presentes durante uma performance.

Assim, neste vasto campo artístico que denominamos de *performance*, podemos reagrupar o que se chamou de “demonstração de dadaísmo” (DOESBERG, 1992, p. 56)¹ do início do século XX. Estas *performances* dadaístas se utilizavam da irreverência e da provocação que não somente questionavam a tradição das Belas Artes e sua influência nos âmbitos estético e artístico, mas também a moral social estabelecida pela sociedade burguesa.

[1] Para a realização deste artigo, ressaltamos nossa tradução para todas as citações originariamente em francês.

Neste domínio da *performance* podemos reagrupar igualmente as criações efêmeras do Gutai dos anos 50, assim como o que se denomina de ação, e também o happening dos anos 60 e 70, bem como as ações englobando os recursos tecnológicos desenvolvidos nos anos 80 e 90.

Enfim, podemos ainda destacar da arte efêmera mais contemporânea, a qual podemos ou poderíamos ainda denominar de *performance*, a configuração de uma criação na qual o processo criativo não seria revelado e nem mesmo a produção de um objeto pós-performance seria realizado. Nesta nova configuração do que poderíamos ainda chamar de performance, o que talvez pudéssemos pensar e questionar seria como este novo tipo de *dispositivo artístico*, em que a criação seria isenta de toda ideia de participação e de cocriação entre artista(s) e público durante uma performance, de estar e o compartilhar uma experiência artística – testemunharia mais de uma nova *prática artística*, na qual sua função estaria interligada a uma criação sem objetos materiais, mas pela intenção de se fazer uma ação diretamente pré-disposta a reativar continuamente o *marché de l'art* contemporâneo proporcionado pelo neoliberalismo.

Em seu aspecto mais contemporâneo, esse dispositivo da arte efêmera é composto a partir de um *protocolo artístico* que seguiria, antes de mais nada, a ideia de globalização da arte. Nesta tendência de globalizar a arte, nada melhor do que um *dispositivo artístico* efêmero no qual a ausência total do artista (performer) seria recuperada pelas instituições culturais e pelo próprio mercado da arte como uma proposta materialmente e conceitualmente legítima, refletindo assim uma época em que a arte efêmera se aproximaria mais e mais de uma prática puramente virtual.

Por esta abordagem contemporânea da arte efêmera (ou do que é considerado como arte efêmera) e a partir da utilização de

protocolos artísticos, nós podemos considerar que esta tendência seria mesmo uma maneira de se legitimar a performance na época da globalização da arte. Legitimada na era da globalização, *fazer performance* significaria então uma prática artística em um espaço cultural e institucional contemporâneo dispendo, de um lado, da *ausência* do artista (performer) e, do outro lado, da execução de seu *protocolo de ações*, ativadas por intermédio de outros artistas. O que realmente vemos como problemático nessa nova tendência da performance sob rótulo de *dispositivo artístico* contemporâneo seria uma tendência a autenticar não só o artista performer como um *ator social ausente*, transformando a prática da performance em uma nova maneira de se construir um autêntico *produto artístico imaterial* fácil de ser exposto e reexposto, mas também sua comercialização e assim movimentar o *marché de l'art* contemporâneo. Neste contexto, a ausência do artista (performer) faz do seu protocolo uma fórmula a ser executada muitas vezes na qual não há uma possibilidade de encontro real com o público da performance, sendo este um visitante advertido ou não. Se de um lado este protocolo pode dispor de um alto investimento em termos materiais ou de recursos tecnológicos para sua execução, por outro lado, o mesmo protocolo poderá ser ativado em diferentes espaços culturais, mas sempre dispendo de um mediador cultural ou artistas enquanto empregados assalariados pontuais e com contratos precários. Enfim, face a esta realidade, nós talvez poderíamos também pensar o público de tais *protocolos artísticos* como consumidores de um *serviço artístico* e não mais como um público participando a uma criação efêmera.

A partir de nossa hipótese, esta nova configuração do *fazer artístico efêmero* a partir de protocolos adequa-se mais e mais a uma realidade socioeconômica neoliberal. Respondendo enquanto serviço artístico disposto a ativar e a movimentar o *marché de l'art*

contemporâneo. Estes protocolos artísticos se distanciariam das premissas da performance enquanto arte efêmera legítima e, igualmente, enquanto expressão artística e arte definida, também, pela estética da provocação e do escândalo, do subversivo e da resistência.

Assim, se a performance enquanto arte efêmera vê-se transformada em prática artística contemporânea e legitimada enquanto arte globalizada a partir da utilização de *protocolos artísticos*, estes caracterizados pela ausência do artista (performer) e pela atividade terceirizada de outros artistas, poderíamos dizer que estamos face a uma possível estética do *serviço artístico*. Neste seu aspecto mais contemporâneo e pela estética do *serviço artístico*, a performance abandonaria suas premissas dadaístas e futuristas e sua possível leitura a partir da estética do choque ou da provocação. Por esta estética, a performance seria prática pela qual os artistas criticariam uma opressão social impostas pelo Estado e pela Igreja, senão pela ritmo e condicionamentos impostos pela industrialização, suas máquinas e a moral burguesa, assim como pela tensão e pela violência causadas na nova dinâmica social de um *lutar pela vida contra a morte* impostas também durante e entre os períodos de guerra.

Mesmo que esta nova configuração do que poderíamos ainda chamar de performance nos aponte uma possível mudança de paradigmas de ordem da prática e da estética da performance, nos propomos a analisar e compreender como a performance, enquanto arte efêmera, seria arte também definida por uma estética da resistência. Para desenvolver nossa proposta, propomos uma análise do trabalho da artista basca Esther Ferrer a partir de performances realizadas durante a ditadura de Francisco Franco na Espanha e durante o período do pós-franquismo. E como conclusão, queremos ressaltar alguns aspectos da pedagogia da escola interativa de Célestin e Élise Freinet.

(Re)Definindo a performance e resistência

Antes mesmo de começarmos a análise de quais seriam os elementos constituintes da estética da resistência e de como estes elementos fariam parte da de uma estética da resistência, desta vez à partir das performances de Esther Ferrer, propomos uma leitura de certas definições de termos *performance* e *resistência* e suas possíveis articulações neste mesmo contexto. Assim sendo, como a performance seria forma artística de resistência ou não? E igualmente, como Esther Ferrer pelas suas performances faria resistência? E enfim, como outros artistas em outros contextos também trabalharam com a performance enquanto prática artística de resistência?

Voltemos então à definição de performance que, enquanto arte efêmera, dispõe de diferentes definições segundo artistas, críticos de arte, mas, também, de teóricos. Se de um lado Hoffmann e Jonas definem a performance a partir da ideia de uma “rede heterogênea bem diversificada que reagrupa conceitos e procedimentos artísticos resultantes de técnicas, correntes artísticas e origens culturais diversas” (HOFFMANN, 2005, p. 14), a artista Esther Ferrer se refere à performance como “o que se passa em um momento exato, em um lugar exato e normalmente o que é interessante é esta tensão, esta cumplidade ou este viver em comum algo que acontece em uma situação que a performance provoca?”.

A partir destas duas definições poderemos entender que a performance é por um lado uma prática artística aberta seja com relação aos meios ou procedimentos utilizados e pelas experimentações propostas pelas artistas, seja com relação à organização dos artistas, contando com o trabalho individual ou em um coletivo de artistas, como no caso do grupo ZAJ, seja para um trabalho inteiramente coletivo ou seja fazendo partes de movimentos como no caso do Dadá e do Fluxus. Mas desta definição queremos ressaltar a ideia de

[2] Trecho de nossa entrevista com Esther Ferrer do 15 de março de 2013 em Paris.

“origens culturais diversas”, isto implicaria que segundo a cultura originária do(s) artista(s) e talvez mesmo desta ligada a um contexto histórico particular, a performance seria também espaço de crítica ou de se reconectar-se a certas tradições, assim poderíamos pensar as performances *Balkan Baroque* (1997), de Marina Abramovic, bem como *Siluetas Series* (1973–1980), de Ana Mendieta.

Neste sentido de prática artística *aberta*, poderemos pensar a performance como uma prática artística que resistiria a qualquer e toda forma de definição exata, ela seria arte aberta e não uma disciplina artística, ela seria arte *aberta* sem um pré-julgamento do que seria a melhor forma de se realizar uma performance, ela seria arte aberta então a ideia de resistência da arte da performance estaria. Assim sendo, poderíamos apontar que uma das primeiras formas de resistência da performance enquanto arte aberta seria sua própria definição, ou seja, toda e qualquer definição para esta arte é uma definição válida pois ela estaria de acordo com os conceitos, valores, contextos e meios de cada artista originário de diversos países. Por esta ideia de *arte aberta*, talvez pudéssemos também dizer que não existem artistas performers estrangeiros, mas artistas performers que abordariam a questão da imigração, do exílio ou do racismo. Enfim, o primeiro elemento que podemos apontar da performance é sua ampla validação, esta ideia de se incluir experimentações mais do que pela ideia de controle ou da existência de uma única e válida maneira de se criarem performances. A ideia de *experimentar*, ou melhor, de se *ousar experimentar* seria outra abertura para maneiras de se pensar a performance enquanto arte aberta e, por isto mesmo, que faz resistência às normas sociais ou aos condicionamentos mais opressivos.

Segundo Esther Ferrer, a performance seria *algo* “que se passa em um momento exato, em um lugar exato” e que é deste algo que podendo causar “tensão”, “cumplicidade” ou uma forma de “viver em

comum”, *algo* acontecendo “em situação que a performance provoca”. Mas como a performance enquanto um algo que seria revelador de resistência, ou melhor, como esse algo poderia ele mesmo ser o sinônimo de resistência? A partir desta ideia de algo, como sendo um acontecimento (misterioso) à primeira vista, vamos ousar pensar a partir da ideia de *experimentação*, já que começamos a (re)definir anteriormente a performance como uma arte aberta e aberta a diversas definições. Assim sendo, *performance* seria esta arte aberta em que aconteceria uma *experimentação* “em um momento exato” e “em um lugar exato”. E que por ser uma experimentação inusitada e singular entre artista e público, na qual há “tensão” e “cumplicidade” ou uma nova forma de “viver em comum”, seria então uma nova experimentação da vida e de si mesmo enquanto ser humano, que só seria possível e aconteceria nessa “situação” provocada, impulsionada, ativada pela performance. A performance de um lugar e momento exatos, quer dizer lugar e momento o qual a performance é ativada são exatos talvez para se começar a performance, mas por outro lado são atípicos pois não haveria um espaço determinado, lugar (mais) adequado para se realizar performance. Assim a *experimentação* que caracterizaria a performance estaria relacionada a um lugar atípico, podendo todos os espaços serem considerados *espaços pertinentes* para a realização de uma performance, que comporta em si “um momento exato” e “um lugar exato”.

A performance é arte aberta como forma de resistência aos lugares e momentos adequados para se criar, se experimentar e se expor arte. Com a performance saímos dos muros das instituições culturais, entramos em choque direto nas ruas ou criamos espaços clandestinos aonde, por exemplo, as regras sociais de um estado totalitário impediriam toda e qualquer reunião. A performance faz prova de resistência e resiste sendo arte subversiva, aquela que encontra

meios para existir e fazer existir o que se chama nossa *liberdade de expressão*. Garantir a liberdade de expressão pela performance seja ela ou não durante uma ditadura militar faz a performance.

No caso de Esther Ferrer, esta ideia de garantir a liberdade de expressão durante o franquismo, mas também depois da queda do franquismo até os dias de hoje, nos convida a pensar suas performances como uma prática artística efêmera que faz resistência também pelo seu posicionamento político tanto feminista quanto anarquista. Esta forma de engajamento ético do artista é uma “forma de responsabilidade com relação às condições coletivas de existência e de sua melhoria” (MORIZOT, 2007, p. 159) face a uma forma de inibição e de proibição do direito à *liberdade de expressão* e, assim sendo, de oposição, como foi o caso frente ao totalitarismo de Francisco Franco na Espanha entre 1939 e 1975. A prática de semear o medo e o terror era utilizada pelos falangistas contra todos os opositores do regime franquista. Como exemplo de tantas memórias de resistência, a de Ramón V. Fernández operário e líder comunista preso e torturado, em 1945, pela polícia franquista ou *Brigada de Investigación Social* é uma denúncia da tortura sofrida enquanto opositor do regime. Seu relato revela também seu estado de consciência sobre a realidade da opressão social sofrida pelos espanhóis, assim como dos mecanismos de violência utilizados durante o regime totalitário do general Franco. Ramón V. Fernández durante sua prisão e antes de ser executado em 1946 escreve,

[...] está claro para mim que cada minuto que eu passasse na delegacia de polícia aumentaria a raiva de meus carrascos e que minha vida dependia de alguns falangistas tenazes que gozavam de minha tortura até a minha morte, mas eu decidi de não trair meus camaradas (FERNÁNDEZ *apud* DREYFUS-ARMANDE; MARTINEZ-MALE, 2015, p. 227).

Assim, quando nos propomos a compreender as performances de Esther Ferrer como arte de resistência é importante que busquemos compreender o que seria a resistência e qual o seu motor. Mas como então definir a resistência e a redefinir a partir das performances de Esther Ferrer? O regime franquista totalitário, além de infligir ao povo espanhol a supressão da liberdade de expressão e o terror, se utilizava da violência direta e arbitrária, e da tortura contra todos seus opositores, sobretudo contra os resistentes “aos anarquistas, aos trotskistas, aos socialistas, aos comunistas e aos maçons” (FERRER, 1991, p. 1-5)³, considerados como delinquentes, segundo a lei de segurança do Estado de 29 de março de 1941.

Enfim, redefinir a performance enquanto arte de resistência nos convida, antes de mais nada, a compreender a performance como uma *arte aberta* e como uma experimentação que, a partir da definição de Esther Ferrer, estaria também articulada não só à questão da ditadura do general Franco na Espanha, mas a como resistir por uma prática artística que comporta uma essência efêmera. No caso de Esther Ferrer, suas performances não se configuram como uma experimentação pela confrontação direta com os representantes do regime franquista, mas pela confrontação de ideias a partir da realidade vivida, da confrontação de se criar um “momento e um lugar exato” para a performance, para se reunir, para compartilhar este ato de coragem, que seria o se de reunir e expressar sua imaginação como uma forma de liberdade de expressão.

A performance resiste e atravessa as fronteiras

Como artista performer Esther Ferrer iniciou seu trabalho junto a Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Javier M. Cuadrado, que formavam o grupo ZAJ (1967 a 1996), e que realizava performances inspiradas pelas ideias do Fluxus e seguindo a proposição de que a arte seria

[3] Tradução nossa, ver a carta em inglês, disponível em : < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> >

extensão direta da vida quotidiana. As performances do ZAJ eram apresentadas na Espanha sob a denominação de *Concierto ZAJ* para escapar à censura franquista a qual impunha um respeito à estética conservadora, tendo como seus modelos maiores os pintores Velázquez e El Greco como representantes da *verdadeira estética espanhola* que combinava a fé católica e o patriotismo.

Na Espanha franquista, o grupo ZAJ realiza a performance *El Caballero con la mano en el pécho* (1967), em São Sebastião, com uma crítica subversiva à estética vista como verdadeira estética espanhola. A ação parece simples, Juan Hidalgo coloca sua mão esquerda sobre o seio esquerdo de Esther Ferrer. Os dois estão imóveis como personagens compondo uma pintura. O que podemos talvez interpretar desta performance seria, a ideia de resistir aos modelos impostos por um sistema político totalitário, que tem como modelo os valores conservadores repartidos entre uma moral católica e conservadora, assim como uma moral disciplinar militar e arbitrária, segundo a autoridade e despotismo do Caudillo. Assim sendo, a performance faz referência a um retrato pintado por El Greco no qual um personagem masculino representaria um admirável cristão, mas que pela modificação ou interpretação atualizada realizada pelos performers nos convidaria a imaginar o personagem do *admirável cristão* a partir desta vez do contexto do final dos anos 60, a partir de questões que tocam a família cristã, a dominação masculina e os movimentos feministas, mas também como relação a uma sociedade espanhola moderna ainda tocada pela violência do totalitarismo.

Também com o grupo ZAJ, Esther Ferrer participa em 1968 do *Festival Polyphonix*, organizado por Bernard Heidsieck e Jean-Jacques Lebel na França, nas cidades de Paris e Rouen – com a performance *Análisis* (1967). No festival, ela e os artistas do ZAJ tiveram a oportunidade não só de se encontrar com outros artistas performers,

mas também de presenciar, nas ruas de Paris, os confrontos diretos que caracterizaram o movimento social e reivindicativo de Maio de 1968. O *Festival Polyphonix* foi um festival criado como espaço de experimentação, de resistência e itinerante inspirado pelos movimentos do “Beats, Acionistas, Fluxus, Surrealistas ou do Novo Realismo” (PÉCOIL, 2003). Talvez neste contexto de movimento social francês sob a influência de maio de 1968, as performances do ZAJ foram melhores acolhidas do que em algumas das experiências quando os artistas do ZAJ foram agredidos violentamente pelo público durante um *Concierto*, em 1971, na Escola de arquitetura de Valência.

Mesmo depois de sua colaboração artística com o grupo ZAJ, Esther Ferrer, com sua performance, atravessou outras fronteiras e propôs pela performance *O caminho se faz andando* (2000-2015) uma marcha que apesar de efêmera deixou traços por onde passou. Referindo-se ao poema de Antônio Machado, de 1936, o *viajante* seria aquele que anda, que percorre um caminho pelo qual ele não poderá mais regressar, pois, o caminho se faz andando. Antônio Machado foi um poeta que sobreviveu à Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939), iniciada após a vitória eleitoral da *Frente Popular* que reagrupava diversas organizações da esquerda espanhola e provocada pelo grupo de nacionalistas que reagrupava a direita e a extrema direita, culminando com o acesso ao poder do general Franco em 1939 até 1975. Com a chegada de Franco no poder, Antônio Machado se exila na França e morre no ano de 1939. Se deste caminho até o exílio, o poeta Machado, que na pele de um viajante à procura de liberdade, traça um caminho que é um caminho sem traços, nem retorno à sua terra natal, a performance proposta por Esther Ferrer nos convidaria de uma maneira ou de outra a retratar o caminho do viajante e do exilado. Os caminhos daqueles que devem mesmo resistir optando por uma caminhada solitária ou coletiva, uma caminhada na qual os

valores são compartilhados, em que a caminhada é uma caminhada de resistência, ligada ao instinto de vida e contra todo uso de violência. A performance *O caminho se faz andando* (2000-2015), de Esther Ferrer, resistiu da mesma forma que a poesia de Antônio Machado e atravessou diversas fronteiras participando de diversos festivais de performance, inclusive, em 2011, do *Festival Sin* de vídeo e de performance em Jerusalém e em Ramallah na Palestina, mas igualmente em museus e centros culturais, como foi o caso, em 2013, no Frac Bretagne na França, onde a performance deu origem a uma exposição dedicada ao trabalho em performance e em instalação da artista.

Como forma de tentativa de conclusão ao nosso questionamento sobre a prática da performance que a partir de Esther Ferrer poderia ser definida pela estética da resistência quer seja durante o período do franquismo na Espanha aonde ela participou do grupo ZAJ, quer seja depois da dissolução do grupo em 1996. Ao pensarmos então que a performance é uma experimentação realizada em “um momento exato » e em « um lugar exato », podemos também entender que este “lugar” e “momento” são na verdade atípicos, podendo ser na Espanha em um momento no qual a censura franquista não proibiu o *Concierto ZAJ*, podendo inclusive atravessar as fronteiras de uma Espanha sob o totalitarismo do Caudillo chegando em uma França em que o movimento sociopolítico de Maio de 1968 questiona de um lado os costumes de uma sociedade tradicional e conservadora, mas que de outro, questiona os direitos sociais dos trabalhadores. Enfim, queremos ressaltar o que nos parece ser importante nessa tentativa de entender a construção da performance como uma arte de resistência, tomando como exemplo o trabalho de Esther Ferrer. Se a performance seria esta arte efêmera de resistência e que atravessa as fronteiras, no caso de Esther Ferrer, o caminho entre a Espanha e a França a partir dos Pirenéus era um exercício no qual atravessar as

fronteiras significava poder ler “os jornais franceses e tomar conhecimento do que se passava na Espanha” (DANIEL *et al*, 2014, p. 368). Esther Ferrer teve a possibilidade de se formar na cidade de Vence, na França, no método pedagógico da escola interativa de Célestin e Élise Freinet. E foi a partir desta formação que a artista implementou sua ideia de organizar um atelier de expressão livre, “pois não existia nada ligado à expressão livre para as crianças”⁴ na sua cidade natal São Sebastião. Além de militantes pacifistas, professores e sindicalistas ativos, os Freinet construíram, a partir dos anos 1930, essa nova pedagogia, visando participar do movimento da escola moderna na França, tendo como agente principal a questão da expressão livre das crianças seja pela criação de textos e desenhos livres, bem como pelo cinema e cursos fora da sala de aula, mas também pela construção de uma horta coletiva, passando pelos trabalhos em grupo de reuniões.

Vemos nessas abordagens libertárias e de autogestão propostas pelos Freinet, que foram concebidas como meios concretos para a emancipação política dos futuros cidadãos, mais um elemento que influenciou o trabalho artístico de Esther Ferrer, sobretudo, como uma referência de ação pedagógica tanto política quanto de expressão artística, que reforçaria ainda mais seu engajamento e sua oposição ao regime franquista.

REFERÊNCIAS

DANIEL, Marion ; BRIGNONE, Patricia ; JARTON, Cyril ; LAMY, Frank. **Esther Ferrer**, Rennes, Vitry-sur-Seine, 15 février-13 juillet, FRAC Bretagne et MAC/VAL, 2014, 368 p. catalogue.

DOESBURG, Théo van, **Qu'est-ce que Dada?** Tradução Marc Dachy, Paris: L'Échoppe, 1992.

[4] Trecho de nossa entrevista com Esther Ferrer do 15 de março de 2013 em Paris.

DREYFUS-ARMANDE, Geneviève ; MARTINEZ-MALE, Odette, **L'Espagne**, une passion française : 1931-1975. Guerres, exils et solidarités, Paris: Les arènes, 2015.

FERRER, Esther. Esther Ferrer's Letter to John Cage (1991). In. **Anarchic Harmony Foundation (site)**, Anarchy and economy, pp. 1-5, disponível em: < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> > e nossa tradução para inglês, disponível em : < <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> >

HOFFMANN, Jens, JONAS, Joan. **Action, Paris**: Thames and Hudson, 2005.

MORIZOT, Jacques ; POUIVET, Roger (dir.). **Dictionnaire d'esthétique et de philosophie**, Paris: Armand Collin, 2007.

PECOIL, Vincent. Polyphonix. **Critique d'art**, 21, Printemps, 2003.
Disponível em: < <https://journals.openedition.org/critiquedart/1961>>

TOSTA, Cíntia. Trecho de entrevista com Esther Ferrer; 15 de março de 2013. Paris, França.

Seres invisíveis

O presente ensaio visual reúne os retratos de indivíduos da etnia guarani produzidos por Xadalu para a série *Seres Invisíveis* (2016) e as imagens da intervenção urbana realizada a partir da colagem dessas fotografias como cartazes em vários pontos do centro de Porto Alegre. O espaço urbano é o principal local de atuação do artista, que tem como questão fundamental de seu trabalho o reconhecimento da diáspora dos povos autóctones. Sua prática artística está absolutamente engajada em trazer ao debate público a situação dos Guaranis que vivem, especialmente, na região de Porto Alegre. Xadalu, ao lado do estudante de história e professor de Guarani, Laércio Gomes, participou como palestrante da VII edição do Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, da UFPel, cujo tema era Práticas Artísticas e Ensino em Tempos de Resistência. Como afirma o curador Paulo Herkenhoff, em texto crítico sobre a obra do artista, a utopia tem a substância do humanismo no projeto de Xadalu¹.

[1] HERKENHOFF, Paulo. Xadalu e Guaranis: diagramas de alteridade e trocas. In.: RSXXI: Rio Grande do Sul Experimental. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018. p.103

Gabriela Motta

Invisible Beings

The present visual essay brings together the portraits of Guarani individuals produced by Brazilian artist Xadalu for his Invisible Beings series (2016) and also images of the urban intervention made from the collage of these photographs as posters placed in various spots in downtown Porto Alegre, the capital city of Rio Grande do Sul state in southern Brazil. Urban space is the main workplace of this artist, whose work addresses the main issue of recognizing the diaspora of autochthonous peoples. His artistic practice is absolutely engaged in bringing the situation of the Guaranis to public debate, especially those who live in the Porto Alegre region. Xadalu, along with history student and professor of Guarani, Laércio Gomes, participated as a speaker at the seventh edition of the Research Seminar Masters in Visual Arts, UFPel, whose theme was Art Practices and Teaching in Times of Resistance. As curator Paulo Herkenhoff affirms, in a critical text about the artist's work, utopia has the substance of humanism in Xadalu's project.

Gabriela Motta

















PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 11 • dezembro de 2018

Xadalu

Artigo recebido em **27 out. 2018** e aprovado em **10 dez. 2018**

O artista

Xadalu (Dione Martins da Luz), 1985, Alegrete (RS). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Xadalu é artista visual urbano com uma obra que transita entre intervenções nas ruas e exposições em museus, galerias e centros culturais. Sua produção diversificada mescla as colagens da sticker art, técnicas e linguagens como a serigrafia, a pintura, a fotografia e o objeto. Seu trabalho em street art já foi exibido em mostras coletivas e individuais em instituições de Porto Alegre como Santander Cultural, Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVi), Casa de Cultura Mario Quintana e Museu dos Direitos Humanos do Mercosul. Na Europa, apresentou obras em galerias de Berlim e Florença.

Integra coleções particulares e acervos públicos, como do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS).

É tema do livro Xadalu - Movimento urbano, do curta-metragem Sticker connection (2015) e do documentário Xadalu - Filme (2017), que retratam a produção iniciada em 2004 com as primeiras colagens do indiozinho Xadalu nas ruas de Porto Alegre. Hoje, o personagem é visto em dezenas de cidades do mundo graças à rede estabelecida com outros artistas visuais urbanos praticantes da sticker art que trocam seus adesivos pelo correio.

As questões indígenas acompanham seu trabalho desde o início. Com o envolvimento, realiza temporadas de residência artística em aldeias do sul do Brasil e da Argentina produzindo obras nas comunidades. Em reconhecimento à defesa da causa indígena aliada a questões socioculturais, foi um dos agraciados pelo Prêmio Humanidades do Instituto Brasileiro da Pessoa 2014.

The artist

Xadalu (Dione Martins da Luz), 1985, Alegrete (RS). Lives and works in Porto Alegre, RS, Brazil.

Xadalu is an urban visual artist with a work that transits between interventions in the streets and exhibitions in museums, galleries and cultural centers. His diverse production mixes the collages of sticker art, techniques and languages such as silk screen, painting, photography and objects. His work as a street artist has already been shown in group and one-person shows in Porto Alegre, at institutions such as Santander Cultural, CEEE Erico Veríssimo Cultural Center, Rio Grande do Sul Art Museum (MARGS), Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art (MAC-RS), State Institute of Visual Arts of Rio Grande do Sul (IEAVi), Casa de Cultura Mario Quintana and the Museum of Human Rights of Mercosur. In Europe, he has presented works in galleries in Berlin and Florence.

His work has become part of private and public collections, such as the Museum of Art of Rio Grande do Sul (MARGS) and the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul (MAC-RS).

The theme of the book Xadalu - Urban movement, the short film Sticker connection (2015) and the documentary Xadalu - Movie (2017), which depicts his production started in 2004 with the first collages of the indigenous figure Xadalu on the streets of the city of Porto Alegre in southern Brazil. Today, the character is seen in dozens of cities around the world thanks to networking with other urban visual artists practicing sticker art who exchange their stickers in the mail.

Indigenous issues have accompanied his work from the outset. By means of his involvement, he has carried out artist residencies in southern Brazilian and Argentine villages, producing works in communities. In recognition of his defense of the indigenous cause allied to social and cultural issues, he was awarded the Humanities Award of the Instituto Brasileiro da Pessoa 2014.

Narrativas de uma destruição: Raquel Andrade Ferreira

Neste ensaio visual, apresentamos quadros selecionados do vídeo de Raquel Ferreira, *Narrativas de uma Destruição-Parte V*, de 2012, obra que partiu da compra de um armário de madeira antigo em Pelotas-RS, que Ferreira encheu com porcelanas, bibelôs, vasos, tigelas decorativas, travessas e sua vontade de potencializar atos de quebra. O vídeo inicia: a artista, vestida de preto, abre o armário, pega uma carta e lê, silenciosamente, e a coloca de volta. De repente, os sons repetidos de "CRÁS!" são ouvidos, gestos ruidosos e golpes de martelo. Esmaga toda a porcelana, reduzida a cacos no piso duro da garagem.

Os objetos quebrados e suas ações abordam questões de destruição e perda. Por um lado, remetem à vida familiar e à maneira como o significado dos objetos e posses pessoais se confunde com o carinho sentido pelas pessoas que os usam e os compartilham. Mas o rompimento dos laços afetivos parece carregar objetos da casa com tal peso que, por um momento, queremos apenas nos livrar de tudo, como se fosse possível dismantelar sentimentos de perda através de um ato impulsivo de destruir ou distanciar os objetos.

No contexto da arte, o objeto também serviu como sítio para operar rupturas com o passado, se tornando questão central da arte ao longo do século XX. Hoje, vários artistas contemporâneos continuam a colocar a questão: o que ainda pode ser feito com o objeto? A história narrou diversas proposições artísticas, tais como: o objeto representado naturalista, o quadro de cavalete, o ready-made, objet trouvé, o objeto construído, abstrato ou concreto, o não-objeto neoconcreto, o objeto específico, o objeto apropriado, o dispositiv... As imagens de Raquel Ferreira apresentam outra narrativa de seu objeto como signo de estilhaçamento combinado com a necessidade de desapego, temas abordados em sua tese de doutorado *Espaços de perda e destruição: o labirinto como metáfora para o lar e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea* (UFRGS, 2015). No vídeo, seus gestos vigorosos esmagam os objetos que nos tocam como sinos estridentes e estilhaçados. Embora o som da quebra seja mudo no ensaio visual, seus gestos veementes contam uma estória frágil e poderosa que perdura nas imagens. Essas ações destrutivas também são construtivas, pois demarcam um caminho irreversível tomado quando o artista invoca toda a força de seu corpo, desencadeando processos de desapegar.

- Alice Monsell

Narratives of a destruction: Raquel Andrade Ferreira

In this visual essay, we present selected frames from Raquel Ferreira's video, *Narratives of a Destruction-Part V*, made in 2012. Preparations for the video began with the purchase of an antique wooden cabinet in Pelotas, RS, Brazil, that Ferreira filled with porcelain ware, bibelots, vases, decorative bowls, platters and her will to potentialize acts of breakage. The video begins with the artist dressed in black. She opens the cabinet, takes out a letter and reads it, silently, and then puts it back. Suddenly, the repeated sounds of "CRASH!" are heard, noisy gestures and hammer blows. She has destroyed all the porcelain; reduced it to shards on the hard garage floor.

The shattered objects and her actions address issues of destruction and loss. On the one hand, the objects refer to family life and the way the meaning of personal objects and possessions gets mixed up with the affection felt by the people who use and share them. But broken bonds of affection seem to load household objects with such a weight that, for a moment, we just want to be free of it all, as if it were possible to dismantle feelings of loss through an impulsive act of destroying or getting rid of the objects.

Shifting to the context of art, the object has also served as a site for creating breaks with the past, becoming a major art issue throughout the twentieth century. Several contemporary artists continue to pose the question: What can still be done with the object? History has narrated several artistic propositions, such as: the object represented as naturalistic, the easel painting, the ready-made, objet trouvé, the constructed object, abstract or concrete, the neoconcrete non-object, the specific object, the appropriated object, the dispositif... Raquel Ferreira's images present another narrative for the object as a sign for the shattered paired with the necessity for detachment, subjects addressed in her doctoral thesis *Spaces of loss and destruction: the labyrinth as metaphor for the home and vice versa, in the constitution of a contemporary poetic* (UFRGS, 2015). In the video, her vigorous gestures break objects that touch us and toll like strident, shattered bells. Although the sound of breakage is mute in this visual essay, her vehement gestures tell a fragile and powerful tale that lingers in the images. These destructive actions are also constructive, for they demarcate an irreversible path taken as the artist summons the total strength of her body, triggering processes of detachment.

- Alice Monsell















Raquel Andrade Ferreira

Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS, 2015). Mestrado em Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPel, 2009). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Rio Grande. Líder do Grupo de Pesquisa Humanizar o Humano: Arte, corpo, linguagem e meio ambiente (CNPq/IFRS). Colaboradora do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel). Exposições Coletivas: *Il Des/OCC as paisagens cotidianas*, descansar e resistir, Museu do Doce da UFPel, Pelotas, RS, 2018; *Mapas Afetivos no Território da Arte/ Interculturalidades: 15º edição ARMAZÉM: Anúncios, enunciados e outras palavras*. Centro de Artes da UFF, Funarte, Niterói, RJ, 2017; *Des/OCC as paisagens cotidianas*, A SALA-Galeria do Centro de Artes da UFPel, Pelotas, RS, 2017; *Projeto Armazém 6ª edição*, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC, 2015; ARTE.RS, Memorial do Rio Grande do Sul, IEAVI, Porto Alegre, RS, 2014; *13º Salão Nacional de Artes de Itajaí*. Casa da Cultura Dide Brandão, Itajaí, SC, 2013; *Cartas Circulantes*, Casa Triplex, Pelotas-RS, 2013; *Paisagens em fluxo [Pelotas_Rio Grande do Sul de julho à...2012/2013]*, FUNDARTE, Montenegro, RS, 2013; *Arte e Ofícios para Todos*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 2012. Exposições individuais: *Narrativas de uma destruição-Parte VII*, Museu de Arte do Joinville-MAJ, Joinville, SC, 2012; *Narrativas de uma Destruição-Parte III*, Sala Antônio Caringi do Centro Cultural Adail Bento Costa, SeCult/Prefeitura Municipal, Pelotas, RS, 2012.

Camila Scheffer Hein¹

Especialização em Educação, Arte e Filosofia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense, IFSul, Brasil. Fotógrafa, produtora cultural e artista plástica da Prefeitura Municipal Capão do Leão, RS. Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2005) e Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2003). Colaboradora do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel).

Raquel Andrade Ferreira

Doctorate in Visual Arts, Federal University of Rio Grande do Sul/UFRGS, 2015; Master of Education, Federal University of Pelotas/UFPel, 2009; Professor at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Rio Grande do Sul - Rio Grande Campus; Leader of the Research Group Humanizing the Human: Art, body, language and environment (CNPq/IFRS). Member of the Research Group Displacements, Observations and Contemporary Cartographies (CNPq/UFPel). Grupo shows: *Il Des/OCC [Displace] everyday landscapes*, rest and resist, Museu do Doce da UFPel, Pelotas, RS, Brazil, 2018; *Affective Maps in the Territory of Art / Interculturalities: 15th edition WAREHOUSE: Announcements, statements and other words*. Fluminense Federal University/UFF Center of Arts, Funarte, Niterói, RJ, Brazil, 2017; *Des/OCC [Displace] everyday landscapes*, A SALA - Art Gallery of the Center of Arts of UFPel (Federal University of Pelotas), Pelotas, RS, Brazil, 2017; *Warehouse Project 6th edition*, Victor Meirelles Museum, Florianópolis, SC, Brazil, 2015; ARTE.RS, Memorial of Rio Grande do Sul, IEAVI, Porto Alegre, RS, Brazil, 2014; *13th National Salon of Arts of Itajaí*. Dide Brandão House of Culture, Itajaí, SC, Brazil, 2013; *Circulating Cards*, Triplex House, Pelotas, RS, Brazil, 2013; *Landscapes in flux [Pelotas_Rio Grande do Sul from July to ... 2012 / 2013]*, FUNDARTE, Montenegro, RS, Brazil, 2013; *Art and Crafts for All*, Lyceum of Arts and Crafts, São Paulo, SP, Brazil, 2012. Solo exhibitions: *Narratives of a destruction-Part VII*, Joinville Museum of Art-MAJ, Joinville, SC, 2012; *Narratives of a Destruction-Part III*, Antônio Caringi Gallery at the Cultural Center Adail Bento Costa, SeCULT /City Hall, Pelotas, RS, Brazil, 2012.

Camila Scheffer Hein²

Specialization in Education, Art and Philosophy from the Federal Institute of Education, Science and Technology Sul-Rio-Grandense, IFSul, Pelotas, RS, Brazil. Photographer, cultural promoter and artist at the Capão do Leão City Hall, RS. Bachelors in Visual Arts from the Federal University of Pelotas/UFPel, Pelotas, RS, Brazil (2005) and Licentiate Degree in Visual Arts from the Federal University of Pelotas/UFPel (2003). Collaborator in the Research Group Displacements, observances and contemporary cartographies (CNPq / UFPel).

[1] As imagens do ensaio visual Narrativas de uma destruição de Raquel Andrade Ferreira são frames selecionados do vídeo da performance de Ferreira registrada por Camila Hein no dia 26 de agosto de 2012 na Garagem Experimental (Rua Andrade Neves, 1092) em Pelotas, RS, Brasil.

[2] The images of this visual essay Narratives of a Destruction by Raquel Andrade Ferreira are selected frames of Ferreira's video of her performance recorded by artist and photographer Camila Hein on August 26, 2012 at the Experimental Garage (Andrade Neves Street, 1092) in Pelotas, RS, Brazil.

Mari Lúcia da
Silva Loreto

Doutora em
Literatura
Comparada pela
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul,
Professora do
Curso de Artes do
Centro de Artes
da Universidade
Federal de Pelotas-
UFPe e Diretora
Adjunta do Museu
de Arte Leopoldo
Gotuzzo-MALG
da UFPe.

L. C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas

L. C. Vinholes: dissipated constellations and borders

Resumo: [RESENHA EXPOSIÇÃO] L.C. Vinholes: Constelações e Fronteiras Dissipadas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo-MALG da Universidade Federal de Pelotas, de novembro de 2018 a fevereiro de 2019, Pelotas, RS, Brasil.

Palavras-chave: L. C. Vinholes; constelação; fronteira dissipada.

Abstract: [EXHIBITION REVIEW] L.C. Vinholes: Constellations and Dissipated Boundaries, Leopoldo Gotuzzo-MALG Art Museum of the Federal University of Pelotas, from November 2018 to February 2019, Pelotas, RS, Brazil.

Keywords: L. C. Vinholes; constellation; dissipated border.



Figura 1. Imagens da exposição de L. C. Vinholes no MALG. Foto: Autora.

Quando vejo à distância
a linha do horizonte
sei que ela não divide o mundo
que tenho a frente.

A exposição *L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas* compartilha com o visitante as múltiplas facetas do pelotense Luiz Carlos Lessa Vinholes delineando a trajetória do artista músico, poeta, tradutor, colecionador e adido cultural em suas singularidades, pluralidades e afetividades (Figura 1).



Figura 2. Equipe responsável pela realização da exposição em foto com o artista. José Luiz de Pellegrin, Joana Lizot, Fábio Galli, Juliana Chacon, Gabriela da Costa, Stela Kubiaki, L. C. Vinholes, Mari Lúcie da Silva Loreto, Lauer Alves Nunes dos Santos. Foto: MALG.

O percurso da mostra apresenta a ideia de constelação como uma possibilidade de organizar a vasta produção do artista. A constelação é um desafio para os curadores Mari Lúcie da Silva Loreto, José Luiz de Pellegrin e Lauer Alves Nunes dos Santos (Figura 2).

Pode significar um grupo de estrelas próximas umas das outras, tais como são vistas da terra, e que ligadas por linhas imaginárias, formam diferentes figuras e se distinguem por nomes especiais. Na exposição, as estrelas são suas obras que transitam entre diversos meios e meandros produtivos.

O processo criativo em L.C. Vinholes rompe com preocupações temáticas de estilos e gêneros, na busca da arte em aberto atemporalista, aeroespacial, atemática (Figura 3).

É notável, então, a originalidade e liberdade das inter-relações dos discursos (das ordens temporais e espaciais).

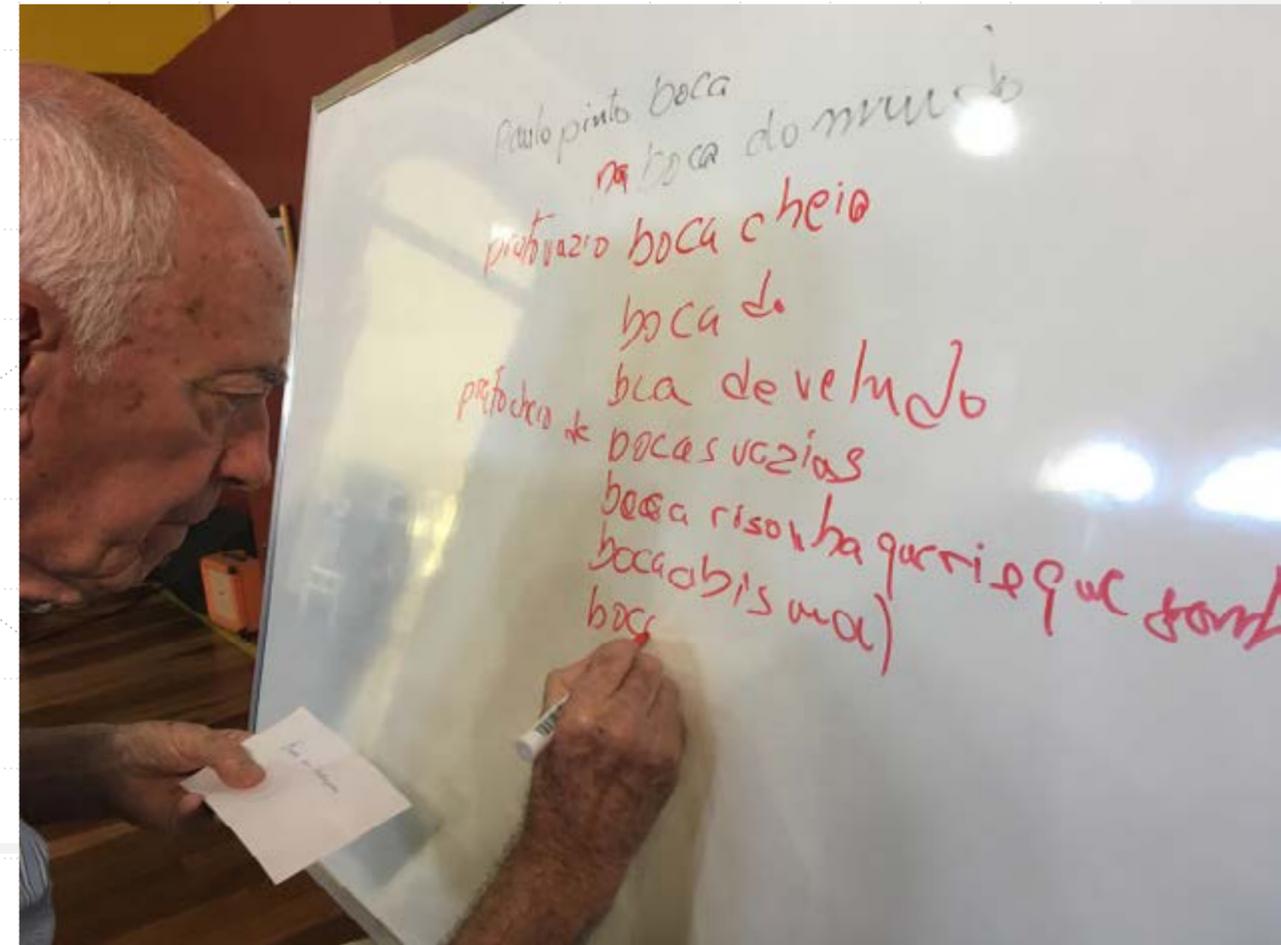


Figura 3. L. C. Vinholes na realização do poema coletivo aleatório bocas..., MALG, no dia 14 de novembro de 2018. Foto: Autora.

As possibilidades experimentais são muitas, transgredindo fronteiras para assim propor uma comunicação dinâmica, que sugere o espaço lúdico, colaborativo e suas aleatoriedades.

Esta situação de passagem de fronteiras nos convida a pensar nos processos de integração e exploração dos limites e geradora de realidades novas (Figura 4).

Figura 4. Imagem de detalhe do poema coletivo aleatório (olhos e bocas...) da exposição de L. C. Vinholes no MALG.
Foto: Autora.



O Músico

A aproximação de Vinholes com o músico, professor, compositor vanguardista Hans Joaquin Koellreutter (1915-2005) precipita a saída de Pelotas e o engajamento na renovação musical.

Como compositor, a obra musical de L.C.Vinholes pode ser apresentada em três momentos: Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade (MAIA, 1999)¹ (Figura 5).

Serialismo:

encontram-se as primeiras composições de Vinholes, escritas sobre a influência do dodecafonismo, marca o início de sua carreira como compositor.

Tempo-Espaço:

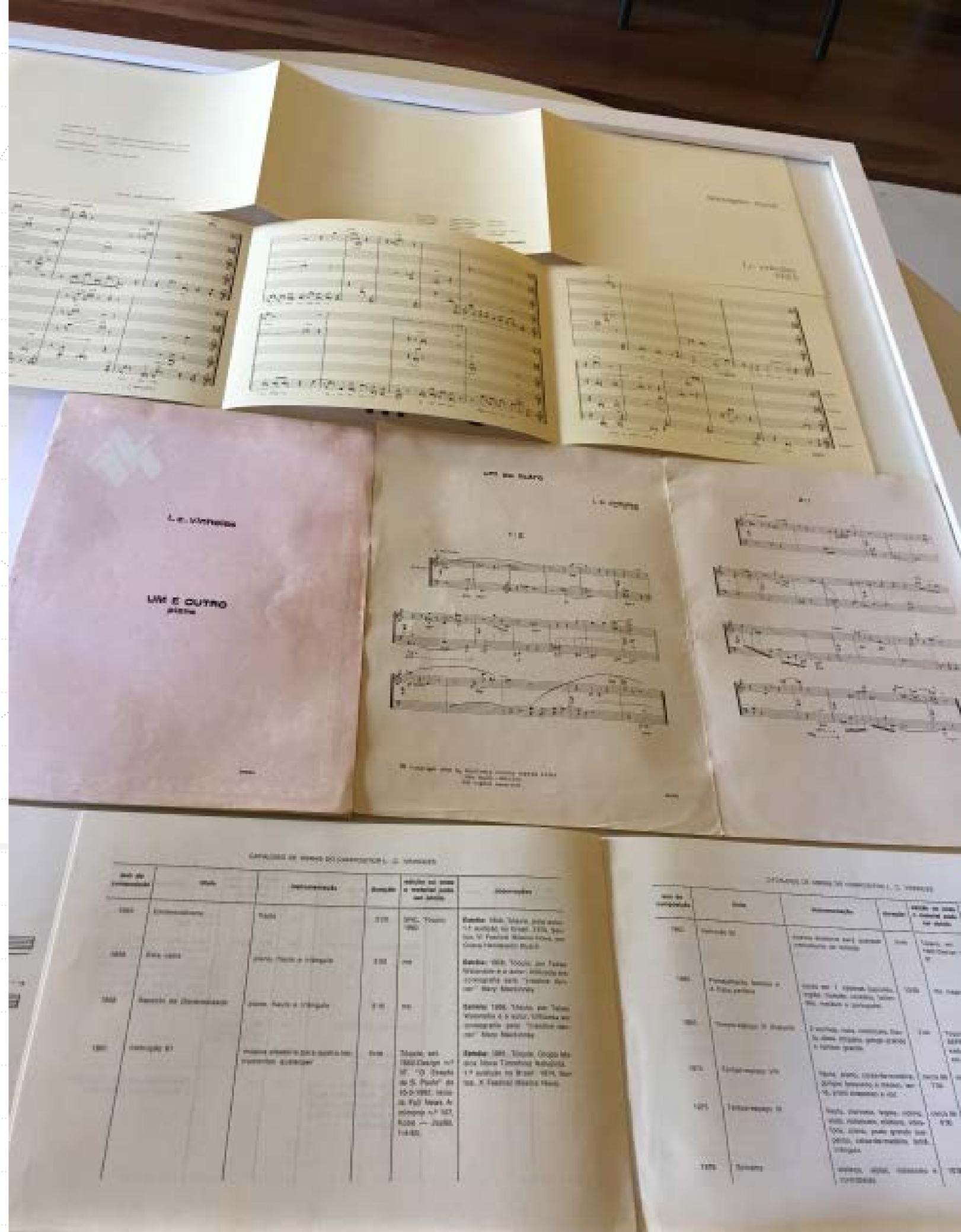
teoria alternativa inventada por ele com o intuito de romper com o rigor estrutural da música dodecafônica e com o tonalismo. Encontram-se composições escritas usando esta técnica.

Aleatoriedade:

ponto culminante em sua obra, quando compõe Instrução 61, primeira peça aleatória de um compositor brasileiro e Instrução 62 (peça/pessa para fazer psiu/xi).

Figura 5. Partituras diversas de autoria de L. C. Vinholes sendo montadas para a exposição.
Foto: Autora.

[1] MAIA, Mário de Souza. Serialismo, tempo-espaco e aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes. Porto Alegre, 1999. [123f.]. Dissertação (mestrado). Faculdade de História, Universidade Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul. PUCRS, Porto Alegre, 1999.



O Poeta

No percurso histórico de sua poesia reconhecemos a configuração poética de momentos específicos: **o romantismo** impregnado em seus primeiros versos, a **poesia concreta e visual**, **poemas espaciais**, e os **poemas processos**, **colaborativos e interativos** (Figura 6).

Figura 6. Imagens da exposição de L. C. Vinholes no MALG. Foto: Autora.





O Marco Polo

Embora distante do Brasil por mais de 35 anos, exercendo diferentes atividades sempre procurou difundir a poesia brasileira, mantendo-se atualizado na expectativa de ganhar experiência e aperfeiçoar sua habilidade como poeta, e expor ao público suas criações poéticas acolhidas em publicações e periódicos diversos no Brasil e no exterior (Figura 7).

Figura 7. Imagens da exposição de L. C. Vinholes no MALG. Foto: Autora.





Figura 8. Imagens da exposição de L. C. Vinholes no MALG. Foto: Autora.

O Colecionador

Em caminhos diversos, alguns encontros resultaram amizades e laços afetivos tais como: Endo Tsutomo, Kim Sang Yu, Lívio Abramo, Doug Kakekagumick, Ueda Gaguyu, Pedro Meireles e Eiji Matsumoto.

O **MALG** possui estas obras em seu acervo, dentre as mais de 2000 peças doadas pelo colecionador L.C. Vinholes (Figura 8).

As fronteiras dissipadas em seu percurso criativo, ainda reflete a biografia do artista que rompeu fronteiras vivendo em diversos países (Japão, Paraguai, Canadá e Itália) e assimilando diferentes culturas em diversas atuações profissionais, sempre divulgou a cultura brasileira em suas travessias pelo mundo (Figura 9).

Em seus trânsitos pelos caminhos assinala o interesse em conhecer, produzir e divulgar.

Figura 9. Abertura da exposição no dia 7 de novembro de 2018.



Mari Lúcie da Silva Loreto
Doutora em
Literatura
Comparada pela
Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul,
Professora do
Curso de Artes do
Centro de Artes
da Universidade
Federal de Pelotas-
UFPel – Diretora
Adjunta do Museu
de Arte Leopoldo
Gotuzzo–MALG
da UFPel.

A linha do horizonte não divide o mundo que tem à frente: Entrevista com o artista L. C. Vinholes

The horizon line does not divide the world ahead: Interview with the artist L. C. Vinholes

Resumo: Esta entrevista, realizada em novembro de 2018, rememora a trajetória criativa e poética do artista pelotense L.C. Vinholes, abordada pela exposição retrospectiva que abriu no mesmo mês, L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas, realizada pelo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG da Universidade Federal de Pelotas/UFPel.

Palavras-chave: Arte, poesia concreta, música.

Abstract: *This interview, which took place in November of 2018, recalls the creative and poetic trajectory of the artist, native to Pelotas, RS, Brazil, L.C. Vinholes, and addresses his retrospective exhibition which opened the same month: L.C. Vinholes: constellations and dissipated frontiers, at the Museum of Art Leopoldo Gotuzzo - MALG of the Federal University of Pelotas(UFPel), Pelotas, RS, Brazil.*

Keywords: Art, concrete poetry, music.

A exposição L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas – realizada pelo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG da UFPel em novembro de 2018, buscou compartilhar com o visitante as múltiplas facetas do pelotense Luiz Carlos Lessa Vinholes delineando a trajetória do artista músico/poeta, tradutor, colecionador e adido cultural em suas singularidades, pluralidades e afetividades. O encantamento pela diversidade e pluralidade é visível em sua vida.

Natural de Pelotas (nascido no dia 10 de abril de 1933), L.C. Vinholes estudou no Colégio Gonzaga, e frequentou as reuniões do Grupo Teatro de Ensaio de Pelotas. A motivação pela poesia manifestou-se aos quatorze anos, em 1947, quando imerge em um romantismo para equalizar o racionalismo presente em sua postura enquanto músico.

Os primeiros poemas foram apresentados a partir de 1952. Somam 21 poesias publicadas no período que L.C. Vinholes foi colaborador e crítico musical nos jornais Diário Popular e Opinião Pública, até sua ida para São Paulo em 1953. A aproximação de Vinholes com o músico, professor, compositor vanguardista Hans Joaquin Koellreutter (1915-2005) precipita a saída de Pelotas e o engajamento na renovação musical. Esta mudança possibilitou uma série de encontros com poetas, músicos e artistas visuais ligados aos movimentos contemporâneos.

O percurso da mostra apresenta a ideia de constelação como uma possibilidade de organizar a vasta produção do artista. As possibilidades experimentais são muitas, transgredindo fronteiras para assim propor uma comunicação dinâmica, que sugere o espaço lúdico, colaborativo e suas aleatoriedades.

As fronteiras dissipadas em seu percurso criativo, ainda refletem a biografia do artista que rompeu fronteiras vivendo em diversos países (Japão, Paraguai, Canadá e Itália) e assimilando diferentes cul-

turas em diversas atuações profissionais, sempre divulgou a cultura brasileira em suas travessias pelo mundo.

Considerado por Haroldo de Campos o Marco Polo da poesia brasileira, sua obra é relativamente pouco conhecida. Ao buscar minimizar essa lacuna, propomos a realização de uma entrevista com o artista, que prontamente foi solícito ao diálogo com a professora Mari Lúcie da Silva Loreto.

Mari Lúcie Loreto: L. C. Vinholes nasceu em Pelotas-RS em 10 de abril de 1933. O que motivou a saída da cidade e a busca de novas experiências em seu percurso?

L. C. Vinholes: O encontro da pianista pelotense Yara Bastos André Cava com H. J. Koellreutter no II Curso Internacional de Férias em Teresópolis, RJ, em 1951, resultou na vinda a Pelotas deste compositor e flautista para reger a orquestra da Sociedade Orquestral, na qual eu colaborava como copista, aquele que tira da partitura de uma obra as partes correspondentes a cada um dos instrumentos dela constantes. No concerto realizado no Theatro Guarani em Pelotas, a obra que chamou minha atenção foi a *Fanfarra de Inauguração*, composta por Koellreutter para a abertura do Museu de Arte de São Paulo (1949), a primeira obra dodecafônica ouvida pela plateia pelotense. Apresentado por Yara, naquela mesma ocasião comecei meus estudos preliminares de contraponto com Koellreutter e, deste rápido contato, resultou o convite para participar do III Curso de Teresópolis e, dali, ir estudar composição e flauta na Escola Livre de Música da Pró Arte (ELM), em São Paulo, da qual ele era diretor, e ser seu secretário particular.

MLL: A mudança para São Paulo, em 1952, possibilitou muitos encon-

tros, dentre eles com os irmãos Campos e Décio Pignatari. Poderia contar um pouco sobre esses encontros?

LCV: A ELM, ao lado o seu compromisso com uma grade de matérias mais rica do que aquela adotada pelas instituições congêneres da época, sempre foi um ambiente acolhedor àqueles que praticavam atividades em outras áreas do conhecimento e das artes. Não esqueçamos que, na década de 1950, num ambiente de efervescência, festejava-se o IV Centenário de São Paulo e construía-se o Parque do Ibirapuera, com os primeiros exemplares da arrojada arquitetura de Oscar Niemeyer; assistiam-se os primeiros programas de imagens em preto e branco transmitidas pela nova TV Tupi; inaugurava-se a série das bienais de arte de São Paulo, em pavilhão improvisado na Esplanada do Trianon, na Avenida Paulista; abriam-se as portas do Teatro de Arena no Bairro da Consolação; criava-se na referida escola o primeiro estúdio de música eletrônica da América Latina, depois dos de Paris-França e Colônia-Alemanha, com Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen; divulgava-se o *Plano-Piloto da Poesia Concreta*, assinado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Nós - eu como aluno e secretário do diretor da ELM - e os demais integrantes da velha guarda do corpo discente - Ney Salgado, Clara Sverner, Henrique Gregori, Sandino Hohagen, José Luiz Paes Nunes, Júlio Medalha, Dirce Luzzi, Suzana Bandeira de Melo, Antonieta Moreira Leite, Brasil Eugênio da Rocha Brito, Munir Bussamra, Norma Graça, Felipe Silvestre, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Carlos Eduardo Prates, Isaac Karabtchevsky -, sob a égide do Grêmio Bela Bartók, tínhamos oportunidade áureas de convívio entre nós mesmos e de contato e diálogo com mestres e educadores capazes de satisfazerem nossas curiosidades e enriquecerem nossos conhecimentos.



L.C. Vinholes e Mari Lúcie Loreto, MALG, 2018. Fonte: a autora.

MLL: Percebe-se uma obra baseada na autonomia, originalidade e pureza musical, proposta inovadora relacionada à organização e ao trato do material sonoro, uma alternativa à música dodecafônica. O senhor poderia detalhar (comentar) sobre esse aspecto em sua produção?

LCV: Assim como Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Nininha Gregori, na década de 1940, estudaram o dodecafonismo com H. J. Koellreutter, tão logo cheguei a São Paulo em fevereiro de 1953, também com ele aprendi a técnica de composição criada por Arnold Schönberg (1874-1951). Em 1955, insatisfeito com a presença de conceitos dualísticos no dodecafonismo, comecei a desenvolver e experimentar uma técnica independente das conceituações dualísticas. Em setembro de 1956, em três palestras nos Seminários de Música Pró-Arte, ex-ELM, apresentei a técnica que chamei de “tempo-espaço”, exemplificando

seu uso com as partituras das duas primeiras obras com ela criadas: *Tempo-Espaço I* e *Tempo-Espaço II*, para violino, viola e violoncelo. Com esta técnica escrevi a maior parte do que compus nos anos subsequentes. Resumidamente, posso dizer que os princípios da técnica “tempo-espaço” são princípios teóricos/técnicos de caráter construtivista, criando relações constantes entre as alturas e durações das notas musicais, desenvolvendo estruturas lineares interdependentes; que não têm parâmetros de caráter dualístico característicos da música escrita com base nos conceitos do contraponto e da harmonia tradicionais ou do atonalismo e dodecafonismo vienense; independentes da conceituação cronométrica do tempo; que valorizam o silêncio como elemento estrutural igual aos elementos sonoros; e que não adotam formas preconcebidas para sustentar a linguagem musical.

MLL: Segundo o professor e pesquisador Mario Maia (1999), como compositor a obra musical de L. C. Vinholes, subordinada ao tema *Uma Nova Tentativa de Estruturação Musical* que consistirá na exposição pode ser apresentada em três momentos: Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade. Como o senhor anunciaria a sua produção musical?¹

LCV: Tenho dito que o professor Mario Maia foi muito feliz quando decidiu dividir em três capítulos minha trajetória como compositor, detalhando, organizando, exemplificando e documentando tudo o que disto precisava. E não só isto, pois com seu trabalho facilitou o de outros pesquisadores que também se interessaram pelas minhas obras. Para formar um triunvirato, ao qual serei sempre grato, permito-me lembrar a professora Lilia de Oliveira Rosa (2008), de Campinas, e o professor Valério Fiel da Costa (2005), de João Pessoa. Enfrentando o tema *Vinholes e Cage: Teorias, indeterminação e*

[1] MAIA, Mário de Souza. *Serialismo, tempo-espaço e aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes*. Porto Alegre, 1999. [123f.]. Dissertação (mestrado). Faculdade de História, Universidade Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul. PUCRS, Porto Alegre, 1999.

[2] COSTA, Valério F. Vinholes e Cage: Teorias, Indeterminação e Silêncio. Campinas, 2005. [35f]. Monografia. UNICAMP.

[3] ROSA, Lilia de Oliveira. Instrução 61 de L. C. Vinholes: contribuição pedagógico-musical no processo de musicalização acerca da aleatoriedade e da notação contemporânea [Monografia]. 2008.

silêncio,² cotejando ideias e parâmetros afins, discutiu e disciplinou o que tem sido tratado no campo do que fica sob a égide de indeterminação/aleatoriedade/acaso. Ela, na sua *Instrução 61 de L. C. Vinholes: contribuição pedagógico-musical no processo de musicalização acerca da aleatoriedade e da notação contemporânea*³, não só fez análises pertinentes que muito me alegraram e serviram, mas também vislumbrou a possibilidade de um novo método de iniciação musical. O título do trabalho de Mario Maia anuncia, de uma só vez, o que foi detalhado pelos outros dois pesquisadores.

MLL: L. C. Vinholes, artista músico/poeta, crítico, colecionador, tradutor e adido cultural revela muitas singularidades, pluralidades. Como o senhor entende esses meandros na sua trajetória?

LCV: Acredito que a autoanálise é bastante difícil, mas não impossível. Acredito também que a tendência do ser humano seja a de fazer escolhas e não a de ter como meta rejeitar a diversidade dos saberes, conhecimentos e habilidades à sua disposição. Mas na primeira metade do século XX era comum ouvir os mais velhos afirmarem que a especialização era justificável, mas que os profissionais deveriam ter cultura geral. As diferenças dos ambientes da minha infância, da minha juventude e das diferentes fases da minha vida adulta, no Brasil e em outros países, no convívio com culturas diversas e igualmente vitoriosas, certamente foram responsáveis pelos diferentes perfis que me são dados, todos eles funcionando assim como as milimétricas áreas de um globo são todas elas harmônicas, fazendo parte de uma mesma superfície.

MLL: Como surgiu o interesse pela poesia? Quais seriam suas fontes de referência neste meio (linguagem)?

LCV: Resumidamente, lembro que minhas primeiras incursões no mundo da poesia foram em 1947 quando, com 14 anos, comecei a publicar os primeiros textos. Vivia na Biblioteca Pública de minha cidade natal. Lia Lygia Simões Lopes da Silva, Castro Alves, Gonçalves Dias, Cruz e Souza e outros clássicos. Os primeiros poetas estrangeiros que conheci foram os de língua espanhola (Santa Tereza de Jesus) e inglesa (Lord Byron), discutidos nas aulas do Colégio Gonzaga dadas pelo amigo e mestre lassalista Ignácio Fernandes Gonzalez, o irmão Gabino Gerardo. Em 1952 publiquei poemas na *Revista do Ensino da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul* e neste mesmo ano passei a fazer parte do Grupo Teatro de Ensaio de Pelotas onde não só o teatro, mas também a poesia eram objeto de estudo. Nos cinco anos que frequentei a ELM, conheci e tornei-me amigo de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari que, mais tarde, formariam o grupo Noigandres de poesia concreta; do intelectual pernambucano Pedro Xisto Pereira de Carvalho, que muito fez pelo movimento da poesia concreta no Brasil; Dora Ferreira da Silva, Theon Spanudis e tantos outros que aguçaram meu interesse por uma nova poesia. Hoje como sempre gosto de ler a poesia publicada nos jornais, as alternativas impressas em mimeógrafos e acompanho a crítica especializada comentando o lançamento de antologias.

MLL: Poderíamos dizer que L. C. Vinholes foi um disseminador da poesia concreta e da bossa nova no exterior. Como isso se deu?

LCV: Vejo-me obrigado a dividir a resposta em três partes.

Exposição de Poesia Concreta Brasileira no exterior

O meu trabalho para divulgação da poesia concreta no exterior teve resultados marcantes apenas no Japão, com forte repercussão nos

dias de hoje. O que fiz no Canadá e na Itália foi apenas a curadoria de exposições valendo-me de contatos com universidades em Ottawa e Toronto e das instalações do Instituto Brasil-Itália em Milão. No Japão o evento pioneiro foi a *Exposição de Poesia Concreta Brasileira* no Museu de Arte Moderna, em Tokyo, em abril de 1960, organizada de parceria com o arquiteto João Rodolfo Stroeter. Esta mostra atraiu figuras de destaque da poesia japonesa de vanguarda, como Kitasono Katsué, criador da teoria da ideoplastia; Shuzo Iwamoto, líder do grupo Pan Poesiê; Fujitomi Yasuo, tradutor de e. e. cummings para o japonês; Toshihiko Shimizu, Reiko Horiuchi, Shutaro Mukai, Habara Shukuro, Uchida Toyokiyo, Yamaguchi Ken, Hano Kichiro, Tatsu Okunari, Jinbo Keizuke, Okunari Tatsu, Akito Osu, Tamura Tatsuya, Yoshiaki Toyozaki, Kurata Takeo e tantos outros pertencentes aos grupos VOU, Almée, DA, Hi, Sabi, New, Shinjinryugaku (New Anthropology), ativos de norte a sul do Japão. Depois que, em julho de 1961, passei a fazer parte da Embaixada do Brasil em Tokyo, foi possível organizar exposições de poesia concreta em Niigata, Tenri e Osaka. No ano seguinte à exposição de Tokyo, a revista mensal DESIGN nº 27 publicou a *Antologia de Poesia Concreta Brasileira* com 24 poemas de Alcides Pinto, Clarival do Prado Valladares, Dora Ferreira da Silva, Edgar Braga, Eusélio Oliveira, Mario da Silva Brito, Maria José de Carvalho, Roberto Thomas Arruda, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo e L. C. Vinholes, em “layout” do arquiteto brasileiro Alex Nicolaeff, incluindo o “texto de introdução”, de Kitasono, para a exposição de Tokyo.

Exposição Internacional de Poesia Concreta no Japão

Em julho de 1964 com patrocínio da Embaixada do Brasil e do Instituto Goethe e a participação dos poetas Niikuni Seiichi, Fujitomi Yasuo, Kitasono Katsue e Shimizu Toshihiko, organizei a *Exposição Internacio-*

nal de Poesia Concreta nas dependências do Centro de Ikebana Sogetsu, em Tokyo, com participação de 28 poetas de 5 países. Ao lado de poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Pignatari, Xisto, Braga, Silva Brito, Grünwald, Azeredo, Wladimir Dias Pinto, L. C. Vinholes, dos cearenses João Adolfo Moura, Thomas Arruda, Eusélio Oliveira e dos japoneses Fujitomi, Niikuni, Shimizu, Kitasono e Ariyoshi Miyagishi, figuraram trabalhos dos alemães Clauss Brene, Max Bense, Reinhard Döhl, Hans Grosch, Ludwig Haring, Helmut Heissenbüttel, Hans G. Helms, Elisabeth Walther, do francês Pierre Garnier e do boliviano-suíço Eugen Gomringer. Outra exposição internacional foi realizada pelos grupos Noigandres e ASA, preparada e organizada por Niikuni e Vinholes, na Galeria Nunu, em Osaka (1965), juntamente com a mostra da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Áudio-Visuais (ISPAA), dirigida por Tanaka Kenzo. Desta mostra figuraram poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Pignatari, Grünwald, Braga, Silva Brito, Alcides Pinto, Dora Ferreira da Silva, Arruda, Moura, de Fujitomi, Niikuni, Shimizu, dos escoceses Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan, de Bense, Gomringer e Garnier. Também em 1965, esta última mostra foi levada o Museu de Arte Homma, em Sakata, Província de Yamagata.

Para complementar as informações constantes dos parágrafos acima recomendo a leitura do artigo *Intercâmbio*, [*Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta no Japão*, de 1976, disponível no site < www.usinadeletras.com.br >].

Divulgação da bossa nova no Japão

Para a divulgação da bossa nova, além dos encontros individuais com músicos e promotores de música popular, vale lembrar o programa diário, bilíngue, de meia hora de duração, com patrocínio da Companhia Shell do Japão, transmitido pela Rádio Kanto, de Yokohama, do

qual fui locutor, com os primeiros lançamentos deste gênero. Não pode ser esquecido o alentado artigo que, a meu pedido, Brasil Eugênio da Rocha Brito escreveu e que foi publicado pelo jornal Correio Paulistano (1960). A tradução para o japonês pelo musicólogo Toyo Nakamura foi divulgada em dois números da revista *Latin American Chanson & Rytmos*, (1963), editada em Tokyo. Vale lembrar que um dos músicos japoneses que, na década de 1960 mais se interessou pela bossa nova, foi o clarinetista Watanabe Sadao que, em visita ao Rio de Janeiro, se apresentou com o Zimba Trio. Ele manteve contatos com Sérgio Mendes, Baden Powell, a garota de Ipanema Helô Pinheiro, César Mariano e Toquinho. Memorável foi sua apresentação com Elis Regina, em Tokyo, em 1978, a quem dedicou a canção *Saudades de Elis*.

MLL: Dentre os artistas plásticos que o senhor conviveu no Japão, a amizade com o senhor Kenzo Tanaka foi muito significativa? O que teria a dizer sobre este amigo?

LCV: Divido esta resposta em três partes.

Quem é Tanaka Kenzo

Tanaka Kenzo (1918-2012), artista plástico e ensaísta, criou o Grupo *Maison de Création* dedicado ao desenho industrial e comercial; foi membro fundador do Grupo TAO (1956), do Clube de Artes da Região de Kansai (1958) e da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Audio-visuais (ISPAA, 1962); docente da Universidade de Kansai e professor *honoris causa* da Universidade de Artes de Seul, República da Coréia, e da Universidade da Califórnia-EUA. Visitou Pelotas (1969) no mesmo ano em que a ISPAA realizou sua IV Exposição Internacional no Museu de Arte Moderna de São Paulo; Menção especial no *XIII*

Salão Île de France, em Paris, onde recebeu Medalha de Prata (1980). Com mostras individuais em Osaka e Tokyo (1988), comemorou seus 50 anos de atividade artística. Voltou ao Brasil (1993) liderando 13 artistas membros da ISPAA com a mostra *Sumiê: mestres japoneses*, realizada no Museu de Arte de Brasília (MAB), quando foi agraciado pelo Governo do Distrito Federal com a medalha do Mérito Cultural. Participou da exposição coletiva *Sumi-e: mestres japoneses* (1994), no Foyer Frederico Trebbi, da Prefeitura de Pelotas, com Hideki Fujimori, Harumichi Sakata e Toha Hideshima. Autor das ilustrações das capas e contra-capas do livro-poema *menina só* (1994), de L. C. Vinholes, hoje no acervo do MALG. Autor do projeto da Praça Jardim de Suzu, em Pelotas, realizado em parceria com o paisagista Tadao Tsujiguchi e definitivamente instalado na Avenida República do Líbano, em 2008.

A importância de Tanaka Kenzo

Tanaka Kenzo foi fundamental na criação de um importante canal para divulgação do trabalho de artistas e poetas brasileiros no Japão. Explico. Em meados de 1962, em um dos nossos encontros, ele comentou que estava decidido a criar um grupo de artistas plásticos, japoneses e estrangeiros que comungassem com determinadas ideias e posicionamentos estéticos e pediu-me para indicar alguns nomes de brasileiros. O grupo chamar-se-ia *International Society of Plastic Arts*, sediada em Takarasuka, cidade vizinha a Osaka. Acreditei nas intenções de Tanaka, pois o que ele buscava era um fórum para facilitar a aproximação, o intercâmbio e a promoção dos abstracionistas e não figurativos da época. A título de sugestão, ponderei que me parecia oportuno aproveitar a repercussão da recente exposição da poesia concreta brasileira em Tokyo e acrescentar ao título and *Audio Visual Arts*, contemplando a poesia visual, semiótica e concreta, sugestão

que foi prontamente aceita. Assim foi criada a *Internacional Society of Plastic and Audio-Visual Art* da qual, nas exposições coletivas realizadas no Japão e em outros países da Ásia, participaram os artistas plásticos brasileiros Samson Flexor, Franz Weissmann, Vasco Prado, Zorávia Bettiol, Vera Barcellos, Raul Porto, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Wesley Duke Lee, Lily Hwa, Danúbio Gonçalves, Dietlinde Koeberle, Regina Silveira, Flávio Pons, Maria de Lourdes Sanchez, Anestor Tavares, Luiz Brasil, Paulo Portella, Odetto Gersoni, Alberigo Lutron e os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Edgard Braga, Luiz Angelo Pinto, Mário da Silva Brito, Alcides Pinto, Dora Ferreira da Silva, Roberto Thomas Arruda, L. C. Vinholes, Eusébio Oliveira, João Adolfo Moura e Pedro Henrique Leão, os três últimos do Ceará. Participaram também os poetas Niikuni Seiichi, Shimizu Toshihiko, Fujitomi Yasuo (Japão), Ian Hamilton Finlay, Erwin Morgan (Escócia), Pierre Garnier (França), Max Bense (Alemãha) e Eugen Gomringer (Suíça); os artistas plásticos japoneses Adachi Shinzo, Kageyama Mitsuyoshi, Kodama Masao, Kubota Masuhiro, Nakano Hiroyuki, Nanbada Tatsuki, Sakata Harumichi, Takeda Nagatoshi, Tanaka Kenzo, Wani Soroku; e os artistas plásticos coreanos Kim Sang Yu, Se Duk Lee e Yoo Young Kuk.

A Praça Jardim de Suzu

No espaço da Praça Jardim de Suzu poderão ser vistas dezesseis pedras que representam as dezesseis pétalas do crisântemo do Brasão da Casa Imperial do Japão, divididas em quatro grupos. O primeiro, com quatro pedras, faz referência às quatro principais ilhas que formam o arquipélago japonês: Hokkaido, Honshu, Shikoku e Kyushu. O segundo grupo tem três pedras que lembram os conceitos clássicos de “céu-terra-homem” (天地人=ten-chi-jin) que nortearam as primei-

ras escolas de arranjo floral (ikebana) no final do século XV. A pedra isolada é a figura não só do indivíduo, mas também da união, uma vez que é na pessoa humana que se concentram todos os valores culturais e artísticos de um povo. As oito pedras restantes, formando um grupo singularizado por seu próprio espaço, dão equilíbrio ao conjunto e complementam a simbologia pretendida. Ornamentam o jardim exemplares de cerejeiras, camélias e chorões. A flor da cerejeira (桜=sakura) é símbolo do Japão e a da camélia (椿=tsubaki) é a flor símbolo da cidade de Suzu. O chorão (柳=yanagui), entre nós também conhecido por salgueiro, é árvore comum à flora do Brasil e do Japão. O pequeno lago, com seu imaginário espelho d’água, faz lembrar a passagem do ser humano na grande viagem entre o nascimento e a morte, refletindo o azul do céu e confundindo-se no horizonte com a cor verde das plantas. Cumpre registrar que em japonês clássico as cores verde e azul podem ser referidas com um único ideograma/fonema: “青=aó”. Daí, em certas ocasiões, a necessidade de usar expressões específicas de esclarecimento quando se faz referência ao azul dizendo “空の青=sora no aó” (azul do céu) ou “緑の青=midori no aó” (verde do verde da planta). A verde da grama que ocupa a maior superfície do jardim é símbolo da água, da extensão do mar, permeando os espaços entre os rochedos (岩=iwa), as dezesseis pedras.

MLL: Como surgiu a ideia da irmandade entre Suzu e a cidade de Pelotas? Poderia nos contar mais detalhes sobre este fato?

LCV: Por intermédio do pintor Ueda Gagyū, conhecido das visitas que periodicamente fazia às galerias de Tokyo, recebi o convite de Kadoya Haruo, diretor da Escola Primária do Bairro de Ohtani em Suzu, Japão, para escrever a música do hino escolar da referida escola. A letra era de Iwamoto Shuzo líder do Grupo Pan Poesie de quem eu

traduzira alguns poemas. Em 1962, quando visitei Suzu pela primeira vez e depois de ensaiar o hino com a criançada, tive um jantar com o vice-prefeito Kawahara Saburo que disse: “gostaria que o elo entre o Japão e o Brasil criado pelo hino tivesse algum desdobramento”. Instintivamente argumentei que talvez fosse possível criar um elo de irmandade entre Suzu e Pelotas, no modelo que o presidente Dwight Eisenhower, depois do término da II Guerra Mundial, havia criado entre cidades japonesas e estadunidenses. Kawahara gostou da ideia e, embora o adiantado da hora, saiu às pressas para consultar ao prefeito Okamoto Riichiro. Voltou com fisionomia de vencedor e deu-me a notícia da resposta positiva: 珠洲とペロタス姉妹都市をやってみましょう(Suzu to Pelotas shimaitoshi wo shimasho = Vamos fazer Suzu e Pelotas cidades irmãs). Em troca de correspondência com o amigo e prefeito de Pelotas João Carlos Gastal, fui autorizado a dar continuidade ao projeto que se concretizou em 13 de setembro de 1963, com o privilégio de serem as primeiras cidades entre o Brasil e o Japão a se unirem por laços de fraternidade.

MLL: De todas as peculiaridades que pude encontrar nesse primeiro contato com sua trajetória, o que mais me impressionou são as relações de afeto, como as que encontramos em algumas cartas e cartões que estão no acervo do MALG. Quem, ou como poderia salientar neste rico acervo de memórias?

LCV: Talvez por não ter nascido em berço de ouro e nunca ter ficado rico, sempre aprendi a dar valor àquilo que muitas vezes é desprezível, mas que, com o tempo, passa a ter valor e ser até mesmo essencial. Parceiros de encontros casuais tornaram-se artistas, poetas e amigos de renome e insubstituíveis e seus simples cartões, cartas, fotos, obras e outros mimos deles recebidos ganham fórum de obra de

arte, de documento e de preciosidade. Sempre foram meus tesouros. Nunca me preocupei em estimar o valor que poderia ser atribuído ao que ofereci ao MALG e a outras instituições.

MLL: A exposição L.C. Vinholes: Constelações e fronteiras dissipadas que abriu no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo no dia 7 de novembro de 2018 pretende articular as múltiplas facetas em sua obra. Como o senhor percebe a interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, enfim, esse trânsito intenso e profícuo entre os meios ou vários meandros produtivos.

LCV: A pergunta não é fácil, mas como nasci em um país onde a diversidade das situações e dos tipos humanos é a regra, embora ainda pequemos pela infelizmente frequente rejeição de parceiros, aprendi a apreciar todo e qualquer objeto que chegasse às minhas mãos. Sempre fui incapaz de reunir apenas os de uma mesma época, de um mesmo artista, de uma mesma origem, de uma só linguagem. A pluralidade e a diversidade se completam e me encantam e nelas encontramos o espelho do todo e de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

RABASSA, Adriana. L.C. Vinholes expõe no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Site da Prefeitura Municipal de Pelotas: Últimas notícias, 8 nov. 2018. Disponível em: < <http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/lc-vinholes-expoe-no-museu-de-arte-leopoldo-gotuzzo> > Acesso em: 15 nov. 2018. (Trechos desta reportagem citam um press release da autoria de Marie Lucie Loreto).

VINHOLES, L.C. Intercâmbio, Presença e Influência a Poesia Concreta no Japão, primavera, 1976. In. Usina de letras, 14/02/2007, disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43689&cat=Artigos> > Acesso em: 16 nov. 2018.



Atenção
Área
Indígena

INE
graffiti

SE
SIAL
SSINOR

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31