

LA POLICIA :
TE PERSIGUE,
TE ENCIERRA,
TE TORTURA,
TE MATA!

Editorial

A décima terceira edição da revista Paralelo 31 abre espaço para a discussão da *Arte contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano*, temática do VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais – SPMVAV, organizado pelos discentes do Mestrado em Artes Visuais, da UFPel, e realizado nos dias 1 e 2 de outubro de 2019.

Na esteira do VIII SPMVAV, esta edição busca discutir o lugar da arte na contemporaneidade e instigar reflexões acerca de como, com seus meios materiais e linguagens, ela é capaz de afetar (SPINOZA, [1677] 2009)¹ nossa experiência do cotidiano, pois se é a capacidade de afetar e de ser afetado o que nos torna humanos, é a sensibilidade para perceber e articular esses processos que nos torna artistas. Para tanto, além de divulgar e expandir as discussões poéticas e teórico-críticas fomentadas pelo evento na sessão dedicada aos artigos, esta publicação registra por meio de resenhas e de ensaios poéticos e visuais, algumas das demais atividades que construíram o evento como: a performance *TRANSDUÇÕES #7*; a prática poética coletiva *Gesto por um fio* proposta pelo grupo Patafísica; a exibição da Mostra *ANTE/VER/TER*; a exposição coletiva *AFET[O]JAR* (dos discentes do Mestrado ingressantes em 2018/2); a primeira edição do *Festival Internacional de Videoarte SPMVAV*, e o lançamento do livro *A SALA Exposições 2014: Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes da UFPel* (versão impressa).

Enquanto espaço de memória e desdobramento do VIII SPMVAV, esta edição conflui com o posicionamento dos discentes em sua Carta Aberta de adesão do evento à Greve Nacional da Educação, convocada para aqueles dias:

[1] SPINOZA, Baruch. *Ética III*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

*Neste dia dois de outubro, assim como no dia três, a comunidade científica brasileira paralisa seus setores durante Greve Geral, contra o corte das verbas utilizadas pelas entidades de fomento à pesquisa, para manutenção das mesmas, assim como do desmonte promovido pelo atual governo ao declarar corte de bolsas de graduação e Pós-Graduação em todo território nacional. O Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, intitulado *Arte Contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades do cotidiano, abraça a greve geral, mostrando o que de melhor fazemos: pesquisa. É no movimento, nas trocas e nas afetividades entre corpos pesquisadores, artistas e educadores, que exercemos a nossa luta pelo direito ao ensino público gratuito ao cidadão brasileiro. Pelo investimento e permanência da Pós-graduação, na qual, através da pesquisa, construímos uma sociedade melhor, mais justa, democrática e consciente. Buscamos uma educação crítica e de qualidade para TODOS! Sem exceção à regra e sem preconceitos! A educação não é mercadoria, mas sim, o pilar da construção humana para o desenvolvimento de sujeitos políticos, que compreendem a complexidade da sua existência e necessidade de sua resistência perante o atentado à criticidade e ao saber construído na experiência. Obrigada a todos vocês que, junto conosco, lutam por uma política de valorização à pesquisa e à arte! A todos nós, que (re)existimos!**

Carta aberta dos discentes do Mestrado em Artes Visuais

– turma 2018, 02 de outubro de 2019.

Em comunhão com essas palavras de resistência e de esperança desejamos a todas, todos e todes uma boa, inquietante e prazerosa leitura. Evoé!

As Editoras

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Pelotas, dezembro de 2019

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 13
dezembro de 2019

Editoras

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

Comitê Editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Eleonora Campos da Motta Santos, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Gabriela Kremer da Motta, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Helene Gomes Sacco, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

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

Organização do Dossiê

Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Thiago Silva de Amorim Jesus, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Ana Carolina Tavares Sousa, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Ana Paula Siga Langone, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Luana Echevengúá Arrieche, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Editoria de arte e diagramação

Bianca Mörschbacher, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil
Joana Luisa Krupp, Universidade Federal de Pelotas/UFPeL, Pelotas, Brasil

Design gráfico

Identidade Visual: Lucia Bergamaschi Costa Weymar
Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Projeto Web: Adriana Silva da Silva

Tradução e revisão em inglês e espanhol

Alice Jean Monsell
Rosângela Fachel de Medeiros



Capa: Leandro Machado, fotografia que integra o ensaio poético: O rio com Nossos Peixes, Devolvam, 2019.

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
Caminhar em Roma: A Experiência de Inscrever-se no Selvático da Cidade <i>Eduardo Rocha; Valentina Machado</i>	8
Zonas de Contato: Ressonâncias da Natureza no Infraordinário <i>Mariana Silva da Silva</i>	26
Sobre Tempos e Afetos <i>Marcelo Gobatto</i>	58
Meu Ponto de Vista: <i>Check-in</i> <i>Mariane Rotter</i>	78
Dossiê Patafísica <i>Carolina Corrêa Rochefort; Carolina Mesquita Clasen; Luana Reis Silvino</i>	88
Diferença Colonial como Episteme das Artes de Exterioridade Latino-Americanas <i>Marcos Antônio Bessa-Oliveira; Leonardo Reinaltt Simão</i>	102
O Não Dito na Produção Artística das Mulheres Brasileiras <i>Anna C. C. Cosentino</i>	122
ENSAIOS VISUAIS	
Quando Pequeno o Pátio Parecia Maior <i>Eduardo Montelli</i>	142
O Rio com nossos Peixes, Devolvam <i>Leandro Machado</i>	164
Transduções <i>Alessandra Bochio; Felipe Merker Castellani</i>	184
O Contador de Ovelhas <i>André Barbachan</i>	206
Em Tempos de Reformas, A Alfabética <i>André Winter Noble</i>	214
Paisagem Urbana <i>Sabina Sebastii</i>	234
RESENHAS	
ANTE VER TER <i>Helene Sacco</i>	254
Cibernéticos <i>Low Tech</i> <i>Claudia Turra Magni; Mauro Bruschi</i>	268
I Festival Internacional de Videoarte SPMVA <i>Ana Carolina Tavares Souza</i>	276
Exposição coletiva AFET[O]AR <i>César Augusto Couto Bittencourt</i>	294
A SALA: <i>Exposições 2014</i> – do Cubo Branco ao Cubo Mágico <i>André Martins Ziegler</i>	308



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

Caminhar em Roma: A Experiência de Inscrever-se no Selvático da Cidade

Eduardo Rocha
Doutor em Arquitetura,
Mestre em Educação,
Especialista em
Patrimônio Cultural,
Arquiteto e Urbanista,
professor e pesquisador
no Programa de
Pós-graduação
em Arquitetura e
Urbanismo/PROGRAU
da Universidade
Federal de Pelotas
(UFPel).amigodudu@
yahoo.com.br

Valentina Machado
Mestra em Arquitetura
pelo Programa de
Pós-Graduação
em Arquitetura e
Urbanismo/PROGRAU da
Universidade Federal de
Pelotas/UFPel, Arquitecta
e Urbanista graduada
pela Universidade
Federal de Pelotas (2017).
Atualmente desenvolve
projetos de pesquisa,
ensino e extensão
junto ao Laboratório de
Urbanismo (LabUrb) da
Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo/FAUrb da
UFPel. valentina.rigon.
machado@gmail.com

Walking in Rome: The Experience of Entering the Wild of the City

Resumo: Ensaio sobre experiências do caminhar pelo selvático da cidade de Roma na Itália, com a companhia de Francesco Careri e outros muitos caminhantes, todos interagindo pelo caminho, na cidade, com suas diferentes línguas e inscrições, buscando arranhar e ferir, na busca por uma espécie de fricção capaz de criar um novo pensamento-ideia sobre e com a cidade.

Palavras-chave: Caminhar; selvático; intervenção urbana; cidade e contemporaneidade.

Abstract: Essay on experiences of walking through the wild of the city in Rome, Italy, in the company of Francesco Careri and many other hikers, all interacting along the way, in the city, in their different languages and inscriptions, seeking to scratch and hurt, in search of a kind friction capable of creating a new thought-idea about and with the city.

Keywords: Walking, wild, urban intervention, city and contemporaneity.



Figura 1. Mapas com os trechos de caminhada da disciplina de Arti Civita.
Fonte: Edu Rocha, 2019.

Sair

A ideia que perpassa esse escrito vem de origens diversas, mas tem seu ápice, em meu estágio pós-doutoral¹ supervisionado pelo Prof. Francesco Careri², na *Università degli studi Roma Tre*, na cidade de Roma, Itália, entre os meses de janeiro e julho de 2019.

Em especial em duas diferentes experiências do caminhar realizadas com o grupo da disciplina de *Art Civita*³ e o módulo 3 *Stalker do Master Studi del Territori*⁴, ambas fazendo parte de atividades curriculares de graduação e pós-graduação da universidade.

O grupo da *Art Civita* era formado por alunos de graduação em Arquitetura e Urbanismo, na sua maioria, integrantes do programa Erasmus, portanto de diversos países da Europa, também latino-americanos participantes outros programas de intercâmbio, professores, pesquisadores, doutorandos, mestrandos, refugiados e caminhantes diversos que se juntavam ao grupo. Uma média sempre de trinta a quarenta pessoas, com suas línguas e culturas diversas (italianos, alemães, franceses, brasileiros, chilenos, peruanos, marroquinos, iranianos, albaneses, israelenses, sírios, etc.). Foram quatro meses de caminhadas, divididos em dez trechos, sempre às quintas-feiras, das 14h00min às 18h00min, saindo da universidade (do campus Testaccio) em direção ao mar, num total médio de 55,1 km caminhados (Figura 1), sendo que o último trecho começou num sábado às 9 horas da manhã até domingo ao final da tarde.

[1] O estágio pós-doutoral foi realizado com auxílio da bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (PDE) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[2] Francesco Careri é professor doutor na Università degli studi Roma Tre, Roma, Itália.

[3] *Art Civita* é uma disciplina ministrada por Francesco Careri desde o ano de 2006 na Università Roma Tre.

[4] Módulo 3 *Stalker do Master Studi del Territorio* consiste em um módulo intensivo de uma semana de duração, sendo dois dias de caminhada pela cidade de Roma junto ao grupo *Stalker*.



Figura 2. Grupo de caminhantes e mapas do módulo 3 *Stalker*. Fonte: Edu Rocha, 2019.

[5] *Stalker* é um coletivo de arquitetos e pesquisadores conectados à Universidade Roma Tre, que se reuniram em meados dos anos 90. Em 2002, *Stalker* fundou a rede de pesquisa Osservatorio Nomade (ON), composta por arquitetos, artistas e ativistas.

As caminhadas com o módulo 3 *Stalker*, aconteceram de forma mais compacta, em dois dias seguidos, das 9h00min ao final da tarde, e contou com um grupo de caminhantes totalmente ecléticos e muito diversos: estudantes de mestrado, convidados de diversas partes do mundo, componentes de associações de moradores, políticos, idosos, crianças, integrantes do grupo *Stalker*⁵, refugiados, etc. Saindo da Porta Maggiore em direção a zona leste da cidade de Roma (Figura 2).

Todas essas caminhadas tinham em comum a ideia de atravessar o selvático de Roma, inscrevendo-se na cidade, intervindo, sentindo os lugares, os limites brumosos entre a natureza e a cidade.

Como caminhamos?

Caminhamos a partir das ideias de Francesco Careri (2014), desde seu livro *Walkscapes* e as poucas instruções que deu aos caminhantes, na hora da partida e que segundo suas palavras, captadas em diferentes momentos das duas experiências:

- “a adrenalina ajuda a conhecer o espaço”;
- “não existe propriedade privada”;
- “a adrenalina ajuda a conhecer o espaço”;
- não fique contente com a primeira impressão: transgrida e seja curioso;



Figura 3. Imagens do percurso. Fonte: Edu Rocha, 2019.

- “temos que atravessar os lugares e encontrar outras entradas e caminhos – outra estrada”;
- “todos juntos, opinando – uma tribo itinerante”;
- “lentamente – quem perde tempo, ganha espaço” e;
- “somos livres”.

As proposições de caminhada sempre partiam de questões que envolviam as disciplinas naquele momento, como por exemplo: Existem áreas selváticas dentro da cidade de Roma? Porque construímos mais edifícios, se temos um grande número de prédios ociosos e abandonados? Porque precisamos pensar em novas áreas verdes e parques na cidade, se elas já existem e estão inacessíveis?

Todas essas questões, sempre eram relacionadas a realidade da cidade de Roma, mas também abertas e possíveis de serem pensadas para as diversas cidades e nacionalidades envolvidas naquelas caminhadas. Caminhantes europeus, latino-americanos, africanos, asiáticos, todos pensando juntos, em comum.

Durante todas as atividades de caminhada, conversamos, discutimos, pensamos juntos sobre o ato de caminhar (Figura 3), emergindo algumas questões iniciais, todos ainda em fase de elaboração, mas que gostaríamos abrir aqui nesse texto como questionamentos e provocações:



Figura 4. Imagens do percurso. Fonte: Edu Rocha, 2019.

1. Caminhar é um exercício físico e mental, num primeiro momento muito mais físico, no grupo de caminhantes percebeu-se que é uma atividade “jovem”, muitos caminhantes de maior idade tiveram dificuldades em continuar. Caminhar exigia ritmo e na maioria das vezes “grande” velocidade. Eram poucas as paradas, as vezes parecia que tínhamos que cumprir uma meta, um objetivo, um ponto para chegar.
2. O caminhar na contemporaneidade exige novos equipamentos, interação com celulares, consultam GPS, respondem mensagens, filmam e fotografam, telefonam; tudo mais digital do que analógico - coexistentes. Nos parece essa uma nova transurbância, onde entram em cena novos tempos e espaços (Figura 4).
3. O grupo de caminhantes sempre tem um líder, que caminha na frente, mostra o caminho, e todos seguem. O que nos levou a pensar que existem questões diferentes que envolveriam uma caminhada em grupo ou solitária. Caminhar solitariamente exige coragem, interação, curiosidade e uma maior produção de subjetividade, talvez a interioridade do si mesmo



Figura 5. Imagens do percurso. Fonte: Edu Rocha, 2019.

4. A experiência geográfica, espacial e temporal nos lugares caminhados (Figura 5), acabaram por nos demonstrar que existem ao menos dois tipos de caminhada, duas abordagens, não opostas, mas diversas: o nativo e o estrangeiro. Os nativos se valem da história e geografia locais, conhecem a língua e a cultura, são como bússolas humanas – sempre localizados ou na iminência de achar-se. Contam “estórias”, causos e ativam memórias próprias. Enquanto os estrangeiros caminham no “mundo da lua”, não conhecem nada, andam a ermo, quase tudo é novo e quase nada importa. Quando os nativos contam das histórias, a princípio se interessam, mas nada com tanto detalhe, “aos poucos fingem que prestam a atenção”.
5. As caminhadas contínuas e por trechos realizados pela cidade de Roma, por fim, também nos trouxeram a ideia de uma espécie de “pedagogia da viagem”, existe um antes, durante e um depois de caminhar. Também diferente para o nativo e estrangeiro. Um antes – “como chegar no ponto de partida?” – que envolve toda uma logística de transporte, de ansiedade em acertar o lugar exato da largada. Um depois – “como ir embora desse lugar?” – ao final da caminhada é preciso retornar a casa,

caminhar em alguma direção, encontrar uma linha de ônibus ou metrô, que nos leve de volta. Para os estrangeiros, com certeza – o antes e depois – são momentos de maior tensão, resistência e potência, geralmente são solitários ou em pequenos grupos, enquanto – o durante – se mostra como um momento de mais tranquilidade e segurança, “encontramos o grupo e vamos caminhar juntos”.

O selvático

O selvático é aquele que habita a selva ou vive longe da civilização, contemporaneamente pode designar aquele território abandonado que atravessa a cidade e o urbanismo. Para o grupo *Stalker*, a ne-gentropia e o selvático são dois termos – um vindo da linguagem científica e o outro do humanismo – que buscam reconstruir a noção de “paisagem” a partir de espaços gerados pela criatividade da natureza e da comunidade, em reações não-lineares e espontâneas que podem fazer surgir ecossistemas evoluídos: "Caminhar no selvático (selvagem), é caminhar como um animal" (CARERI, 2019).

Inscriver-se

Durante todas as caminhadas começou a pulsar a ideia de intrometer-se nos lugares, a partir da observação de que eram poucas as intervenções e interações com os lugares e as pessoas.

Uma espécie de escrita, um escrever palavras esculpindo ou gravando em algum lugar.

Inscrita: escrita dentro (in), incisão, inserção, escrita em profundidade Inscritos no lixo é um blog destinado a divulgar ensaios, artigos, poesias, vídeos, arte, crônicas relacionadas à temática do lixo desde o aspecto existencial dos catadores, recicladores, galpões de reciclagem, carrinheiros, moradores de rua [...] (FUÃO, 2020).



Figura 6. Oficina “Espiar inscristas”. Fonte: Edu Rocha e Valentina Machado, 2019.



Figura 7. Oficina “Espiar inscristas”. Fonte: Edu Rocha e Valentina Machado, 2019.

Passou-se ao movimento de ficar a espreita, esperar oportunidades, comunicar-se, arranhar, ferir ou causar atrito. Foram uns gritos!

Uma das atividades que buscou inscrever a cidade/na cidade foi uma oficina proposta pelos autores realizada em uma das aulas de *Art Civita*. A ação consistia em espalhar monóculos pelo trajeto da caminhada em lugares aleatórios da cidade de Roma, tornando possível “espiar” inscristas capturadas em outros momentos/lugares atravessados. Com essa proposta espiamos e espalhamos as inscristas da cidade (Figuras 6 e 7).



Figura 8. Intervenção *Scarpe*. Fonte: Edu Rocha, 2019.

Em outro momento, durante a caminhada realizada com participantes do módulo 3 *Stalker* ao chegarmos em um local de descarte de resíduos percebeu-se ali um grande número de sapatos (Figura 8). A partir da observação do grande volume de objetos, um dos participantes se pôs a enfileirar alguns deles, então os outros caminhantes se juntaram ao movimento de criar, intervir, formando uma trilha de sapatos. Uma intervenção que ativou reflexões em várias escalas, sobre nós que andávamos a caminhar pela cidade, nos perguntávamos: que cidade é essa pela qual estamos a andar? O que estes espaços nos dizem sobre a cidade? Como estamos tratando estes espaços? Outra reflexão feita se tratava dos objetos: de onde vieram? como foram parar ali? Questionamentos.

Seguimos, caminhávamos por entre fábricas abandonadas, rodovias, parques, ruínas, bairros da periferia de Roma e pela cidade selvática - que habita a cidade urbanizada - escondida, inacessível, agora em parte desvelada. Ao longo do caminho nos deparávamos com artefatos diversos como uma antiga cisterna, que outrora abrigava um grande volume de água, e que agora para nada servia. Num gesto pleno de significado um dos companheiros de caminhada arranha a cisterna deixando rastros com a escrita *ART*. Outras intervenções foram acontecendo, como o empilhamento de caixas que esta-



Figura 9. Intervenções urbanas ao longo do percurso. Fonte: Edu Rocha, 2019.



Figura 10. Performances do grupo caminhante. Fonte: Edu Rocha, 2019.

vam à beira de uma estrada (Figura 9). Tudo convidava a jogar com as coisas, com a cidade.

Além de caminhar, arranhar, espiar, inscrever, também interagimos com o território e com aquilo que o conforma. Ao chegarmos na Pedreira de *Salone*, encontramos gigantes pedras empilhadas e automaticamente iniciamos uma ação performativa, explorando aquilo que parecia ser um lugar feito para brincar. Qualquer criança veria naquelas pedras enormes um grande trepa-trepa, assim como nós, que jogamos e brincamos neste espaço aparentemente sem função transformado em fonte de diversão (Figura 10). Continuando a jornada,



Figura 11. Leitura do texto Roma Temível. Fonte: Edu Rocha, 2019.



Figura 12. Performance – A sombra em vermelho. Fonte: Edu Rocha, 2019.

[6] Roma Temível – texto disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.228/7436>

já quase ao entardecer, adentramos em um grande estacionamento vazio, performamos ocupando os espaços destinados aos veículos.

Um momento muito potente do trajeto que percorremos, foi quando da chegada nas proximidades da Divisão de Estrangeiros do Departamento de Polícia de Roma, onde se propôs a leitura de um relato que fala de uma outra cidade, não a Roma turística, amada, mas a *Roma temível*⁶, vivenciada por estrangeiros, imigrantes e refugiados (Figura 11). Um texto que descreve um lugar de medo e apreensão, esse momento proporcionou a todos um profundo sentimento de reflexão sobre hospitalidade *versus* hostilidade.

A sombra em vermelho, assim chamamos a última performance da caminhada do Módulo *Stalker*, novamente interagindo com as coisas encontradas pelo caminho. Um guarda chuva vermelho repousava no interior de uma caverna (Figura 12), então foi recolhido por um dos caminhantes que passou andar pelas ruas e pelo território selvático de Roma, se transformando em um personagem que podia ser avistado de longe. Uma sombra vermelha que caminha, e assim como captura aquele objeto, o deixa em um lugar do percurso para quem sabe ser resgatado por outra pessoa que prossiga com o jogo. Encontrar, capturar, abandonar.

As diversas atividades que iam se desdobrando a partir deste encontro com a cidade propiciavam aos caminhantes se inserir, aderir e se inscrever na cidade a partir de jogos com os objetos e o território desbravado. Durante nossa vivência nômade pelas frestas da cidade tudo levava ao lúdico, víamos em cada recanto uma possibilidade de interagir e jogar com a cidade.

Um jogo

Para Deleuze⁷, nos jogos convencionais “é preciso (...) que um conjunto de regras preexista ao exercício do jogo” e “estas regras determinam hipóteses que dividem o acaso, hipóteses de perda ou de ganho”. Embora retenham o acaso “somente em certos pontos”, essas hipóteses “organizam o exercício do jogo em uma pluralidade de jogadas real e numericamente distintas”, cujas consequências “se situam na alternativa ‘vitória ou derrota’”. Assim, os jogos repetem “modelos implícitos que não são jogos” – “modelo moral do Bem e do Melhor, modelo econômico das causas e dos efeitos, dos meios e dos fins” –, remetendo, portanto “a outro tipo de atividade, o trabalho ou a moral” (DELEUZE, 2000, pp. 61-62).

Em oposição a esse esquema dos jogos convencionais, Deleuze

[7] Gilles Deleuze faz sobre os jogos e os esportes em *A lógica do sentido* (2000), no texto intitulado “Do jogo ideal”, o autor realiza, a propósito dos jogos inventados por Lewis Carroll em seus livros sobre Alice.

coloca os jogos propostos por Lewis Carroll, o que ele chama “jogo ideal”: um tipo de jogo onde “não há regras preexistentes” e “cada lance inventa suas regras”; em que “longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada”; em que as jogadas não são “numericamente distintas”, mas “qualitativamente distintas”, operando uma “distribuição nômade de singularidades”.

Os jogos de Lewis Carroll – que “parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar vencedor nem vencido” – seriam a realização artística desse “jogo ideal”. Um jogo que, exatamente porque “parece não ter nenhuma realidade”, porque não pode ser jogado, mas apenas “ser pensado como não-senso”, só se torna possível através da arte e do pensamento (DELEUZE, 2000, pp. 61-63).

Radicalidade tal qual a que nos leva a reflexão filosófica. As ruínas apenas como cenário, quase encobertas pelas vegetações, totalmente libertas da representação que até agora poderíamos fazer delas. Ruínas contemporâneas. Numa reflexão mais profunda acerca do espaço das ruínas contemporâneas, coloca-se a questão pensada por Foucault em suas heterotopias. Esses espaços, cidades, sertões, templos e labirintos congregam os desejos, os medos, as angústias e os sonhos de uma geração que se apega a espaços imaginários para transpor suas heterotopias navegáveis para um espaço múltiplo e permissivo, onde um sertão catártico apresenta as apreensões de um tempo.

O pensamento, então, liberado da representação da arquitetura do abandono doa-se a uma paisagem não-humana, a um pensamento sem imagem e sem sujeito: um imenso deserto. Já não se trata de ir às palavras para que o sujeito possa falar do mundo, mas subsiste um campo transcendental, uma consciência sem sujeito.

Deleuze bem sabe que o pensamento não é uma faculdade,

mas uma experimentação, um exercício – ele supõe uma violência qualquer para sair do inatismo de que falava Artaud, e saído desse inatismo, demanda um cuidado e uma prudência que se confundem com uma ética e com uma política do pensamento⁸. Os nômades no deserto, o ovo indiferenciado que só tem gradientes, mas nunca hierarquias nem órgãos, nem organizações – sequer é um organismo. Ovo como pura potência, gradientes e limiares como graus de potência. Espaços em que a liberdade foi devolvida sem sujeição, embora sem nenhuma garantia. A vida do nômade é intermezzo. Em seus caminhos, existem pontos: ponto de água, ponto de habitação ou de reunião, mas os pontos só existem para serem abandonados pela linha. Assim, entre dois pontos há sempre um trajeto, e o entre-dois, a linha já não se submete ao ponto; tomou consistência, goza de autonomia e direção próprias (DELEUZE & GUATTARI, 1997).

O trajeto nômade não se confunde com o sedentário, que distribui os homens em espaços fechados; o nômade distribui homens e animais em espaços abertos não-comunicantes. *Nómos*⁹ designa uma consistência e um conjunto fluido, e nesse sentido contrapõe-se à lei ou a polis, como interior. Há, aí, uma grande diferença entre os espaços: o sedentário é estriado, cheio de caminhos cercados, de horizontes murados. Já o nômade é liso, marcados por traços que se apagam e deslocam com o trajeto.

O nômade é territorial e distribui-se num espaço liso. Por isso, é falso defini-lo pelo movimento. O nômade é aquele que, agarrado a esse espaço liso, não parte, não quer partir. O nômade sabe esperar e tem uma paciência infinita. Sua relação com o território é a de desterritorialização absoluta, que converte a terra em mero solo ou suporte. Nisso, Zarathustra foi mestre, e não é por acaso que Deleuze faz de Nietzsche o protagonista de um pensamento errático. De sua parte, a tarefa do Estado é estriar o espaço, ou utilizar espaços lisos como vias de acesso e comunicação a espaços estriados; seu aparelho de

[8] Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidades, nem como boa vontade, ela se trai por signos involuntários” (DELEUZE, 1987, p. 14).

[9] *Nómos*, originalmente foi uma forma poética recitada com o acompanhamento de instrumentos em ocasiões especiais ou para o louvor aos deuses. Também significava, em que pese sua origem indo-europeia, uma forma de divisão territorial no Egito, algo como uma província. No sentido adotado por significava, originalmente, uma regra de conduta ou dizia respeito aos costumes (mores), ou ao que, em português, designamos como *habitus*. Genericamente tem o sentido de regra, norma ou lei, ou de um códex, jurídico, legal (AGAMBEN, 2002).

captura funciona assim: não só estriando o espaço liso, mas voltando a criar, na ponta extrema do estriamento, um alisamento. Uma viagem migratória por um universo heterotópico é também realizada pelo filósofo Michel Serres, um viajante que percorre infintos espaços, um pensador para quem viajar é invenção, a qual também pode ser denominada tradução, comunicação e metáfora. Serres descobre, na análise estrutural, um meio de viajar por diferentes domínios e, até mesmo, por diferentes realidades, desenhando novos mapas.

Tudo para dissolver as fronteiras do entre, da fresta, do beco, do que separa, todo o conteúdo dos abandonos arrastados pela expressão. Conjugação entre o filosófico e o não-filosófico, a arquitetura e a não arquitetura, a arte e a não arte, tudo para evitar as armadilhas da imagem-pensamento, impostas pela representação clássica. Uma cidade, um livro, um filme, uma música, tudo esburacado, mas nem tudo. *Em Mil Platôs* (1995, vol. 3 e 5), de Deleuze e Guattari, descobrimos os espaços lisos e estriados – nômades e sedentários, o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço definido pelos aparelhos de estado, que são distintos, mas não opostos, nos abandonos se encontram sempre em fronteira. Deleuze e Guattari diferem espaços lisos de espaços estriados ilustrando-os com vários modelos. No modelo tecnológico, o tecido é designado como espaço estriado – a horizontalidade dos fios é fixa e a verticalidade é móvel. Enquanto seu comprimento pode ser infinito, sua largura sempre é fixa. O tecido é um tipo de espaço com avesso e direito e sua trama é regular – os fios entrecruzam-se sempre da mesma forma, perpendicularmente. Já o feltro, sólido e flexível representa, nesse modelo, o espaço liso. Liso, para Deleuze e Guattari, não significa homogêneo, pois o feltro, apesar da textura lisa, é constituído por um emaranhado de fios sem nenhuma ordem de entrecruzamento. Não tem direito, nem avesso, nem centro.

Transitam, misturam, esses espaços lisos e estriados. O espaço liso não para de ser traduzido, met-amor-foseado em um espaço estriado, e o estriado constantemente abandonado a um espaço liso. Espaço de indiscernibilidade, uma zona esfumada, onde podemos abandonar ou encontrar tudo aquilo que ali mesmo havíamos perdido. Agamben se pergunta “de que modo a vida nua¹⁰ habita a polis?” (2002, p.15), uma de nossas hipóteses é de que um desses modos/lugares são os espaços do abandono.

Chegar

A arte cívica, a palavra *cívica* provém do conceito de cidadão. Então, cívico será tudo o que tenha a ver com os cuidados e com o ambiente da cidade, especialmente, lugar onde se considera que nasce o conceito de cidadão.

Careri (2017) traz esse termo de Patrick Geddes, que em 1913, criou um curso prático para estudar a cidade, um urbanismo itinerante, propondo aos estudantes submergir nas dobras da cidade.

A arte cívica se afirma como uma disciplina criada para romper a distinção entre teoria e prática do urbanismo, fusionando as duas coisas e se apoiando em uma visão orgânica da cidade conforme os preceitos de Gueddes que já em 1923 defendia o uso do caminhar não apenas como forma de observar a cidade, mas também como arte performativa capaz de transformar a cidade (FERRERO, 1998).

Vislumbra-se que talvez caminhar no sul do Brasil é caminhar na umidade, pelos banhados, córregos, sumidouros, enquanto caminhar por Roma é encontrar uma terra mais seca. Por aqui as águas são fortes e potentes condutores. Nossas matas são hostis, tem seus venenos e peçonhas, muitas vezes nos afastam. Os bosques romanos são idílicos, um convite à exploração pitoresca do selvático.

Não se trata aqui de se opor um caminhar Europa-Latino-ame-

[10] Agamben discute o sentido do termo “nua” no sintagma “vida nua” que, segundo ele, e em formulação corresponde ao termo grego *haplos*, com o qual a filosofia primeira define o ser puro. “O isolamento da esfera do ser puro, que constitui a realização fundamental da metafísica do ocidente, não é, de fato, livre de analogias com o isolamento da vida nua no âmbito de sua política. Aquilo que constitui, de um lado, o homem como animal pensante, corresponde minuciosamente, do outro, o que o constitui como animal político. Em um caso, trata-se de isolar dos ,múltiplos significados do termo “ser” [...] o ser puro (*ôn haplós*): no outro, a aposta em jogo é a separação da vida nua das múltiplas formas de vida concretas.

[10] Ser puro, vida nua – o que está contido nestes dois conceitos para que tanto a metafísica quanto a política ocidental encontrem nestes, e somente nestes, o seu fundamento e o seu sentido? Qual é o nexó entre esses dois processos constitutivos, nos quais metafísica e política, isolando o seu elemento próprio, parecem chocar-se com um limite impensável? Visto que, por certo, a vida nua é tão indeterminada e impenetrável quanto o ser haplôs e, como deste último também se poderia dizer dela que a razão não pode pensá-la senão no estupor e no assombramento (quase atônita, Schelling)”. In: (2002, p. 187).



Figura 13. A despedida. Fonte: Edu Rocha, 2019.

ricano, de gênero, geracional, físico, geográfico, histórico, ecológico, social e ou cultural, mas de pensar em distâncias e composições que diferem, coexistem, nos ensinam e escrevem entre si, no uno da experiência de produção de subjetividades do caminhar.

*Lascio le scarpe alla fine della passeggiata. Me ne vado, ma li lascio in cammino, con tutti quelli che mi hanno accompagnato. Grazie e a presto a Roma!*¹¹(ROCHA, 2019).

[11] Deixo meus sapatos no final da caminhada. Saio, mas deixo-os na estrada, com todos aqueles que me acompanharam. Obrigado e até breve em Roma! (tradução do autor).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CARERI, Francesco. **Anotações da disciplina de Arte Cívica**. Roma: 2019. (anotações de aula, feitas por Eduardo Rocha).

_____. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 4)**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Proust e os signos**. São Paulo: Forense Universitária, 1987.

FERRERO, Giovanni. **Rieducazione alla speranza**. Patrick Geddes planner in India 1914-1924. Jaca Book, Milano, 1998.

FUÃO, Fernando Freitas. **Inscritos no lixo**. Website. Disponível em: <http://inscritosnolixo.blogspot.com/>. Acesso em: 01 nov. 2019.

ROCHA, Eduardo. **Arquiteturas do abandono: ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte**. Tese (Tese de doutorado Arquitetura). PROPAR/UFRGS. Porto Alegre, 2010.

Zonas de Contato: Ressonâncias da Natureza no Infraordinário

Mariana Silva da Silva
Doutora em Artes Visuais, ênfase Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, com estágio junto à Faculté des Arts da Université de Picardie Jules Verne (Amiens, França). Professora Adjunta da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/UERGS. Recebeu Bolsa Unesco Aschberg e Irish Museum of Modern Art para projeto Residência de artista (2008). Participa de exposições de artes visuais no Brasil e no exterior desde 2001. mariana-silva@uergs.edu.br

Contact Zones: Resonances Regarding the Nature of the Infra-ordinary

Resumo: O presente estudo articula-se a questões geradas por práticas artísticas recentes. As cidades mostram-se um terreno fértil para a investigação artística, mais especificamente, o espaço do infraordinário, termo cunhado por Georges Perec, que se torna central nesta investigação poética. No espaço das banalidades diárias, a ideia de natureza brota como uma inadvertida ocorrência, construindo espaços denominados zonas de contato: espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos, tomando posições fluídas articuladas a dispositivos artísticos específicos. O campo de atuação circunscreve-se a partir dos rios Guaíba e Caí, nas cidades de Porto Alegre e Montenegro, que disparam análises da imagem do rio como margem entre a natureza e a cultura, uma natureza dos interstícios, que atravessa a cidade: rios, terrenos baldios, mato que não é jardim. Qual natureza se manifestaria em uma zona de contato entre rio, cidade e cotidiano? Procura-se analisar como uma oposição entre natureza e cultura se constitui, conduzindo à hipótese de que a maior parte das coisas que conosco convivem estão em um contexto intermediário, podem transitar entre natureza e cultura, conforme apontado por Philippe Descola e Emanuele Coccia. Frequentemente, vida e arte, natureza e cidade são termos colocados como antagonísticos tanto nas narrativas da história da arte quanto em nossos discursos cotidianos. Busca-se gerar uma imbricação entre essas instâncias, construindo uma outra zona possível de atuação. No infraordinário ressoa uma natureza que não é romântica ou selvagem, que ainda está por ser definida.

Palavras-chave: Zonas de contato; infraordinário; natureza; cultura.

Abstract: The present study is related to issues generated by recent art practices. Cities are fertile ground for artistic research, more specifically, the space of the infra-ordinary, a term coined by Georges Perec, which becomes central to this poetic investigation. In the space of daily banalities, the idea of nature springs up as

an inadvertent occurrence, building spaces called contact zones: spaces of everyday life in which nature resonates, in which momentary events can be experienced, taking fluid positions articulated to specific artistic devices. The field of action is circumscribed by the Guaíba and Caí rivers, in the cities of Porto Alegre and Montenegro in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, which trigger analyzes of the river's image as a margin between nature and culture, a nature of the interstices that runs through the city: rivers, wasteland, bush that is not a garden. What nature would manifest itself in a contact zone between river, city and daily life? We seek to analyze how an opposition between nature and culture is constituted, leading to the hypothesis that most of the things that live with us are in an intermediate context, and can move between nature and culture, as pointed out by Philippe Descola and Emanuele Coccia. Often, life and art, nature and city are terms that are seen as antagonistic both in the narratives of art history and in our everyday discourses. We seek to generate an overlap between these instances, building another possible area of action. In the infra-ordinary resonates a nature that is not romantic or wild, which has yet to be defined.

Keywords: Contact zones; infra-ordinary; nature; culture..

Novos projetos artísticos realizados ao longo dos últimos anos indicaram-me que, muito mais do que um interesse pela cidade enquanto paisagem, há um interesse por aquilo que denomino “zonas de contato”, espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos e cotidianos, tomando posições fluídas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos que atuam como veículos. Passo a observar que essas zonas se delineiam em torno dos rios urbanos, em trajetos cotidianos. Manifestar-se-iam, nessa circunscrição, zonas do sensível? Seriam as zonas de contato um espaço do sensório, espécies de zonas de sensibilidade?

A imagem do rio e suas potencialidades artísticas talvez tenham surgido pela primeira vez em 2008 durante residência de artista realizada em Dublin, Irlanda.¹ Um dos trabalhos produzidos

[1] Residência promovida pelo Irish Museum of Modern Art (IMMA) e UNESCO ASCHBERG, com uma duração de aproximadamente três meses.

naquela experiência foi *Rio Branco*, um desenho executado nas paredes do ateliê durante aquele período. O título remete ao bairro homônimo em que eu morava na cidade de Porto Alegre, em um imóvel da década de 1940. No banheiro daquele apartamento, as paredes com pintura descascada sugeriam-me configurações geográficas, zonas terrestres e fluviais imaginárias. Antes de partir em viagem, transferi as manchas para papéis transparentes, desenhando-as com lápis, e as levei comigo na bagagem. A cidade de Dublin, banhada pelo rio *Liffey*, promoveu um encontro de paisagens: nas paredes do ateliê, reproduzi, através dos moldes transportados entre continentes, rios, lagos e lagoas com lápis e tinta verde semelhante à cor revelada pelas escamações do antigo apartamento.

Percebo que esse trabalho, nunca apresentado a um público, pode vir a ser um indício de questões latentes a minha pesquisa de doutorado², concluída em 2018. Rio Branco e rio Liffey desaguam nos rios Caí e Guaíba, fundindo suas águas em trabalhos produzidos durante o Doutorado em Poéticas Visuais. Na proposta *Na minha cidade tem um rio*, ponto de partida desta investigação, camisetas azuis com a frase estampada em português na frente, e inglês no verso, são enviadas para participantes ao redor do mundo. Diferentes pessoas são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas. A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um *blog* (disponível em: <http://naminhacidadetemumrio.blogspot.com/>) - um tipo de sítio eletrônico caracterizado pela simplicidade e imediatez - em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica. Outro procedimento

[2] Tese de doutorado, homônima a este artigo, foi realizada no PPGAV - Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do professor Hélio Ferverza.

empregado constitui na realização de percursos coletivos, em que várias pessoas saem juntas às ruas vestindo as camisetas.

Na minha cidade tem um rio coloca-me muitas indagações quanto à cidade e a natureza, sendo o rio a primeira grande força impulsionadora da pesquisa de doutoramento. A frase instalou-se em meu processo criativo como uma afirmação imposta por constatações ordinárias repetidas como um pequeno exercício poético de criação: na minha cidade tem rio, mesmo que digam que ele é um lago, na minha cidade tem um rio, mesmo que exista um muro no horizonte. É pertinente ao meu trabalho que pensemos separadamente em cultura e natureza, rio e cidade?

A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada ao rio Guaíba.³ Para seus moradores, um rio, para técnicos e alguns geógrafos, um grande lago. Essa dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se na parte sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá. Nesta pesquisa, dou preferência ao

[3] Há muita discordância no meio científico e também no que tange às políticas urbanas e ambientais sobre a nomenclatura do Guaíba, sua definição como rio ou lago não é absoluta. Segundo Caio Lustosa: “No caso do Guaíba, historicamente, a tentativa de classificá-lo como ‘lago’ surgiu com a edição de dois decretos, expedidos pelos ex-governadores Amaral de Souza e Antônio Britto e adotada no ‘Atlas Ambiental de Porto Alegre’ pelo geólogo Rualdo Menegat, nos anos 90 e, desde então, adotada acriticamente por certos comunicadores da mídia. Todavia, semelhante classificação tem merecido forte contestação do meio científico, a exemplo de exaustivo parecer intitulado Rio Guaíba, datado de maio de 2009 com atualização em dezembro de 2012, dos professores do Instituto de Pesquisas Hidráulicas da UFRGS, Elírio Ernestino Toldo Jr. e Luiz Emílio Sá Brito de Almeida, que integram também o Centro de Estudos de Geologia Costeira, aliado à rejeição de vários setores da sociedade (...). Ainda no plano hidrológico, cabe atentar para o parecer expedido pelo IBGE, que é conclusivo, depois de alinhar os fundamentos técnicos pertinentes, em manter as denominações de Rio Guaíba, Lagoa dos Patos e Lagoa Mirim. De outra parte, cabe analisar o efeito que essa classificação como ‘lago’ tem exercido sobre o Executivo, a Câmara Municipal, os técnicos das Secretarias de Obras e Planejamento, bem como favorecido os intentos da Construção Civil de ocupar a orla do Guaíba com mega-edifícios” (LUSTOSA, 2016).

termo “rio Guaíba”, no lugar de “lago Guaíba”, tanto pelas imagens geradas pela palavra rio em meu trabalho quanto pela relação com os discursos cotidianos que o termo tece com os moradores da cidade de Porto Alegre e arredores: cotidianamente, referimo-nos ao rio Guaíba, e não ao lago Guaíba.

No trajeto percorrido até agora, constato que minha pesquisa artística gera trabalhos que lidam com a cidade há aproximadamente uma década. Os espaços compartilhados têm sido uma constante na realização de ações, fotografias, múltiplos e vídeos. Percebo que esse interesse está ligado à ideia de que a cidade é o espaço do cotidiano por excelência. A natureza que ressoa é aquela inserida nesse espaço rotineiro, a que parece infiltrar-se sem ser convidada no terreno das obrigações repetitivas e banais. Interessa-me propor um convite à experiência artística exatamente no tempo da rotina, no espaço do extraordinário, tomando a noção cunhada pelo escritor Georges Perec⁴ (1989, p. 10, *tradução nossa*), conceito-chave da investigação agora empreendida:

Interrogar o habitual. Mas, justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?⁵

[4] Georges Perec (1932-1986) foi um escritor francês, membro do grupo de escrita Oulipo. Seu texto é marcado pela experimentação e imposição de regras que jogam com a literatura e, muitas vezes, com a matemática. O termo mencionado refere-se ao livro *L'infra-ordinaire* (1989). Uma parte desse livro foi traduzida por mim e se encontra nesta pesquisa.

[5] “*Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?*”

“Infraordinário” é um termo que nasce de um método de observação do cotidiano empregado por Perec em sua escrita. Trata-se de descrever o cotidiano minuciosamente, prestando atenção exatamente naquilo que não chama a atenção, ou que não tem um interesse excepcional. O dia a dia para o autor é uma constante de fatos corriqueiros, de repetições de hábitos: a percepção ou a anotação daquilo que “acontece quando nada acontece”⁶.

Com Georges Perec e suas “espécies de espaços”, sua tentativa de esgotar um lugar parisiense e o extraordinário⁷, passo a tentar escutar o “barulho de fundo”, iniciando um método de trabalho baseado na observação. A paisagem urbana ligada a rios - especialmente o rio Guaíba, em Porto Alegre, cidade em que resido, e o rio Caí, em Montenegro, cidade em que atuo como professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - passou a ser o espaço para saídas de campo, em que muitas vezes fotografo e faço anotações variadas. Poderíamos pensar que o contato cotidiano com essas paisagens, os encontros do dia a dia, as viagens semanais, os infinitos trajetos de ônibus entre Porto Alegre e Montenegro construíram um ateliê de artista sem sede, quase sem materiais e que, essencialmente, usa aquilo que está próximo.

[6] “*What happens when nothing happens?*” é uma frase de Georges Perec citada em uma entrevista com Paul Virilio em *The Everyday* (JOHNSTONE, 2008, p. 19).

[7] Muitos são os livros de Georges Perec pesquisados nesta investigação, aqui destacam-se *Espèces d'espaces* (1974/2000), *L'infra-ordinaire* (1989) e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975/2008).

Em consonância com o que coloca Barbara Formis (2010, p. 240, *tradução nossa*) a respeito do encontro da arte no ordinário:

A estética da vida cotidiana não se mede em termos de sua capacidade de mudar a vida, mas muito mais por sua capacidade de utilizar a experiência comum, deixando-a igual a ela mesma. As qualidades da vida não são transformadas, embelezadas ou julgadas, mas são vividas a fim de mostrar o poder estético que já está operando na rotina e em todas essas atitudes e posturas que parecem naturais.⁸

O conceito de ordinário torna-se, então, um importante foco de interesse a ser investigado. Como aponta Michael Sheringham (2013) em *Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes*, para Georges Perec, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Michel de Certeau, assim como também para os surrealistas e situacionistas, a rua é o próprio espaço do cotidiano. O movimento e o vivido são intrínsecos ao cotidiano e por isso, segundo Sheringham (2013, p. 30, *tradução nossa*), ele é um conceito ambíguo e paradoxal: “longe de ser dominado pela lógica do mesmo, o cotidiano é um campo eternamente aberto à diferença”⁹.

Pensando proximamente a Lefebvre, entendemos o cotidiano - ou, mais especificamente, o ordinário, como verá mais adiante, enquanto uma esfera de movimentos paradoxais que vão e vêm, entre a repetição e a possibilidade de invenção. A utilização frequente de referências ao espaço para representar a cotidianidade por Lefebvre e Certeau nos conduzem, por sua vez, à ideia de

[8] “L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'oeuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles.”

[9] “Loin d'être dominé par la logique du même, le quotidien est un champ éternellement ouvert à la différence.”

“zonas de demarcação e junção entre a opressão e a liberdade, como uma região de apropriação não da natureza exterior, mas de sua própria natureza” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 147, *tradução nossa*)¹⁰. Dessa forma, segundo Lefebvre, o cotidiano se torna difícil de definir, pois não diz respeito a atividades ou objetos específicos, sendo então uma mistura, “um misto entre natureza e cultura, um misto entre o histórico e o vivido, o individual e o social, o real e o irreal, um lugar de transição e de reencontro, de interferências e de conflitos, enfim, um nível da realidade” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 148, *tradução nossa*)¹¹.

No infraordinário ressoa assim uma natureza que não é romântica, nem selvagem, que está ainda por definir. Uma natureza dos interstícios, que foge à própria cidade: os terrenos baldios, a beira dos rios, o mato que não é jardim. De acordo com Donadieu e Périgaud (2012, p. 39, *tradução nossa*), a natureza na cidade se difere dos espaços chamados “verdes”, são aqueles espaços “indecisos, desprovidos de funções econômicas”¹². Qual natureza se manifestaria em uma zona de contato entre rio, cidade e cotidiano? E o que seria essa natureza que ressoa nas margens da vida no dia a dia?

Investigo determinadas formas de natureza, fragmentos de uma mistura. Como reelaborar essas ressonâncias em uma prática artística investigativa? E de que formas revelar-se-iam em minha produção artística especificamente? Tomando como referência em

[10] “zones de démarcation et de jonction entre contrainte et liberté, comme une région d'appropriation non de la nature extérieure mais de sa propre nature.”

[11] “(...) un mixte de nature et de culture, d'historique et de vécu, d'individuel et de social, de réel et d'irréel, un lieu de transition et de rencontre, d'interférences et de conflits, bref un niveau de réalité.”

[12] “(...) ces espaces indécis dépourvus de fonctions économiques.”

especial o livro *Como desenhar pedras*, procuro mapear os usos de elementos e imagens da natureza intrínsecos aos trabalhos produzidos, sejam eles fotografias, vídeos ou objetos.

Processos de trabalho artístico podem tomar formas diversas. Nesse sentido, não é proposto acrescentar algo à natureza, mas partir dela. Paul-Armand Gette e Roni Horn são alguns dos artistas estudados em consonância a esta investigação que se afastam da concepção de intervenção na natureza para acionar sentidos na e da natureza: observação, coleta e experimento *in natura*. Tomando emprestada a reflexão do artista Roman Signer (1938) para pensarmos na abordagem deste estudo: “Eu entro na natureza como em um ateliê de arte. Eu gosto de fazer alguma coisa lá, talvez às vezes explodir algumas coisas ao redor, ou talvez fazer um pouco de fumaça, mas eu não deixo traços. Eu respeito a natureza” (SIGNER, 2013, p.97, tradução nossa)¹³.

Em *Zonas de Contato*, parte-se da noção de zona de misturas para analisar trabalhos que se relacionam com a diáfana noção criada por Marcel Duchamp, *inframince*, e as imagens construídas ao redor do rio. Passando pelo escritor Guimarães Rosa e pela artista Roni Horn, a imagem do rio está conectada à fluidez desconcertante de sua matéria, ora opaca, ora transparente, ora vívida, ora degradada. Os rios não seriam aqui as margens entre natureza e cidade?

O contato se faz presente e é importante para entendermos a ideia de encontro sinestésico que carrega o *inframince duchampiano*. Do Guaíba ao Caí: carregadas de imagens, sensações e histórias, as zonas de água são, muitas vezes, também zonas de conflitos, geram concorrências nos usos coletivos do espaço urbano.

[13] “I enter in nature like an art studio. I like doing something there, maybe bang some things around sometimes, or maybe there’s a bit of smoke, but I don’t leave traces. I respect nature.”

É pertinente ressaltar que a prática artística não é uma prioridade sobre a pesquisa teórica, pois aqui andam juntas, essa é a especificidade da pesquisa em arte, sendo ela uma forma particular de conhecimento da arte. O caminho entre a teoria e a prática não é linear, não existem regras fixas, nenhuma medida de distância pré-definida e nenhuma razão de equivalência. Estudamos em livros, textos, imagens e obras, mas, sobretudo naquilo que é produzido. Sendo assim, embora na pesquisa em arte não haja certezas, iniciamos este texto com expectativas de mediar natureza e gerir espaços infraordinários, sem saber ao certo onde, como e se serão concretizadas. Este é um convite a olhar o rio, a juntar uma pedra, a tomar um vento.

Cidade e natureza no infraordinário

Na minha cidade tem um rio. Olhando para a horizontalidade maciça do Muro da Mauá, em Porto Alegre, essas palavras passam a ser repetidas mentalmente, dando início a inquietações que agora me conduzem nesta reflexão. Minhas proposições estão entrelaçadas à cidade de Montenegro (RS, Brasil), onde leciono na Universidade Estado do Rio Grande do Sul (Uergs) desde de 2011. A relação estreita entre cidade, natureza e cotidiano é, portanto, uma das questões mais persistentes em minhas investigações poéticas. O que me move a essa volta ao ordinário urbano? A cidade é o espaço da vida, é onde tudo (ou nada) acontece. Como coloca o filósofo do cotidiano Bruce Bégout: “Antes de interpretar o mundo e de transformá-lo, é preciso viver, aprender a conhecê-lo, a suportá-lo” (BÉGOUT, 2010, p. 37, tradução nossa)¹⁴. Para tentar entender o mundo é preciso antes tentar compreender o espaço

[14] “Avant d’interpréter le monde et de le transformer, il faut le vivre, apprendre à le connaître, à le supporter.”

que habitamos, que compartilhamos com o outro. Esse espaço é construído por rotinas diárias e relações tecidas coletivamente dentro da cidade.

O cotidiano vivido na cidade - pelo menos na cidade em que habitamos, e não naquela em que somos turistas - é muitas vezes associado ao tédio, à repetição e a uma espécie de determinismo utilitário, em que hábitos são desencadeados por obrigações e reincidências. A invenção do cotidiano (1980/2001) do filósofo Michel de Certeau, entretanto, investe exatamente no oposto dessa visão negativa do cotidiano que frequentemente desponta no senso comum, ou mesmo na sociologia. Os lugares habitados, as cidades, os bairros não vivem mergulhados na inércia, mas são atingidos por “movimentos infinitesimais” e “atividades multiformes” (CERTEAU, 2001, p.310). Para Certeau, a vida cotidiana é heterogênea e dentro dela o sujeito seria capaz de diluir sistemas de homogeneização social.

Os pequenos movimentos assinalados por Michel de Certeau que fazem do cotidiano uma repetição de diferenças, longe da lógica do sempre igual, ressoam nas palavras de Georges Perec quando nos fala sobre observar o cotidiano no momento mesmo de sua “emergência” em *Penser/Classer* (2003)¹⁵. Assim, mesmo que aparentemente habituais, as práticas do dia a dia são para Certeau e Perec o que coloca em tensão a própria forma do cotidiano, resistência e inventividade. Como pensar essas invenções? Como prestar atenção nos “movimentos infinitesimais” da vida ordinária? Michael Sheringham (2013, p. 377, tradução nossa) elabora quatro parâmetros que tentam esclarecer-nos o cotidiano:

[15] “(...) un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non plus au niveau de ses réflexions lointaines, mais au coeur de son émergence” (PEREC, 2003, p. 23), podendo traduzir-se por: “(...) um esforço para apreender alguma coisa que pertença a minha experiência, não mais no nível de suas reflexões longínquas, mas no coração de sua emergência.”

Primeiro: mesmo que se conecte muitas coisas cotidianas (objetos, bugigangas, algumas ações como comer, telefonar, fazer compras), a cotidianidade não é uma propriedade que seria inerente a essas coisas e não compõe muito menos sua soma; encontra-se, muito mais, na forma como participam da experiência vivida. Em segundo lugar, o todo em que estamos imersos inclui outros seres além de nós: a cotidianidade envolve a comunidade. Terceiro: se o cotidiano não é o lugar do evento (que sempre revela o excepcional), no sentido em que está em tensão com a história, ele possui sua própria historicidade, que é incorporada, compartilhada e está perpetuamente em movimento (repetição não é necessariamente estéril). Quarta: a cotidianidade se dissolve todos os dias (nas estatísticas, nas propriedades, nos dados) desde que fizemos do cotidiano um objeto de observação. Ela reside em práticas que ligam diferentes esferas de atividade, e apenas essas práticas tornam-lhe visível¹⁶.

Tendo esses pontos como indicadores para uma investigação do cotidiano, constato que o cotidiano se define em sua própria indefinição, que ele é um conceito paradoxal: está entre as esferas públicas e privadas, entre a repetição e a diferença, entre a monotonia e o movimento, entre o banal e a possibilidade de invenção, insignificante e fundamentalmente humano.

[16] “Premièrement: alors même qu'on rattache nombre de choses au quotidien (les objets, les babioles, certaines actions comme manger, téléphoner, faire des courses), la quotidienneté n'est pas une propriété qui serait inhérente à ces choses, et ne compose pas non plus de leur somme; elle réside plutôt dans la manière dont elles participent de l'expérience vécue. Deuxièmement, la totalité au sein de laquelle nous sommes immergés inclut d'autres êtres que nous: la quotidienneté implique la communauté. Troisièmement: si le quotidien n'est pas le lieu de l'événement (qui relève toujours de l'exceptionnel), de sorte qu'il est en tension avec l'histoire, il possède sa propre historicité, qui est incarnée, partagée et perpétuellement mouvante (la répétition n'est pas forcément stérile). Quatrièmement: la quotidienneté se dissout (dans les statistiques, les propriétés, les données) dès lors qu'on fait du quotidien un objet d'observation. Elle réside dans des pratiques qui relient entre elles différentes sphères d'activité, et seules ces pratiques la rendent visible.”

Do cotidiano ao infraordinário

Existem descobertas para um artista que acabam por permanecer por um longo período de tempo em sua produção. Existem igualmente formas de agir que se instituem em uma produção artística sem sabermos muito bem por quê. Algumas vezes, são contingências, outras vezes são condições inseparáveis de sua maneira de operar. Ter um espaço de trabalho ou não ter um espaço de trabalho. Fazer projetos ou não fazer projetos. Desenhar, anotar, fotografar, empenhar-se em “saídas de campo”. Esses métodos vão sendo construídos, moldados de acordo com o processo de trabalho. Em algum momento, algo pode colidir com nossa trajetória, uma colisão inesperada, porém reveladora.

Por volta do ano 2000, durante o Mestrado em Artes Visuais, realizado na UFRGS, entrei em contato pela primeira vez com os textos de Georges Perec (1936-1982), que foram apresentados a mim pela professora e artista Maria Ivone dos Santos. O primeiro livro que li do escritor, poeta e ensaísta francês foi *Espèces d'espaces*, em uma edição de 1974. Os escritos incisivos sobre os usos do espaço e sobre a experiência cotidiana reverberam desde então, bem como seu método de inventariar, da anotação descritiva à invenção minuciosa de formas de escrever. O encontro com Perec levou-me, assim como muitos outros artistas e colegas, a descobrir outros livros do autor e também de escritores do grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, cuja tradução literal seria *Oficina de Literatura Potencial*) entre eles, Italo Calvino (1923-1985) e Raymond Queneau (1903-1976).

Nesse caminho, deparei-me com o livro *L'Infra-ordinaire* (1989/2011). O conceito de “infraordinário” aparece pela primeira vez para Georges Perec em *Approches de quoi?* (1973), texto publicado na revista *Cause Commune*, fundada por Georges Perec,

Paul Virilio (1932) e Jean Duvignaud (1921-2007). É nesse texto (traduzido por mim no presente trabalho e anexado a esta pesquisa), semelhante a um manifesto em que o autor descreve os princípios do infraordinário, a observação cuidadosa e a classificação “do que acontece todos os dias e volta todos os dias” (PEREC, 2011, p.11).

Perec havia publicado, entre 1966 e 1967, textos dispersos que já apontavam para um pensamento da vida cotidiana e a atenção ao corriqueiro. Ao mesmo tempo, sabe-se que Perec conheceu o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991) em 1958, passando a fazer parte do grupo de estudos sobre o cotidiano coordenado por ele, e assistiu diversos seminários com o também filósofo e sociólogo Roland Barthes (1915-1980) entre 1963-1964 (SHERINGHAM, 2013, p. 258). Esses encontros foram de grande influência na agenda *perecquiana* sobre o cotidiano.

Segundo Derek Schilling (2006, p. 19, tradução nossa) em sua obra *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, a questão do cotidiano passa a estar cada vez mais presente no meio acadêmico e intelectual após a segunda guerra, devido a transformações nas abordagens das ciências sociais:

Entre 1945 e 1980, anos em que as ciências humanas efetuam uma transição chave do regime histórico (o fato singular inserido em um sentido causal) ao regime social (o fato recorrente suscetível de explicação estrutural), historiadores, sociólogos, filósofos e antropólogos passam a fazer uso de noções como "cotidiano" "cotidianidade" e "vida cotidiana" para identificar um nível de análise relacionada à realidade social que o desenvolvimento interno de suas disciplinas impedia de reconhecer¹⁷.

[17] “Entre 1945 et 1980, années où les sciences humaines effectuent une transition clef du régime historique (le fait singulier inséré dans une logique causale) au régime social (le fait récurrent susceptible d'explication structurale), historiens, sociologues, philosophes et anthropologues ont fait appel aux notions de “quotidien”, “quotidienneté” et “vie quotidienne” pour identifier un niveau d'analyse lié à la réalité sociale que le développement interne de leurs disciplines empêchait de reconnaître.”

Georges Perec olha para o cotidiano intencionando questionar nosso olhar sobre ele, procura revelar o despercebido através do método da observação cuidadosa e de sua descrição. Está nesse ponto a escolha do termo infraordinário: o ordinário coloca-se como um contraponto ao extraordinário, sem sair do próprio terreno do banal. Assim, o cotidiano não é exatamente a mesma coisa que o ordinário. Constatamos que as nuances do termo infraordinário carregam essa importante observação.

O ordinário, com frequência, é definido como algo de menos importância ou valor, pode igualmente adquirir o sentido de neutralidade, impessoalidade e a possibilidade de vir a ser. Algumas ações são ordinárias em nossas vidas - comprar pão, levar o lixo para a rua e molhar as plantas na sacada — entretanto, não são necessariamente executadas cotidianamente, todos os dias. Para Formis (2010), o cotidiano pertence ao presente enquanto o ordinário ao condicional. O cotidiano estaria na esfera do individual (o que cada um faz de maneira singular corriqueiramente), enquanto o ordinário pertenceria mais ao campo do coletivo (todos podem ter os mesmos hábitos ordinários, mas cada hábito é operado de maneiras singulares por cada sujeito no seu cotidiano). Dessa forma, “o ordinário revela sua potencialidade e sua abertura ao espaço comunitário (FORMIS, 2010, p. 51, *tradução nossa*)¹⁸.

Nesse sentido, entendemos o motivo da escolha de Perec pelo uso do termo ordinário para compor o seu infraordinário, tendo em vista que ele confere uma abertura ao caráter coletivo. A escrita do infraordinário parte de uma busca pessoal do autor, vinculada à autobiografia, à memória pessoal, para alcançar a vida coletiva e a experiência social. É isso que faz com que o autor olhe com tamanha atenção para suas meias de molho em uma bacia cor

[18] *l'ordinaire dévoile sa potentialité et son ouverture à l'espace communautaire.*"

de rosa em *Espèces d'espaces* ou para os números dos ônibus que atravessam as ruas ao redor da Place Saint-Sulpice em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

É nesse caminho que a cidade aparece na obra de Georges Perec, como objeto de escrutinação e como o próprio lugar de sua escrita, ao sentar-se nos café e tabacarias de Paris para escrever, o autor exerce seu método preferido, que é escrever *in loco*. Pode-se dizer que repertoria o real através da enumeração de microacontecimentos ou infra-acontecimentos. A importância do conceito de infraordinário no pensamento e na escrita *perecquianos* ultrapassa o campo da literatura e pode ser nele evidenciado um valor existencial, na medida em que a apreensão do cotidiano não elabora somente uma forma de escrever, mas também de viver e entender o seu próprio cotidiano. O infraordinário é uma forma de escrever a sua realidade e nele se encontra relevância para retomar as aproximações entre arte e cidade na produção de muitos artistas contemporâneos.

As relações da arte com a cidade podem ser evidenciadas em trabalhos marcantes do século XX, como na poética de Kurt Schwitters (1887-1948) e na *Merzbau* (Casa Merz), obra complexa construída em sua própria residência a partir de resíduos encontrados na cidade, dos surrealistas e sua vontade de transformar a vida cotidiana, da Internacional Situacionista, que, através de ferramentas como a deriva na década de 50 do século XX, reivindicava uma cidade mais participativa, em que os indivíduos pudessem agir de maneira ativa e criativa.

Na segunda metade do século XX, o grupo Fluxus iria desenvolver a concepção de evento como uma forma artística conectada à vida. Seus eventos foram influenciados pela música de vanguarda e pelos primeiros festivais promovidos e, inclusive,

muitas vezes, referiam-se às propostas como “concertos”. Os primeiros membros do Fluxus frequentaram os cursos de John Cage (1912-1992) na New School for Social Research, em Nova York. Assim, vários desses eventos originaram-se nas “notações para evento” (*event scores*) de Cage¹⁹. George Maciunas (1931-1978) estreou a ideia de evento em um “show” em Wiesbaden, Alemanha, intitulado *Après John Cage*. Stephen Johnstone (2008, p. 13, *tradução nossa*) observa que:

(...) um compromisso com o cotidiano tem um teor profundamente político: acessado através do uso na arte de materiais comuns encontrados, o cotidiano pode ser o terreno comum da experiência que permite que os visitantes do museu compreendam os efeitos da história sobre a vida privada daqueles que foram geralmente negligenciados. O compromisso com o diário também pode indicar o desejo de dar voz aos silenciados por discursos dominantes e ideologias — um compromisso juntamente com a responsabilidade de se envolver com o potencial transformador do cotidiano; esse diálogo que coloca a palavra do outro em primeiro lugar é o primeiro passo para mudar irrevogavelmente a vida cotidiana²⁰.

A volta ao cotidiano e à arte inserida na experiência da vida ordinária demonstra os interesses no desenvolvimento de eventos, peças, ações, derivas e *happenings* em que pode haver a busca

[19] Cage rejeitava o determinismo, propondo obras — ou “peças”, como ele preferia chamar — fluídas, abertas, indeterminadas, características da arte pós-Segunda Guerra Mundial. Invocando o indeterminado, promovendo o diálogo entre disciplinas artísticas, integrando audiência nos eventos produzidos e recorrendo a procedimentos performativos, em que engajava a arte em um caminho para agir no real e misturar arte à vida.

[20] “[...] a commitment to the quotidian has a profoundly political tenor: accessed through the use in art of ordinary found materials, the everyday might be the common ground of experience that allows museum visitors to ‘understand the effects of history on the private lives of those who were usually overlooked. Commitment to the everyday can also indicate the desire to give voice to those silenced by dominant discourses and ideologies — a commitment coupled with the responsibility to engage with the everyday’s transformative potential; for in this dialogue to notice the taken-for-granted conversation of others is the first step in irrevocably changing everyday life.”

por uma naturalização da arte, do acaso inserido na natureza, e da natureza como algo não separado da cultura. Nessa perspectiva, trata-se de uma prática artística que propõe ficções do real - utilizando termos de Jacques Rancière (2014) -, uma ação que se desenrola em várias instâncias: espaço urbano, caminhadas, fotografia, exposições, múltiplos, citando apenas alguns elementos dentre outros.

Rancière (2014, p. 74) nos apresenta de uma maneira bastante original a ideia de uma arte que ocorre no mundo real, sendo esse também o mundo da arte:

Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível.

Essa concepção de uma arte inserida nas dobras do real, que se mostra como uma quebra, que ativa formas de ver e sentir que não estavam ali, que não eram as mais usuais, que produzem “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2014, p. 64), aproxima-nos da concepção de uma arte que produz dissensos, o que para o autor seria o trabalho da ficção:

Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

Seguindo o raciocínio de Rancière poderíamos pensar que, ao assinalar o infraordinário, talvez se esteja elaborando uma

ferramenta de produzir dissensos no cotidiano. As maneiras de agir na ficção, as formas tomadas pela experiência estética, no sentido de Rancière, podem produzir a partir de um mundo individual, um modo coletivamente político. Seria, nesse ponto de vista, o extraordinário um espaço de resistência?²¹ A política, da forma como é comumente entendida, estaria ao lado do grande evento, do extraordinário. A política²² proposta, entretanto, por alguns tipos de formas estéticas assinaladas por Rancière e aproximada ao extraordinário de Perec, estaria também implicada no cotidiano, na dimensão da duração, da estabilidade através do qual também algo de um mundo político pode se desdobrar, uma dimensão, portanto, também do comum e do extraordinário.

Entre zonas

Poderíamos pensar a cidade sem o rio? O rio sem a cidade? O antropólogo Philippe Descola faz uma interessante pergunta que vem ao encontro dessa indagação:

Onde termina a natureza e onde começa a cultura quando eu faço uma refeição, quando eu identifico um animal pelo nome ou quando eu busco o caminho das constelações no céu? Em suma, para usar uma imagem de Alfred Whitehead, "as bordas da natureza ainda estão em frangalhos". (DESCOLA, 2002, p. 15, tradução nossa).²³

[21] Essa inquietação foi a mim sugerida pela professora doutora Helene Sacco (UFPEL) durante a banca de qualificação do Doutorado, ocorrida em 2016. Desde então, ela passa a ressoar como um disparador de diferentes questionamentos sobre o papel do extraordinário em minha investigação artística.

[22] Penso aqui na seguinte colocação: "A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho" (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

O homem ocidental moderno parece preso a uma visão dualista da natureza e da cultura. Mas de onde viria essa dualidade? Philippe Descola²⁴ procura analisar como essa oposição se constituiu, conduzindo uma reflexão sobre a história, apontando que essa dualidade é recente. A ideia de natureza tomou sua forma definitiva no século XVII, quando não existia ainda o conceito de comunidade cultural: havia um homem individual, o indivíduo transformador da natureza. A noção de cultura como a conhecemos hoje, e que pensamos ser universal, foi na verdade concebida no século XIX na Alemanha. O conceito moderno de cultura, por sua vez, se construiu ao redor da ideia de povo. Essa noção de cultura passou a ser exportada da Europa para os Estados Unidos e a partir de então há uma concepção de que existe, de um lado, o mundo natural, e, de outro, uma grande variedade de culturas que se adaptam ao ambiente natural. Essa é a figura clássica por muito tempo aceita pela antropologia e que também se tornou o senso comum para compreender a diversidade do mundo. Segundo Philippe Descola, entretanto, não há razão para que a nossa maneira de entender mundo de maneira dual seja a única válida, nesse caminho, procura desenvolver uma teoria alternativa para a distinção entre natureza e sociedade:

[23] "Où s'arrête la nature et où la culture commence-t-elle lorsque je prends un repas, lorsque j'identifie un animal par son nom ou lorsque je cherche le tracé des constellations dans la voûte céleste? Bref, pour reprendre une image d'Alfred Whitehead, « les bords de la nature sont toujours en lambeau. »"

[24] Ver especialmente entrevista de Marie-Laure Théodule com Philippe Descola: <http://libertaire.free.fr/PhDescola03.html> Acesso em: 16 de julho de 2016.

À primeira vista, poderíamos pensar que não há dificuldade em distinguir o que diz respeito à natureza do que diz respeito à cultura. É natural que tudo que se produz sem a ação humana, aquilo que existiu antes do homem e que existirá depois dele, como os oceanos, as montanhas, a atmosfera e as florestas; é cultural tudo que é produzido pela ação humana, sejam objetos, ideias ou ainda certas coisas que estão a meio caminho entre objetos, aquilo que chamamos de instituições: um idioma, a Constituição francesa ou o sistema escolar, por exemplo. Se saio para passear pelo campo e atravesso um bosque, estou em meio à natureza. Mas se ouço um avião que passa sobre mim ou um trator nas proximidades, então esses objetos fabricados e utilizados pelos homens, objetos, portanto, que pertencem à cultura. No entanto, essa distinção nem sempre é tão simples assim. (DESCOLA, 2016, p.7).

Para o autor, a maior parte das coisas que conosco convivem estão em um contexto intermediário, podem transitar entre natureza e cultura. Como exemplo, cita-nos a cerca viva, feita de plantas. É viva, natural, mas também é técnica, manipulada, utilitária.

Supostamente, assim, todos pensam saber o que é natureza, ela está atrelada à vida, à origem de todas as coisas; são as plantas, as águas, os animais, as montanhas, os desertos, os vulcões. Ela está lá fora. Associamos igualmente a natureza a uma oposição às cidades, ao cotidiano, ao que está atrelado à vida social, ao espaço construído, à história. Essa ideia de natureza apartada é reforçada, como menciona Descola, a partir da modernidade. O conceito de natureza transforma-se e mudou através dos tempos.

Robert Lenoble (2015), no seu conhecido estudo *Histoire de l'idée de la Nature* (1969/2015) aponta que a natureza em si mesma existe enquanto pensamento, a natureza em si é uma abstração. Encontramos percepções diferentes da natureza, que tomam sentidos diferentes segundo determinadas épocas. Sendo assim, "é por isso que dizemos que esse conceito de Natureza toma todo o seu sentido somente na história: ele expressa menos uma

realidade passiva percebida do que uma atitude humana diante das coisas" (LENOBLE, 2015, p. 238, *tradução nossa*)²⁵. Lenoble lembra-nos ainda que: "A Natureza não é campo unicamente do cientista. Ela fala também ao poeta e ao artista" (LENOBLE, 2015, p. 29, *tradução nossa*)²⁶. Ao buscar inserir-se nas ciências humanas, a filosofia afastou-se da natureza. Poder-se-ia paralelamente traçar também um distanciamento da vida cotidiana com a natureza, que passa a dizer respeito muito mais à ciência do que à filosofia, à antropologia e à arte.

O filósofo Emanuele Coccia (2016), mais recentemente, retoma o interesse da filosofia pela natureza, especialmente em *La vie des plante: une métaphysique du mélange*, e fala-nos que a própria filosofia surge como uma inquietação a respeito da natureza, do cosmos, da vida, da física. Em um primeiro momento, a natureza é vida e movimento:

Pois a natureza não significa o que precede à atividade da mente humana, nem o oposto da cultura, mas o que permite que todos nasçam e se tornem, o princípio e a força responsáveis pela gênese e transformação de qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá. Identificar a natureza e o cosmos significa, antes de tudo, fazer da natureza, não um princípio separado, mas o que é expresso em tudo o que é. (COCCIA, 2016, pp. 31-32, *tradução nossa*).²⁷

[25] "C'est pourquoi nous disons que ce concept de Nature ne prend tout son sens que dans l'histoire: il exprime moins une réalité passive perçue qu'une attitude de l'homme devant les choses."

[26] "Mais la Nature n'est pas le champ du seul savant. Elle parle aussi au poète et au artiste (...)."

[27] "Car nature désignait non pas ce qui précède l'activité de l'esprit humain, ni l'opposé de de la culture, mais ce qui permet à tout de naître et de devenir, le principe et la force responsables de la genèse et de la transformation de n'importe quel objet, chose, entité ou idée qui existe et existera. Identifier nature et cosmos signifie tout d'abord faire de la nature, non pas un principe séparé mais ce qui s'exprime dans tout ce qui est."

Para Coccia, a natureza, cada vez mais distanciada, passou a ser destrutada pela filosofia. Servil às outras disciplinas do conhecimento, a filosofia passa a considerá-la filosoficamente irrelevante:

Todavia, as consequências não interessaram somente à filosofia e ao seu estatuto epistemológico e não definiram somente o estranho poder reconhecido às ciências humanas e sociais. A estranha divisão de objetos e competências que define hoje o sistema das disciplinas acadêmicas produziu confusões e impasses também e, sobretudo, nas ciências naturais. A constante divisão de cultura e natureza, de espírito e matéria, nos currículos assim como nos saberes acadêmicos, apesar da aceitação quase geral das teses de Darwin da origem animal do homem, são índice de uma má consciência sobre a qual é necessário, talvez, insistir. (COCCIA, 2013, p.199, *tradução nossa*).

É relativamente recente - século XVII, na Europa - o distanciamento entre natureza e homem, que com suas técnicas científicas passa a explorar massivamente os recursos naturais. Retomando Lenoble (2015, p. 84, *tradução nossa*), o autor identifica momentos que cercam as distintas ideias de natureza:

Em que Natureza o homem de uma certa época ou de uma certa civilização viveu? Se quisermos nos livrar do prestígio verbal da palavra inalterada e seguir as metamorfoses desse habitat que sucessivamente o homem considerou como seu, pode-se tomar como absolutamente certo que a representação da Natureza prevalecente em cada caso influenciará todas as mentes — de estudiosos ou de artistas [...].²⁸.

Um momento inicial se estenderia até o Renascimento, trataria de uma natureza maternal da qual depende o ser humano, a natureza que dá a vida, surgindo dessa concepção a ideia de "Mãe Natureza". Em um momento posterior, a natureza deixaria de ser compreendida como mãe e se distanciaria do ser humano, agora muito mais conectado ao divino. A natureza perde sua dimensão

mágica, passa a ser mecânica, coisificada, ela pode ser explorada. Assim, transformações ocorridas no século XVI com o Renascimento e no século XVII com a Revolução Científica modificaram visões de mundo, de natureza e de sociedade.

Sabemos também, através da antropologia, que a distinção clássica entre natureza e cultura não é compartilhada universal e homoganeamente. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro tem discutido há bastante tempo as diferentes concepções desses conceitos nos povos ameríndios, ou nas "cosmologias não-ocidentais" e, para tanto, utiliza o termo "multinaturalismo"²⁹:

[28] "*Dans quelle Nature l'homme d'une certaine époque ou d'une certaine civilisation a-t-il vécu? Si l'on veut bien se déprendre du prestige verbal du mot inchangé et suivre les métamorphoses de cet habitat que successivement l'homme a pris pour le sien, on peut tenir pour absolument certain que la représentation de la Nature qui prévaut dans chaque cas donné va influencer tous les esprits: savants et artistes (...)*"

[29] Castro também discorre nesse texto sobre o conceito de "perspectivismo" da seguinte forma: "Portanto, se os salmões parecem aos salmões o que os humanos parecem aos humanos — e isto é o 'animismo' —, os salmões não parecem humanos aos humanos, nem os humanos aos salmões — e isto é o 'perspectivismo'. O que as cosmologias indígenas afirmam, finalmente, não é tanto a ideia de que os animais são semelhantes aos humanos, mas sim a de que eles — e, portanto, nós — são diferentes de si mesmos: a diferença é interna ou intensiva, não externa ou extensiva. Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si mesmo" (CASTRO, 2004, p. 238). Salientando que: "O perspectivismo não é um relativismo, mas um relacionalismo" (CASTRO, 2004, p. 239).

Em particular, como muitos antropólogos já concluíram (embora por outros motivos), a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa. Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de 'Natureza' e 'Cultura': universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo 'multinaturalismo' para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias 'multiculturalistas' modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas - a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular. Essa inversão, talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa, deve-se desdobrar em uma interpretação das noções cosmológicas ameríndias, capaz de determinar as condições de constituição dos contextos que se poderiam chamar 'natureza' e 'cultura'. Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma — pontos de vista. (CASTRO, 2004, pp. 225-226).

Castro (2004, p. 226) adverte que a distinção entre natureza e cultura pode ser criticada e relativizada, mas "não para concluir que tal coisa não existe (já há coisas demais que não existem". Podem ser criadas noções não-binárias dessa dicotomia; entretanto, para o antropólogo, tais concepções ainda ficariam no terreno unicamente de uma nova palavra, e não de um novo conceito. Como aponta: "Prefiro, enquanto espero, perspectivar nossos

contrastes, contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias" (CASTRO, 2004, p. 226). Logicamente, Castro circunscreve seu pensamento para analisar um grupo social específico. Assim mesmo, penso que podemos ampliar as noções de natureza e cultura em minha investigação a partir do aporte teórico da filosofia e da antropologia dos autores agora pesquisados.

Os debates sobre arte, vida, cidade e natureza permeiam minha investigação artística, levando-me à tentativa de compreender melhor essas relações, que não são rígidas e não dizem respeito unicamente a uma pesquisa em Poéticas Visuais. Percebo que mesmo não desejando pensar e agir utilizando dualidades, as contraposições e justaposições ressurgem a cada momento quando se mergulha em tais noções. Com frequência, vida e arte, natureza e cidade são termos colocados como antagônicos tanto nas narrativas da história da arte quanto em nossos discursos cotidianos. Entretanto, como apontam antropólogos, filósofos, urbanistas - e, no caso dessa investigação específica, artistas -, busca-se gerar uma imbricação entre essas instâncias, embaralhando percepções dicotômicas e tateando uma outra zona possível de atuação.

Circunscrever o rio nessa perspectiva, coletar pedras e cascas de árvore, percorrer a paisagem urbana, olhar para a natureza ressonante no infraordinário então seria uma tentativa de naturalizar a natureza na cidade e no dia a dia? Bruce Bégout (2010) coloca que o cotidiano "naturaliza" todo acontecimento em repetição: "É desse desejo original de perseverança, de querer viver a si mesmo como uma conjunção de transcendência e insistência, que vem a própria energia da crença, natural não naturalizante, verdadeira *natura naturans*³⁰ da experiência" (p. 443, tradução nossa)³¹. Viver é, assim, insistir, é seguir um dia após o outro consolidando hábitos.

Poderia, nesse sentido, concluir que a cidade, por seu lado, é que poderia estar a cotidianizar a natureza, na medida em que criaria para ela instrumentos de intermediação, acesso e familiarização. Talvez cotidianizar a natureza seja uma ação mais permeável do que culturalizá-la, pois não se colocaria em oposição a ela.

De certa forma, interrogar a natureza e o cotidiano é seguir à risca a instrução de Georges Perec (1989, p. 12, *tradução nossa*), que nos impele a "interrogar o que parece tão evidente que esquecemos sua origem"³². Interrogar o usual significado de conceitos tão familiares que parecem já dados e compreendidos em minha pesquisa foi um desafio e uma descoberta. O que vem a ser a natureza, a cidade, a cultura? O que vêm a ser o ordinário, o extraordinário e o cotidiano? E, mais especificamente, o que vêm a ser no âmbito dos trabalhos artísticos concebidos para essa pesquisa? O vai e vem da certeza à incerteza é questionador. Se pensarmos novamente com Coccia, veremos que a terra não era naturalmente capaz de aceitar os seres humanos, tornou-se graças às plantas e sua "poluição":

É a sua atividade "poluidora", que irreparavelmente altera esse equilíbrio, tornando-o hospitaleiro. Nós não vivemos na terra, mas dentro da bolha efêmera aberta por outros seres vivos. É somente graças a esse poluente extremamente poderoso que estamos vivos: sem a "poluição" (a emissão de oxigênio) das plantas morreríamos em poucos segundos. A questão "ecológica", portanto, obviamente não é a de parar a poluição, mas de entender qual ser vivo pode tornar a poluição humana sua condição de possibilidade, sua comida, seu oxigênio. Esquecemos o papel dos organismos que se alimentam de ruínas, resíduos: a pesquisa deve ser direcionada àqueles que são capazes de reinventar o ciclo metabólico onde parece parar. (COCCIA, 2017, *tradução nossa*)³³.

Dessa forma, separar os fenômenos humanos (mesmo aqueles negativos, como poluição e destruição, mas também os positivos, agricultura e urbanização sustentável, jardinagem e compostagem, por exemplo) daqueles não humanos ou naturais é negar as forças de destruição e reconstrução de toda natureza. A natureza, como a cultura, não é estável, mesmo que por um dado tempo pareça ser; a palavra mesmo que dá origem à natureza, "natura", significa um futuro que será originado a partir de transformações de todos os seres. Concluindo com Coccia (2017, *tradução nossa*):

O coração não é mais natural do que a teia de uma aranha: são dois instrumentos, dois órgãos da vida. Da mesma forma, o computador que me permite escrever nesse momento é um ser natural - um instrumento da vida, atrás do qual e dentro do qual existe vida e nada além de viver - tanto quanto uma lontra, o covil de uma toupeira ou uma rajada de vento: o homem sendo um ser natural, tudo o que pertence à sua atividade é parte da natureza.³⁴

[30] A *natura naturans* é uma expressão em latim que significa "natureza naturante" e, juntamente com o conceito de *natura naturata*, forma uma oposição filosófica clássica, elaborada por Baruch Spinoza. A natureza naturante é Deus, criador e princípio de toda ação, a natureza naturada é o conjunto de seres e leis que ele criou. Ver a explicação mais detalhada da filósofa portuguesa Maria Luísa Ribeiro Ferreira (FERREIRA, 2012).

[31] "C'est de cette volonté originelle de persévérance, du vouloir-vivre lui-même en tant que conjonction de la transcendance et de l'insistance, que provient l'énergie même de la croyance, non pas naturelle mais naturalisante, véritable *natura naturans* de l'expérience."

[32] "Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine."

[33] "C'est leur activité 'polluante', qui altère irréparablement cet équilibre, à la rendre hospitalière. Nous ne vivons pas sur terre, mais à l'intérieur de la bulle éphémère ouverte par d'autres vivants. C'est seulement grâce à cet agent polluant extrêmement puissant que nous sommes en vie: sans la 'pollution' (l'émission d'oxygène) des plantes nous mourrions d'ici quelques secondes. La question 'écologique', donc, n'est évidemment pas celle d'arrêter la pollution, mais de comprendre quel vivant pourra faire de la pollution humaine sa condition de

Essa visão da natureza como uma totalidade e mistura, vinculada também ao humano e à arte, pode ser entendida como o que me moveu na investigação agora em vias de ser concluída. As referências contatadas ao longo deste texto acompanham-me neste percurso que entende arte e ciência, invenção e reflexão como algo além das classificações; uma concepção *humboldtiana* das disciplinas de conhecimento. É desse modo que se organiza um pensamento na/da prática artística, de maneira que se conecte à natureza e ao cotidiano como canais de escoamento entre uma zona e outra.

[33] *possibilité, sa nourriture, son oxygène. Nous oublions le rôle des organismes qui se nourrissent des ruines, de déchets: la recherche devrait s'orienter vers les êtres capables de réinventer le cycle métabolique là où il semblerait s'arrêter. La question est toujours: qui peut naître de nous?*", entrevista de Johan Faerber com Emanuele Coccia, 3 maio de 2017: «Les plantes montrent que vivre ensemble n'est pas une affaire de communauté ni de politique». Disponível em: <https://diacritik.com/2017/05/03/emanuele-coccia-les-plantes-montrent-que-vivre-ensemble-nest-pas-une-affaire-de-communaute-ni-de-politique/> Acesso em: 25 de jul. 2018.

[34] *"Le cœur n'est pas plus naturel de la toile d'une araignée: ils sont deux instruments, deux organes de vie. Au même titre, l'ordinateur qui me permet d'écrire en ce moment est un être naturel – un instrument de vie, derrière lequel et à l'intérieur duquel il y a du vivant et rien que du vivant – autant qu'une loutre, la tanière d'une taupe ou un coup de vent: l'homme étant un être naturel, tout ce qui relève de son activité est part de la nature."*

Referências

BÉGOUT, Bruce. **La découverte du quotidien**. Paris: Allia, 2010.

COCCIA, Emanuele. **La vie des plantes**. Paris: Payot & Rivages, 2016.

DESCOLA, Philippe. Construyendo naturalezas: ecología simbólica y práctica social. In: _____, Philippe; PÁLSSON, Gisli. **Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas**. México: Siglo Veintiuno, 2001, p. 101-123.

_____. **Par-delà nature et culture**. Paris: Editions Gallimard, 2015.

FORMIS, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The everyday**. London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2008.

KASTNER, Jeffrey (Ed.). **Nature**. Cambridge/London: The MIT Press/ Whitechapel Gallery, 2012.

LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. **Penser et agir avec la nature**. Paris: La Découverte, 2015.

LENOBLE, Robert. **Histoire de l'idée de nature**. Paris: Albin Michel, 2015.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHILLING, D. **Mémoires du quotidien: les lieux de Perec**. Villeneuve d'Ascq, France: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SHERINGHAM, Michael. **Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

SIGNER, Roman. **Roman Signer: talks and conversations**. Köln, Germany: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014.

SILVA, Mariana Silva da. 23 notas para um museu infraordinário. In: CAPRA, Carmen; ROTTER, Mariane (Orgs.). **Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo Uergs/Margs**. Porto Alegre: Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), 2012, pp. 38-41.

STILES, Kristine. **Between Water and Stone**; Fluxus Performance, A

Metaphysics of Acts. In: Armstrong E.; Rothfuss J. (Eds.). **In the spirit of Fluxus**. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, p. 62-99.

Referências eletrônicas

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 225-254, set. 2004. Disponível em: http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_18_13_eduardo_viveiros_de_castro.pdf Acesso em: 16 de jul. de 2016.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso Acesso em: 16 de jul. de 2016.

COCCIA, Emanuele. *Mente e matéria ou a vida das plantas*. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 1, n. 2, pp. 197-220, 2013. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf> Acesso em: 05 de maio de 2018.

DE SÁ JÚNIOR, Luiz César. Philippe Descola e a Virada Ontológica na Antropologia. **Ilha Revista de antropologia**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 7-36, dez. 2014. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2014v16n2p7> Acesso em: 18 de nov. de 2017.

DESCOLA, Philippe. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p. 23-45, abr. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100002&lng=en&nrm=iso Acesso em: 19 de jul. de 2018.

_____. L'anthropologie de la nature. In: HISTOIRE, SCIENCES SOCIALES, 57., 2002. **Anais...** v. 57, n. 1, 2002. pp. 9-25. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/ahess_03952649_2002_num_57_1_280024 Acesso em: 16 de jul. de 2016.

_____.; THÉODULE, Marie-Laure. **Philippe Descola**: le monde, par-delà la nature et la culture, s.d. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/PhDescola03.html> Acesso em: 16 de jul. de 2016.

EAD-INVENTARE IM SCHWEIZERISCHEN LITERATURARCHIV. **Roman Signer**: XLVIII. Biennale di Venezia **1999**, s.d. Disponível em: <http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi99/pdf/engl.pdf> Acesso em: 16 jul. 2016.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. Um iconoclasta panenteísta. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, ed. 397, ago. 2012. Disponível

em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4533&secao=397 Acesso em: julho de 2018.

GERMANO, A.; J.C., MADUELL; M., PEDROLLO; E., RODRIGUES; P., SOTÉRIO. **Alerta hidrológico da bacia do rio Cai: concepção e implantação do sistema**, s.d. Disponível em: http://www.cprm.gov.br/publique/media/Evento_Alerta_Pedrollo.pdf Acesso em: 05 de nov. de 2017.

LUSTOSA, Caio. Guaíba: Rio ou lago? **Sul 21**, 06 agosto de 2016. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/guaiba-rio-ou-lago-por-caio-lustosa> Acesso em: 10 de nov. de 2017.

MARIETTE, Maëlle. Em busca da Pachamama. **Le monde diplomatique**, 2 de março de 2018. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/em-busca-da-pachamama/> Acesso em: 12 de jul. de 2018.

MATIAS, Iraldo Alberto Alvez; MATIAS, Rui Carlos Alves. “Crise ambiental” e “sustentabilidade”: princípios para uma crítica à ecologia política. **Cadernos Cemarx**, n. 5, 2008, pp. 211-226. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/article/view/1385> Acesso em 23 de maio de 2018.

Sobre Tempos e Afetos: Narrativas Sensoriais e o Filme Experimental

On Times and Affects: Sensory Narratives and the Experimental Film

Marcelo Gobatto

Doutor em Poéticas
Visuais pelo Instituto de
Artes da Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (2009). Professor
adjunto do Instituto
de Letras e Artes da
Universidade Federal do
Rio Grande/FURG desde
2010, atuando no curso
de Artes Visuais e no
Curso de Especialização
em Mídias Digitais.
marcgoba@gmail.com

Resumo: A partir da análise processo de criação e realização dos vídeos *Maria* (2006-2007) e *Intransitivo* (2007), abordo a questão das narrativas sensoriais no cinema experimental e na videoarte, dialogando com conceitos de Bergson, Deleuze, José Gil e tecendo aproximações do cinema com a arte contemporânea, a literatura e a filosofia a partir das questões do corpo, afeto e experiência.

Palavras-chave: Narrativas sensoriais; audiovisual; cinema experimental; corpo; afeto.

Abstract: Based on the analysis of the creative process and realization of the videos *Maria* (2006-2007) and *Intransitivo* (2007), I approach the issue of sensory narratives in experimental cinema and video art, dialoguing with concepts in Bergson, Deleuze, José Gil and relating approaches of cinema and contemporary art, literature and philosophy starting with issues of the body, affect and experience.

Keywords: Sensory narratives; audiovisual; experimental cinema; body; affect.

Afetos e narrativas no cine experimental: narrativas sensoriais

Narrativas sensoriais seriam as narrativas que se encontram entre os filmes não-narrativos e as narrativas não-verídicas, sob um outro regime de tempo e de percepção. Narrativas que só podem surgir na contramão dos filmes clássicos regidos por um sistema sensório-motor, que exige a concatenação e ao encadeamento das imagens, formando um todo orgânico. As sensações anunciam e iniciam toda percepção, participando do dispositivo da forma cinema clássica e da sala escura. No entanto, o sensorial nas narrativas contemporâneas pode ser compreendido sob a lógica da sensação e das pequenas percepções. Tratar-se-ia então de um *regime sensório-temporal*, onde o sensório é liberado pelo tempo, e as narrativas se encontram além (ou aquém) da representação – indo das formas às forças. O sensorial, nesse sentido, é experiência do presente, experiência no corpo. E se dá pelo surgimento da sensação-pura, dos blocos de sensações que formam a imagem e que nos trazem afectos e perceptos puros. Em suma, há todo um sistema de sensações, que é percebido na imagem, e no qual trabalham as impressões mínimas, as percepções infinitesimais, dadas pela composição, pelas cores, pelos ritmos do filme.

Um filme único: Fischinger

Entre 2006 e 2007 pude assistir a um filme de Oskar Fischinger, realizado em 1927. Trata-se de *Caminhando de Munique a Berlim* (*München-Berlin Wanderung*). O filme é extraordinário e tocante, pela simplicidade com que Fischinger registra paisagens e retrata as pessoas que encontra ao longo de uma viagem realizada durante três semanas e meia. Fischinger parte de Munique para Berlim no

[1] Este texto encontra-se nos manuscritos publicados no site do *Center of Visual Music*, sob o título *Walking from Munich to Berlin*. Oscar Fischinger, manuscrito, sem data. n.p. Disponível em www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm.

verão (junho) de 1927, decidido a fazer a pé o caminho entre as duas cidades, cerca de 1000 km (620 milhas). Estava em busca de novas oportunidades e de novos horizontes para seu trabalho, e que iria encontrar em Berlim, onde estavam cineastas como Walter Rutmann. Em seus escritos ele fala sobre esse momento de sua vida:

Andar a pé de Munique a Berlim é um desafio de tal modo importante, que qualquer pessoa que se comprometa a fazê-lo, deve ter uma razão muito boa. Eu estava motivado principalmente por uma ânsia de liberdade. Eu quis romper os laços que me limitavam, e quis me tornar mais saudável a partir desta longa caminhada, ao mesmo tempo em que quebrei todos os laços que me vinculavam a Munique¹.



Figura 1. Quadros do filme *Caminhando de Munique a Berlim*.
Fonte: Arquivo do autor.

Durante a viagem, feita entre campos e montanhas, ele passa ao largo do Danúbio, atravessa bosques e pequenas aldeias, e com sua câmera às costas, vai filmando vistas *únicas* das paisagens e fazendo retratos de camponeses e suas famílias, trabalhadores das cidades e ciganos (Figura 1). As imagens do filme são singelas: ovelhas que correm nos campos sendo pastoreadas, nuvens que se movem no céu, o vento soprando nos bosques e as folhas que se movem das árvores, a arquitetura das pequenas cidades,

o Danúbio, o pequeno barco que se afasta da margem. Retratos (filmados) de crianças, famílias reunidas, rostos de camponeses, todos posando para as lentes de Fischinger. Estas imagens são montadas com a velocidade acelerada, em quadros curtos que se sucedem, como nos tantos filmes de animação feitos por Fischinger. Ele dá detalhes da sua viagem e escreve sobre como se envolve com as comunidades por onde passa:

Eu vi muitas paisagens bonitas e me reuni com pessoas amigáveis, agricultores e trabalhadores, e às vezes ciganos. Me senti muito bem junto com todos eles, e tivemos boas conversas. Existe uma diferença muito menor entre as pessoas do que é habitualmente suposto. Devo dizer que as pessoas são as mesmas em todos os lugares. Existem algumas diferenças, claro, mas estas derivam principalmente de seu caráter e temperamento, e essas mesmas variações ocorrem em toda a parte (ibid.)

Por suas declarações, é curioso ver como um artista, cineasta que trabalha com filmes de animação, por vezes abstratos, tenha essa sensibilidade em relação ao outro e aos lugares por onde passa, e como essa experiência é vivida integralmente por ele, como homem e como artista. Se seu filme não usa palavras ou música, atinge uma empatia muito grande, pelo modo de olhar e observar o mundo a sua volta, que faz com que suas imagens ganhem em sentido, pois são imagens marcadas pela sua “experiência” de vida. Imagens que lembram os filmes feitos pelos irmãos Lumière em função da frontalidade dos planos e pelos pequenos gestos e detalhes da natureza que são capturados pela câmera, tal como o vento soprando nas folhas das árvores. Lembram também alguns filmes da *avant-garde* americana feitos entre 1900/1910, como o filme feito por Armitage sobre o Rio Hudson (*Down the Hudson*, 1903). Um olhar que interroga o real à sua volta de uma forma expressiva e que o mostra em suas singularidades. E a forma como a câmera “olha” para os personagens e o mundo à

sua volta, remete, em certos momentos, ao “cine-olho” de Vertov, pelo uso da câmera na mão e com os movimentos de câmera acentrados e instáveis. Temos um olhar *estranho* que causa certa perturbação, pois não parece um olhar subjetivo com o qual o espectador se identifica. São imagens que lembram as *Sinfonias urbanas*, especialmente o filme de Manoel de Oliveira feito às margens do rio Douro, no Porto.

O filme de Fischinger realiza também o que podemos chamar de um cinema “gasoso”. Cinema que atinge um estado gasoso da percepção. O livre fluxo das imagens, suas acelerações, paradas e retomadas, atingem ritmos e velocidades intensas. Fischinger alia uma visão “objetiva” do mundo, tal como Vertov, a uma sensibilidade própria e afetiva.

Intransitivo: filme inacabado, ensaio?

Estimulado pelo filme de Fischinger, que havia “descoberto”, realizei um pequeno vídeo no início de 2007, um ensaio sobre imagens e a poesia. Um estudo incompleto, tentativa de conectar através do filme diversas emoções e sensações: o desejo de realizar um filme a partir de imagens tocantes e singelas, como o vento que sopra nas árvores, ou a cor vermelha de uma flor. Um filme inspirado na leitura de Alberto Caeiro, no olhar de Fischinger e na sensibilidade de Tarkovsky. O tempo, o vento, a palavra. E é também como um filme-anotação, como se tivesse sido feito para ser guardado como os escritos de um caderno, em um diário ou endereçado como uma carta a alguém especial. Utilizei imagens filmadas durante uma tarde de verão, e a partir delas trabalhei deliberadamente com algumas imagens dos filmes de Fischinger, e durante a montagem, as imagens que estava trabalhando me remeteram ao filme *O espelho* (*Zerkalo*, 1975) de Tarkovsky, um filme em que algumas imagens haviam me impressionado.

Durante o período de montagem do filme, fiz algumas observações sobre o processo e as transcrevo abaixo:

Como videoartista – alguém que trabalha com as imagens e para quem o pensamento é feito delas – me encontro na posição de quem está aprendendo a lidar com um certo tipo de imagens: as imagens-lembranças. São imagens do pensamento, imagens guardadas na memória em função de alguma vivência ou experiência particular. (Imagens vistas em algum filme?). Imagens estas que convivem com outras imagens imaginadas, que vão sendo elaboradas nesse processo consciente-inconsciente no qual nosso pensamento se faz. Imagens que disparam a realização de um trabalho, ou motivam a construção de alguma ideia que é expressa através dos vídeos, desenhos, esboços, anotações, escritos, etc. Chamo essas imagens, em meu processo de criação, de imagens geradoras - geradoras de imagens-vídeo. Imagens que entram num circuito em que se misturam essas lembranças pessoais, de algum vivido, com imagens puramente virtuais, que vão sendo pensadas, imaginadas, intuídas e algum momento tomam forma como vídeo. E criam algo novo, inesperado, uma imagem nova. Em *Palavra proibida*², uma destas imagens geradoras era a lembrança que tinha do filme de Truffaut, (*Fahrenheit 451*), outras eram imagens “distorcidas” em minha memória (não lembrava de onde as tinha visto, nem quando) de livros sendo queimados pelas ruas por policiais durante a ditadura militar. Estas imagens não aparecem em *Palavra proibida*, mas simplesmente fazem parte desse processo de criação, e terminam originando, por acaso, outras imagens. Um acaso positivo, que está sempre no horizonte, atuando.

Fazer vídeo hoje, em minha opinião, é algo muito particular. Algo que diz respeito ao que estou vivendo e sentindo. E neste vídeo há motivações muito pessoais, misturadas, sobretudo a imagens suscitadas pela leitura de alguns escritos de Alberto Caeiro (um dos heterônimos de Fernando Pessoa) e de Robert Bresson (cineasta). Há também, de forma simultânea, a apropriação de algumas sequências dos filmes *O espelho*, de Andrei Tarkovsky e *Caminhando de Munique a Berlim*, de Oscar Fischinger.

Nesse processo de montagem e edição que se inicia no *timeline* tem lugar um trabalho intuitivo, que diz respeito a como e quais imagens se juntam, um cuidado com o ritmo do filme, com a precisão dos cortes (precisão sob uma lógica do sensível e não do racional). Ritmo que envolve a duração de cada plano, mas também o seu conteúdo, seus elementos, o interesse que provoca; o ponto de corte, a transição de uma imagem para outra, os sons. Trabalho

[2] Videoinstalação realizada em 2003 com a participação de James Correa (trilha sonora).

intuitivo em sintonia com um trabalho mental, que vai buscando os sentidos ou significados que podem surgir e se juntar a esse trabalho sensível.

Há esse espaço para a experimentação com as imagens, em relação aos sentidos e sensações que o filme provoca. A composição, durante a montagem, é esse trabalho com o aspecto plástico das imagens, da relação com os enquadramentos, a luz, a cor, as texturas de cada imagem em relação com o conjunto. Relações que não são apenas de convergência, mas também estabelecendo diferenças, dissonâncias, que podem formar um todo aberto. Há a atenção na imagem como plano, como quadro, mas também com os próprios objetos que vemos em cada quadro, seus aspectos formais e os ritmos que surgem nesses confrontos. Nos arriscamos a fazer uma comparação desse trabalho de montagem e composição, com o trabalho da escrita, sem que isso signifique reduzi-la. O filme não se reduz a um enunciado, não se confunde com a linguagem, e muito menos com a linguagem verbal, e tentar articular as imagens como se fossem frases ou discursos é desconsiderar a potência do cinema, ou usá-lo de forma restrita. Mas podemos pensar na escrita e seus procedimentos, traçando um contraponto entre o modo como é construído o vídeo, como procedemos na montagem, com a forma do *ensaio*, um modo de escrita que é, justamente, o modo que se contrapõe a um pensamento (verbal) lógico e causal, sem abrir mão do rigor e da precisão de sua reflexão.

A escrita em primeira pessoa dialoga, sem dúvida, com o ensaio, tal qual Adorno o define. Em um texto de 1947, o autor defende o ensaio como a forma crítica por excelência da filosofia. Suas características mais elementares seriam: a subjetivação do enfoque (explicitação do sujeito que fala); a eloquência da linguagem (expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção da escritura como criação,

em vez de simples comunicação de ideias).

Há algumas passagens no texto de Adorno nas quais podemos associar o ensaio ao conceito de *platô* desenvolvido por Deleuze. O *platô* estaria ligado a uma ideia de fundação, tendência, uma experimentação que se dá no fazer. Seria um paradigma não-estruturalista e que, portanto, a partir dele, não podemos trabalhar mais com a ideia de fundamento, princípio ou origem. Os platôs seriam regiões movediças e não-determinadas. Por ele não encontramos tendências e, sim, a ideia de mapeamento e de cartografia. Ao conceito de origem e fundamento, o platô opõe a fundação e a não-determinação. No platô estaríamos no campo de um plano de imanência, onde as forças estão ainda atuando, onde é possível pensar em uma gênese complexa.

O ensaio tem a ver com uma forma de pensamento onde o que importa é o próprio desdobramento do pensar, e não a sua finalidade ou o resultado previsível. Processo aberto às contradições que surjam e aos paradoxos, e que procura sempre partir de si mesmo, incorporando um olhar atendo as mais diversas direções.

Para diferenciar o ensaio do tratado, a forma usada tradicionalmente nos escritos filosóficos, o próprio Adorno evoca Max Bense:

Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete a reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (BENSE, 1947, p. 418, *apud* ADORNO, 2003, p. 35-36).

No ensaio, o pensamento pode atingir sua potência, sem se render a uma ideia de totalidade. No cinema e nas narrativas podemos

ver um trabalho da imagem correlato a esse trabalho de pensamento na imagem-tempo: a imagem liberada de seu aspecto sensório-motor, e que em sua singularidade, seja através dos afetos ou dos conceitos, nos faz alcançar outra imagem do pensamento.

Intransitivo e Maria: os afetos

Se *Intransitivo* é um trabalho que considero em processo, ou inacabado, há nisso um pouco da ideia de Godard, comentada na análise de *Ici et ailleurs* que remete ao subtítulo de *A chinesa: um filme em vias de se fazer*. Se para Godard, nesses filmes o que importa é o pensamento, ou a marcha do pensamento, é porque é necessário formular outra prática e outra forma de fazer cinema, uma forma *reflexiva*, que faça pensar na imagem e no próprio cinema. Seja no modo como o filme atua no mundo social, seja questionando o papel do cineasta como autor, e como homem. Um ensaio visual, por outro lado, remete à possibilidade de criar sentidos pelas próprias imagens e ao mesmo tempo se refere ao caráter de experimentação com a imagem e suas associações.



Figura 2. Quadros do filme *Intransitivo*. Fonte: Arquivo do autor.

Em *Intransitivo* alguns desejos foram tomados como ponto de partida. Fazer um filme apenas das elipses (Figura 2). Dos intervalos. Como o filme de Pierre Huyghe citando Wenders (*L'Ellipse*, 1998). Fazer um filme experimentando intervalos diferentes, sonoros e visuais. Como Peter Greenaway (*Intervals*, 1969). Fazer um filme onde não predomine a ideia do tiro, mas sim da explosão, da granada. Multiplicidade de fragmentos. Estilhaços de vidro. Jorro de água. Transbordamentos. Imagens que saiam pelas bordas. Remeter as imagens ao *fora-de-campo*, a ausência mais forte que a presença. Jogo de forças e não de formas. Ir de um cinema aquoso, do fluxo, da vertente, do jorro (*Quedas*³) a um cinema gasoso: o vapor ou a névoa. Ou a névoa do vapor d'água: *Nostalgia* (o filme de Tarkovsky). A consciência gasosa descrita por Deleuze. O filme de Fischinger e sua delicadeza.

Filmar o vento? Também um jogo de forças. As folhas dos primeiros filmes de Lumière, a extraordinária paisagem de Ozu. O tempo que transcorre, o trem que passa em um plano geral, a cena do menino junto à árvore no filme de Tarkovsky (*O Sacrifício*, 1986). Em *Maria*, o branco (o vazio da pintura), o leite derramado no chão? O vento de Tarkovsky (*O espelho*, 1975), e sua força inesperada e imprevisível. Vento que suspende o tempo e toma o corpo. As cores do outono, as cores do interstício. Que força é essa que vem de fora e toma conta da personagem? Que imagens são essas que se confundem com as luzes do entardecer, nem dia, nem noite, lusco-fusco, ontem e hoje, linha do tempo estirada. O fogo do incêndio que irrompe neste sonho, neste filme. Bresson falando do silêncio: “*Desequilibrar para reequilibrar*”; *Dedicar-me às imagens insignificantes (não significantes)*”, (transcrições do filme).

Alguns meses antes de realizar *Intransitivo*, apresentei o vídeo *Maria* em uma exposição, em agosto de 2006. *Maria* é um vídeo

[3] Vídeo de minha autoria realizado em 2003 para o festival Multiplex, realizado no Instituto Goethe, Porto Alegre.

bastante significativo na produção que realizei entre 2004/2009. Valoriza os momentos de captação da imagem, da relação com o enquadramento, com a duração do plano, com todos os detalhes que podem compor a imagem. E aí entra a luz, a cor, e o próprio som. Entra a nossa capacidade de relação com o outro, com as coisas ao nosso redor. *Maria* é extremamente pessoal e introspectivo.

A realização das imagens vistas em *Maria* foi de um intenso momento de concentração e solidão. O lugar onde foram gravadas estas imagens era um espaço familiar e houve um processo de entrega a um estado de observação, capaz de absorver os pequenos detalhes desses ambientes, como um fio de luz, um grão de poeira, as fissuras da parede, e descrevê-los. Uma percepção atenta, descolada de nossa relação habitual com as coisas que estão ao nosso redor, e do reconhecimento que está na base dessa percepção do cotidiano, em que muitas e pequenas percepções são “inconscientes”.

Um mergulho num tempo presente. Como fala Bill Viola, há o tempo próprio de cada imagem, o tempo que a imagem pede para “durar”, e que temos que respeitar. Há realmente um tempo que se insinua quando estamos gravando. A duração do plano não é dada por nós, e sim pelo próprio acontecimento. Isto está na obra de Ozu (em toda a obra de Ozu), que por isso é uma obra extraordinária. Não é um cinema de ação, mas de contemplação, com a sutil e delicada descrição dos gestos, das atitudes, das relações. Um cinema que não se atém apenas ao que é falado, mas ao que é visto (ou quase visto) nestes gestos ou olhares de seus personagens. Algo que excede à imagem. Em *Santiago* (2006), filme de João Moreira Salles, há a citação de uma frase do cineasta Werner Herzog: “O mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar”. Salles se refere a uma relação que existe, no documentário, entre o diretor e o seu personagem, a pessoa que ali está a sua frente. Com a câmera

ligada, por vezes, é mais importante a *mise-en-scène*, a decupagem, o texto combinado ou esperado pelo diretor. Mas, após o momento da filmagem, segundos depois, surgem estes pequenos interstícios (entre uma ação e outra, entre uma fala e outra, entre um espaço e outro), onde se desprendem afetos, sensibilidades, singularidades. Onde algo acontece. Dentro de si, no outro, no espaço, entre os dois. Como nos tempos mortos do cinema, que fazem surgir e mostram pequenos acontecimentos. Como nos filmes de Agnès Varda, onde sempre há espaço para os afetos, para o que é inesperado.

Em relação ao processo de criação, acredito que a obra se constrói num processo. Podemos ter ideias pré-concebidas, ou mesmo as *imagens geradoras*, que nos levam a realizar certos trabalhos, mas geralmente, o filme segue por caminhos próprios, depois de dado o primeiro “tiro”.

Com relação a *Intransitivo* e *Maria*, em especial, tenho a convicção de que são obras que surgiram ao acaso. E que não teriam como ser *premeditadas*. Nesses trabalhos que venho realizando, desde 1999/2000, não há necessidade de roteiro ou de uma decupagem, antes que sejam captadas as imagens. Mas, em muitos, há um argumento como ponto de partida, ou uma ideia mais desenvolvida quanto às imagens ou das estratégias para captá-las. Em alguns faço anotações, trabalho tendo ideias sobre algumas imagens, um lugar onde filmar, algum enquadramento. E é algo que de alguma forma dirige a captação da imagem. Em *Palavra proibida*, o objetivo era fazer as imagens em um prédio vazio, abandonado. Houve uma pesquisa de matérias de jornais e sobre peças teatrais censuradas, gravei imagens das máquinas tipográficas antigas. Não havia roteiro, mas havia várias anotações, um desenho das ideias, de quais imagens ou onde gravar. De qualquer forma, a montagem partiria das imagens e não de um roteiro. Processo parecido com *Já não há + tempo*. Em



Figura 3. Quadros do filme *Maria*. Fonte: Arquivo do autor.

Olhares da cidade, um vídeo documental, já havia um desenho dos personagens, houve pesquisa e tínhamos uma ideia do que filmar e como filmar. Mas não houve um roteiro que determinou sua realização ou edição.

Mas *Maria* e *Intransitivo* se distinguem desses outros vídeos, porque surgiram a partir de experiências vividas, experiências pessoais, nas quais o vídeo *participou* e teve seu lugar. Em *Maria*, a experiência da captação das imagens foi marcada pela relação com o lugar, uma relação intensa e afetiva, pois, era a casa de minha avó e o processo de gravar as imagens fez parte do luto que vivia naquele momento (Figura 3). Não havia o interesse ou projeto de fazer um filme, quando as imagens foram feitas. Houve a *necessidade* de gravá-las. A ideia de fazer um filme com elas foi sendo gestada, e o filme surgiu depois. *Intransitivo* é um pouco diferente, havia a necessidade de conectar algumas coisas interiormente, e isso passou pelas imagens que foram gravadas na rua, quase ao acaso; pelos poemas de Caetano; pelo filme de Tarkovsky. Mas já havia um desejo de fazer um filme e um pensamento sobre o modo de fazê-lo.

Se esses filmes se distinguem de outros anteriores, pela maneira como as imagens são captadas, marcadas pela experiência ao invés de um distanciamento subjetivo, de que modo esta experiência afeta as imagens? Não será porque em certo momento, nesta experiência em que há uma percepção atenta, há uma aproximação entre sujeito e objeto que proporciona uma imagem singular? Um outro olhar sobre as coisas? Se a imagem-afecção, ao contrário da imagem-percepção

e da imagem-ação, propõe outro enquadramento do real, é porque trata-se também, mesmo que intuitivamente, de um outro processo de subjetivação. Pela afecção chegamos aos afetos, e aos afetos puros. Talvez o que também possamos discutir é a participação do autor ou do diretor, e em que medida, o “estético” determina o real, ou o quanto a percepção do espectador é determinada pelas escolhas estéticas do diretor ou do artista. O quanto um filme se torna mais ou menos real, por ser mais ou menos “construído”? Na verdade, essas instâncias se comunicam no fazer do filme. Há um jogo entre o real que a câmera capta e o olhar de quem está por trás da câmera. Mas a força desse olhar maquínico, o olhar da câmera no cinema, ultrapassa o estético ou o artístico. As forças da imagem, as forças do mundo, como matéria-luz, se impõem. E isso é perceptível em filmes documentais que buscam essa ambiguidade do real, ou nos filmes de artista, cuja tendência é cada vez mais apagar as diferenças e fronteiras entre real e imaginário, documentário e ficção. O cinema como a arte contemporânea é território do impuro.

As pequenas percepções

Nas imagens de *Maria* e *Intransitivo*, algo se passa.

Maria é marcado por sensações provocadas pela presença da luz e dos brancos, ao longo do vídeo. Há algo que acontece naquele espaço. Os enquadramentos próximos ou médios, o espaço fragmentado (mas sensível), trabalham a partir de imagens que podemos definir, num primeiro momento, como *imagens-afecção*, pois são imagens indeterminadas, que provocam um intervalo em nossa percepção, e que ao invés de nos suscitar a ação, a resposta, transforma-se em “movimento de expressão”, qualidade que nos afeta.

No vídeo, o espaço, os objetos, as fotografias mostradas, são

signos de tantas e muitas *Marias* que vivem em nossas vidas, que fazem parte de nossas famílias. Em algumas exposições do vídeo para amigos ou colegas, pude compartilhar essa experiência, e o filme evocava pelas imagens e por sua atmosfera, a lembrança do universo familiar de suas avós. Signos de um vazio, algo intangível, que perpassa o vídeo. Os vazios e a presença da luz ou o do branco, que venho citando em *Maria*, ao mesmo tempo em que podem reforçar a ausência expressa em um interior vazio, sem personagens, foram se revelando para mim em obras de outros artistas, como Edward Hopper, Fra Angélico e Miriam Bäckström. Em cada um deles, por um motivo específico. E evocando não uma ausência, mas a presença, de algo invisível. Uma atmosfera criada pelas imagens, por *pequenas percepções*.

Esse termo deriva de Leibniz (1980, p. 84), que considera que as pequenas percepções “formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais”. Tal como se dá com o som que vem do mar e que você ouve e reconhece perfeitamente, como se estivesse de pé à beira da praia, como o senhor Palomar, personagem de Calvino. Esse som que é composto pelo ruído, pelo marulhar de cada onda do oceano que vem quebrar a beira da praia: nós vemos esta onda se formar ao longe e vir se aproximando, crescendo, mudando de forma e de cor, envolvendo-se em si mesma, rompendo em espuma e desvanecendo antes de refluir. É impossível distinguirmos o som de cada onda ou dessa onda singular, que tentamos acompanhar, pois ela varia continuamente e é formada por uma série de complexos aspectos; e o som de cada onda em particular é imperceptível, apesar de estar lá, formando a percepção do mar, do barulho do mar.

Para Leibniz essas pequenas percepções compõem nuvens ou

poeiras, que José Gil prefere chamar de atmosfera. Há uma certa diferença, e talvez as poeiras dessem conta dessa diversidade e multiplicidade das micropercepções, seu caráter mínimo. Mas atmosfera tem essa face de amplidão e movimento, que participa de algo maior. Ou como observa José Gil

As pequenas percepções fornecem impressões confusas, mas globais, em constante movimento. E antes de compor macropercepções – antes que as miríades de pigmentos de amarelo e de azul que se agitam se misturem para definir o verde –, há uma espécie de tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções: isso é a atmosfera (2005, p. 26).

As pequenas percepções em si ou mesmo aplicadas à percepção artística abrem a perspectiva de ampliar a noção de experiência, como afirma Gil, pois essas impressões mínimas, infinitesimais, são da ordem do inconsciente, do não-consciente – mas também, são percebidas e assim passam pela consciência. Mais precisamente, são fenômenos de limiar, e que interrogam o conceito de experiência da fenomenologia – que implica um sujeito e uma consciência unidos. É uma outra lógica a qual estamos submetidos, a que o sujeito deve se submeter (lógica do múltiplo, da diferença). Gil propõe uma meta-fenomenologia para dar conta dessa abertura.

Essa noção de atmosfera nos remete a uma lógica do corpo sensível. A atmosfera “é feita da tensão entre micropercepções”, pois resultam de “investimentos de afeto que abrem os corpos”. Gil afirma que é o corpo que percebe a atmosfera, “sua densidade, sua porosidade, sua rarefação”, em suma, qualidades.

A atmosfera abre para algo que é do domínio das forças e não das formas, próximo da lógica da sensação pela qual Deleuze observa a obra de Bacon, que rompe com a figuração (o ilustrativo e o narrativo que a compõe). E Bacon ultrapassa a figuração pela via da Figura, via

que em Cézanne tem o nome de Sensação. Ao contrário do lugar comum e do clichê, mas também diferentemente do sensacional, a sensação age diretamente em nosso sistema nervoso (na carne). As sensações são geralmente entendidas apenas como uma reação aos estímulos externos, e é Bergson que vai nos dizer que também a nossa memória e seus circuitos atual-virtual são capazes de produzir sensações. De qualquer modo, Deleuze nos mostra como a sensação está ligada ao corpo, mas a um corpo sensível, com um lado voltado para o sujeito (“o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o temperamento”) e outro voltado para o objeto (“o fato, o lugar, o acontecimento”). Mas são duas faces indissolúveis: aqui sujeito e objeto se confundem “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (DELEUZE, 2007, p. 42). Mas a sensação é sempre múltipla, e composta de sensações elementares, conforme Bergson. A lógica da sensação, na pintura de Bacon e em Cézanne, é “uma lógica dos sentidos”, não racional e não cerebral.

Ao falar da atmosfera, Gil mostra como ela afeta os corpos, que percebem todas as modulações da força. O corpo está aberto, “suas próprias forças entraram em contato com as forças da atmosfera”. Deleuze mostra que a força é condição da sensação, “a força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre o corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (2007, p. 62). Na pintura ou na música, a arte não inventa formas, mas capta forças. Através das sensações é que sentimos forças insonoras da música ou invisíveis da pintura.

Gil afirma que “a atmosfera induz a abertura dos corpos, convidando a *osmose*” (2005, p.27). A atmosfera torna-se um “*meio que impregna imediatamente os corpos*”, dissipando as fronteiras

entre o exterior e o interior, entre os corpos e as coisas. A dinâmica dessa osmose, conceito de Duchamp, torna o interior coextensivo ao exterior, como se o espaço do corpo se dilatasse, prolongando seus limites. A atmosfera é esse meio que cria esse corpo sensível.

A sensação está no corpo, é experiência do corpo.

A arte contemporânea e o lugar do afeto e da experiência

Na arte contemporânea convivem as mais diferentes formas e possibilidades da arte. A arte perde a sua autonomia e se abre aos outros campos do saber e da vida social. Podemos exemplificar, entre outras, obras que surgem em relação com a cultura digital e o remix, obras e proposições que buscam dialogar com os modos de viver e a diversidade da cultura brasileira e que vem ganhando espaço nas instituições (como a arte indígena contemporânea e a arte afro-brasileira), e especialmente as ações e obras que valorizam o corpo, o afeto e a experiência – como as performances, as obras de viés “relacional” ou as obras em sites e comunidades específicas.

No audiovisual, especialmente no cine experimental e na videoarte podemos observar uma série de obras, como as analisadas aqui que são realizadas a partir de relatos pessoais ou experiências vivenciadas, por vezes próximas aos procedimentos do cine documental. Estas obras afirmam uma outra forma de captura e composição das imagens, privilegiando a intuição sensível e a sensação, como mostrado brevemente neste texto.

A arte atualmente enfrenta esse desafio: comunicar, mostrar, afirmar outros mundos possíveis, outras cosmologias, outros modos de vivenciar a arte e a relação com os signos e as imagens.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **O que é a filosofia**. São Paulo: 34, 1997.

GIL, José. **As pequenas percepções**. In: LINS, Daniel e FEITOSA, Charles. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 19-32.

GOBATO, Marcelo Roberto. **Entre cinema e videoarte**: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2009.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores)

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

Referências filmográficas

A CHINESA. Jean-Luc Godard, França, 1967. Colorido, sonoro, 96 min.

DOURO, FAINA FLUVIAL. Manoel de Oliveira, Portugal, 1931. 35mm. 18 minutos, p/b, 18 min.

FAHRENHEIT 451. François Truffaut, Inglaterra, 1966. Colorido, sonoro, 112 min.

ICI ET AILLEURS. Jean-Luc Godard, França, 1970-1976. Colorido, som, 53 min.

INTERVALS. Peter Greenaway, Itália, 1969. P&B, sonoro, 7 min.

L'ELLIPSE. Pierre Huyghe, 1998. Videoinstalação, projeção de 03 canais, dimensão variável. 13 min.

MÜNCHEN-BERLIN WANDERUNG (Caminhando de Munique a Berlim). Oskar Fischinger, Alemanha, 1927. P&B, silencioso, 3 min.

NOSTALGIA. Andrei Tarkovsky, União Soviética/Itália, 1983. Colorido, sonoro, 125 min.

O HOMEM DA CÂMERA. Dziga Vertov, União Soviética, 1929. P&B, som, 68 min.

SANTIAGO. João Moreira Salles, Brasil, 2007. Colorido, sonoro, 107 min.

ZERKALO (O espelho). Andrei Tarkovsky, União Soviética, 1975. P&B e colorido, sonoro, 108 min.

Filmes do autor

INTRANSITIVO. 2007. Vídeo / Found-footage. MiniDV, digital, colorido, som, 5'14". Disponível em: <http://twixar.me/94YT>

MARIA. 2006-2007. MiniDV, cor, som, 3'20". Disponível em: <http://twixar.me/y4YT>

PALAVRA PROIBIDA. 2004. Videoinstalação. Hi-8 digital, 03 canais, colorido, som, c. 16 min.

QUEDAS. 2002. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 03 canais, colorido, som, 12 min.

Meu ponto de vista: check-in

My point of view: check-in

Mariane Rotter
Professora Assistente na Graduação em Artes Visuais: Licenciatura na Universidade do Estado do Rio Grande do Sul/ UERGS e doutoranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS e Mestrado em Artes Visuais pela mesma instituição. mariane-rotter@uergs.edu.br

Resumo: Dando continuidade à série fotográfica *Meu ponto de vista*, iniciada em 2002, onde realizo a fotografia em frente a pia do banheiro do apartamento que residia naquele momento e constato que a minha imagem não era captada pelo reflexo do espelho fixado muito acima da altura do meu olhar, percebo a recorrência deste tipo de fotografia que segue, desde aquele período até hoje, este mesmo protocolo. Organizo estas imagens agrupando-as dentro de uma nova série intitulada *Meu ponto de vista: check-in*, que tem a intenção de ampliar os locais a serem captados, locais estes para além do meu convívio íntimo diário, onde busco aproximar-me, busco intimidade. As imagens escolhidas são ampliadas, reagrupadas em séries e testadas em sua forma de apresentação.

Palavras-chave: Fotografia; ponto de vista; protocolo; séries fotográficas; modos de apresentação..

Abstract: *This paper discusses the continuing photographic series My point of view, which has been in development since 2002, and which involved taking photographs in front of the bathroom sink of the apartment where I had been living and at that moment when I noticed that my image was not captured by the reflection in the mirror, attached to the wall far above the height of my gaze. I have perceived the recurrence of this type of photographic situation since that period until today, and still use the same protocol. I have organized these images, grouping them into a new series entitled My point of view: check-in, which has the intention of expanding on the locations where images may be captured, places that go beyond my close daily interactions, where I try to get closer and to seek intimacy. I discuss some chosen images which have been enlarged and regrouped in series and their experimented presentational forms.*

Keywords: *Photography; point of view; protocol; photographic series; modes of presentation.*

O projeto *Meu ponto de vista: check-in* surge como continuidade da série fotográfica *Meu ponto de vista: série banheiros*, iniciada em 2002 com a conclusão de minha Graduação em Artes Visuais¹. Naquele momento, fotografar na altura do horizonte dos meus olhos, ou seja, a um metro e trinta da linha do chão, o meu cotidiano e as pessoas com quem eu convivia, era o início de um protocolo de trabalho que gerou uma série de imagens, que vem sendo captadas até hoje. Ao longo do percurso o protocolo antes rígido, fotografando com uma câmera analógica reflex e realizando a escolha da cena a ser captada somente a partir do meu olhar pelo visor da câmera, foi sendo alterado.

Ao longo do processo, quando decidi trocar a câmera reflex pelas câmeras digitais, abri mão do protocolo e ampliei a captação de imagens para cenas ainda mais próximas, mais íntimas. A quebra do protocolo deu início a um extenso arquivo de imagens, que a toda hora era revisto para pensar possibilidades de exibição e apresentação das mesmas, seja em formato tradicional em papel, ou editando um livro onde as imagens aparecem lado a lado formando um novo agrupamento, como no livro *Indutor de Percepção Cotidiana*² (Figura 1).

Durante a captação das fotografias no início da série *Meu ponto de vista*, a maioria das imagens produzidas eram retratos de amigos, familiares, pessoas do meu convívio. Desta série destaca-se uma única imagem no formato vertical, que é a *Meu ponto de vista: banheiro rosa*. Imagem captada no banheiro da casa que residia naquele momento, em que ao me posicionar em frente à pia para lavar a mão ou fazer a higiene pessoal, ao me olhar no espelho suspenso na parede, este não refletia o meu rosto, pois o espelho do banheiro havia sido instalado muito acima da minha estatura (Figura 2).

[1] Projeto de Graduação em Artes Visuais *Meu ponto de vista: manipulações e recortes*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2002. Orientação Professora Doutora Maria Ivone dos Santos.

[2] O livro *Indutor de Percepção Cotidiana* foi produzido em 2006 em virtude da mostra Fiat Mostra Brasil, que subsidiou a produção e execução do livro.



Figura 1. *Indutor de Percepção Cotidiana*. Livro, Mariane Rotter, 2006.



Figura 2. *Meu ponto de vista: Banheiro rosa*, 2001. Fotografia, 80 x 50 x 14 cm.

[3] Dissertação de Mestrado *Meu Ponto de Vista: O cotidiano e os lugares da imagem*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008. Orientação Professora Doutora Maria Ivone dos Santos.

Durante a pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes³, a fotografia do banheiro rosa recebeu especial atenção e foi apresentada e disposta de inúmeras maneiras (Figura 3).

Tendo provado minhas fotografias tanto no formato tradicional, ampliado sob papel fotográfico e disposto na parede de uma galeria, quanto no formato de livro, mantenho o interesse em experimentar o comportamento das imagens que produzo em relação às formas de apresentação das mesmas. Nessa sequência de pensamentos, e necessidade de experimentação das diversas maneiras de apresentação da imagem, nasceram as diversas versões do *Banheiro rosa*, entre as quais incluo a mais recente experimentação, num formato *backlight*, trabalho realizado em 2007. (ROTTER, p. 307, 2007).

Seja ampliada em uma superfície translúcida e montada em uma caixa de luz como um *backlight* para ser exposta em uma

galeria com pouca iluminação, como é o caso da Galeria Lunara do Centro Cultural Usina do Gasômetro em Porto Alegre, seja ampliada em papel fotográfico e montada dentro de espelhos com moldura laranja, popularmente chamados de espelho de pedreiro ou espelho de obra (Figura 4), a imagem do *Banheiro rosa* foi muitas vezes apresentada e posta em discussão.

Na continuidade do projeto, agora utilizando muito mais a câmera do smartphone do que câmeras fotográficas tradicionais, tem sido recorrente o retrato em frente aos espelhos de locais que frequento, em lugares cotidianos, hotéis em que pernoito em viagem de trabalho, ou outros locais de convívio recente. Não mais a minha casa apenas, mas a casa dos amigos, ambientes públicos de convívio frequente, quartos e banheiros de hotéis em que me hospedo.



Figura 3. *Banheiro rosa – Backlight*. Fotografia, 80 x 50 x 14 cm. Exposição Conjunto (3). Porto Alegre, RS, 2007.

A Doutora em História, teoria e crítica da arte, Profa. Viviane Gil Araújo (2018, p. 63), em recente texto apresentado no *Colóquio Internacional Criadores Sobre outras Obras* (2018) em Lisboa, Portugal, afirma que

Se ao longo da história da arte, uma série de artistas fixou sua própria imagem como marca da autorreflexão, o que conferiu às obras um caráter autobiográfico, nas imagens fotográficas de Rotter, não é possível ver a artista ainda que ela realize o seu autorretrato possível, que testemunha seu modo de ser e estar no mundo.

A partir desse ir e vir, desse movimento de convívio frequente em que registro o meu modo de ser e estar no mundo, como bem colocou Araújo (2018), surge a denominação para essa nova série: *Meu ponto de vista: check-in*. Fazendo referência a um gesto de aproximação e apropriação temporária de um local, um convívio breve, mas cheio de intenções.

Em outubro de 2017, realizando o *check-out* em um hotel onde estava hospedada para um encontro da família, registrei em uma foto meu pai e meu tio sentados descontraidamente em um sofá no lobby do hotel. Na imagem captada vê-se acima de suas cabeças um espelho que refletia o ambiente do hotel, a parede ao fundo e o topo



Figura 4. *Meu ponto de vista: Banheiro rosa*. (Montagem em espelho de pedreiro). s/d.

da minha cabeça, já que este havia sido suspenso na parede acima da minha altura. A partir desta imagem percebo a possibilidade de continuidade da série (Figura 5 e 6), que agora ganha potência com a ampliação dos locais a serem captados, locais este para além do meu convívio íntimo diário, lugares onde busco aproximar-me, busco intimidade. Habitar um lugar estranho ao seu cotidiano, um lugar novo, uma cidade nova.

Com a continuidade da série surge um novo agrupamento de imagens, um novo arquivo de fotografias com a temática idêntica, autorretratos em frente a espelhos de banheiros ou outros locais semelhantes, assim como havia feito com a obra *Meu ponto de vista: Banheiro rosa* de 2001. Pensando em sua exibição e veiculação questões sempre muito presentes em minha pesquisa, chego à ideia de criar uma conta no aplicativo de celular *Instagram* para exibi-las,



Figura 5. *Meu ponto de vista: Espelho, espelho que não é meu.* 2018.

apresentar e compartilhá-las, para usar um termo bem apropriado.

Assim como o *Banheiro rosa*, que foi apresentada da mais tradicional para uma fotografia, impressa em papel fotográfico e exibida em paredes de diversas galerias, ou dentro de um livro, ou ainda em formato de *backlight*, as fotografias da série *Meu ponto de vista: check-in* neste momento são exibidas em uma galeria de imagens de um dos aplicativos mais acessado no mundo (@mari_rotter). Por serem captadas pela câmera de um *smartphone*, cabe muito bem a elas estarem nessa plataforma. O que não impede de na próxima semana tomarem outro formato, outra medida para estarem no mundo.



Figura 6. *Meu ponto de vista: check-in, Mamute.* 2018.

Recentemente participando de leituras de portfólio no *Fórum Latino-Americano de Fotografia*⁴ na cidade de São Paulo, tive a oportunidade de apresentar a série *Meu ponto de vista: check-in* para curadores, teóricos e especialistas na área da Fotografia. Dentre as conversas e trocas que tive naquele evento, tive o desejo de testar uma sequência de fotografias da série montadas a partir da minha aparição frente aos espelhos dos banheiros que fotografei. Não uma sequência cronológica, nem afetiva, mas em um conjunto em que o meu rosto, a minha imagem, fosse se revelando de uma fotografia a outra.

Naquele momento a imagem do *Banheiro vermelho* era muito

[4] O V Fórum Latino-Americano de Fotografia aconteceu no mês de junho de 2019, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, em São Paulo/SP.

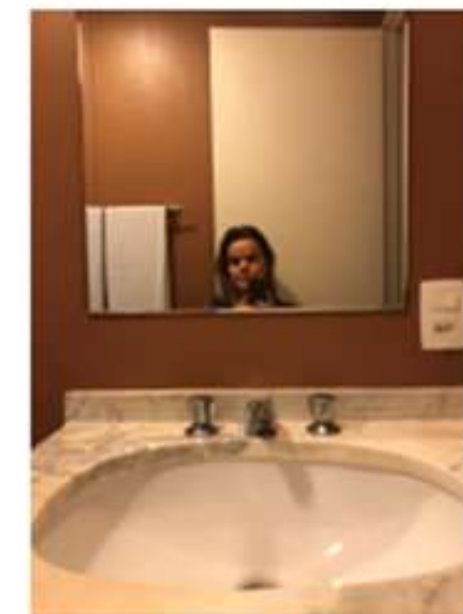


Figura 7 *Meu ponto de vista: check-in* na exposição *Através da Imagem – ano 5*, Galeria de Arte Loíde Schwambach, Montenegro/RS. 15/ago. a 19/set., 2019. 7 x 50x28 cm

recente. Apesar de estar sob a influência de um momento especial no aspecto pessoal da minha vida, o resultado final da fotografia me agradou muito. Coincidência ou não, nesta imagem pode-se ver o reflexo do meu corpo quase por completo, diferente das imagens anteriores da série.

A pesquisa segue sendo desenvolvida no intuito de ampliar as formas de apresentação das imagens, assim como o arquivo fotográfico tem sido ampliado com novas fotografias de meu cotidiano e de pontos de vista em frente a novos espelhos e superfícies refletoras. Estou agora focada em organizar uma publicação, um livro de artista, mesclando imagens do meu arquivo. Tanto as fotografias captadas no dia a dia, imagens banais que podem parecer avulsas, quanto as fotografias da série dos espelhos. O exercício de dispor e sequenciar as fotografias no espaço de páginas está sendo o desafio da continuidade da pesquisa.



Galeria: *Meu ponto de vista: check in*, de Mariane Rotter

Referências

Meu ponto de vista: check-in. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/meupontovista/>> Acesso em: 10 de fev. 2018.

ROTTER, Mariane. **Indutor de percepção cotidiana**. Erechim: Edelbra, 2006.

_____. *O meu ponto de vista e os lugares da imagem – BANHEIRO ROSA*. **Anais** do 2º Ciclo de Investigações do PPGAV UDESC. Arte e Pesquisa: aporias e constelações. Florianópolis, 2007. ISSN 1982-1875

ARAÚJO, Viviane Gil (2018). O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série “Meu ponto de vista”, de Mariane Rotter. **Revista Croma**, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 63-69. Disponível em: http://croma.fba.ul.pt/C_v6_iss12.pdf

Dossiê Patafísica: Mediação-Arte-Educação em Gestos por um Fio

**Carolina Corrêa
Rochefort**

Professora Adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPeL. Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Coordenadora do Projeto Unificado Patafísica: mediação-arte-educação e do Projeto de ensino Zigoto: Seminário de experimentações poéticoeducativas. carolrochefort.ufpel@gmail.com

Carolina Mesquita Clasen
Mestre em Arquitetura e Urbanismo e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas/UFPeL. Vinculada ao Programa USP Cidades e ao GT Infância e Cidades do IAB-SP. carolina.mescla@gmail.com

Luana Reis Silvino
Graduada em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas/UFPeL. Desde 2016 atua como mediadora junto ao grupo Patafísica. luarsilvino@gmail.com

Pataphysical Dossier: Mediation-Art-Education in Gestures by a Thread

Resumo: Este trabalho trata do dossiê que discute o grupo Patafísica: mediação-arte-educação a partir da participação no VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais-SPMAV do Centro de Artes da UFPeL. O texto elabora uma escrita em três vozes que ecoam tantas outras envolvidas nas experiências das práticas artísticas-poéticas do grupo; o tecido textual é tramado, também, por imagens de maneira a pontuar as metodologias, as operações e registros das ações e produção poética do Patafísica.

Palavras-chave: Arte; mediação; educação; Patafísica.

Abstract: *This paper deals with the dossier which discusses the group Pataphysics project: mediation-art-education and its participation in the VIII Research Seminar of the Masters in Visual Arts-SPMAV held at the Centro de Artes of the Federal University of Pelotas/UFPeL in Pelotas, RS, Brazil. This text has been written in three voices which echo so many others involved in the experiences of the group's artistic-poetic practices; the textual contexture is also framed by images in order to punctuate the methodologies, operations and records of Pataphysical actions and poetic production.*

Keywords: Art; mediation; education; Pataphysics.

O Projeto Patafísica se trata de um grupo, formado por alunos do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPeL e egressos da UFPeL, que atua em parceria com professores da rede escolar do município e região, e propõe a mediação artística, ação de mediar pela arte, previamente estudada e elaborada para estimular a reflexão durante a experiência artística. Este trabalho trata de um Dossiê sobre o grupo *Patafísica: mediação-arte-educação*, discorrendo sobre a proposição artística que o grupo ofereceu no VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais-SPMAV do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPeL.

Tomada a experiência da proposição artística *Gesto por um fio* como ponto de partida, é pertinente anunciar aos leitores que, neste texto, a escrita ecoa vozes que aqui escrevem e também outras vozes que vibram pela intensidade da própria experiência e, igualmente, pela atualização desta experiência no processo de escrita deste texto.

Em outubro do ano de 2019, o *Patafísica: mediação-arte-educação* compôs a grade da programação das atividades, falas e ações artísticas do VIII SPMAV, que abordou a “Arte Contemporânea: entre as linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano”.

A temática do evento, cara ao Patafísica, nos moveu a trabalhar uma proposição artística na qual os gestos cotidianos pudessem ser explorados. Quais são os gestos cotidianos? Quantos são imperceptíveis? Quais marcam? Como os gestos podem afetar? Podemos comunicar através dos gestos? O que um gesto pode dizer? Podemos gerar diferença nos gestos corriqueiros, esses que se repetem? Quando um gesto é novo? Repetimos os gestos?

Perguntas como essas atravessaram o encontro patafísico das segundas-feiras à tarde e, com isso, nos propomos a *fazeção*¹

[1] *Fazeção* é uma espécie de metodologia Patafísica que sugere uma proposição artística que será abordada ao longo do texto.

Gesto por um fio. O grupo tem como procedimento metodológico a experimentação da proposição artística, a *fazeção*, inventada antes de propô-la para um público, no caso, os participantes do VIII SPMVAV. Naquela segunda-feira, nós experimentamos diferentes gestualidades para o acontecimento do *Gesto por um fio* no saguão do Centro de Artes/CA da UFPel (Figura 1), provocando, assim, as pessoas que passavam por ali e que também experimentaram conosco.



Figura 1. Proposição artística *Gesto por um fio*. Fonte: Imagem de divulgação da programação do VIII SPMVAV/UFPel.

Dispostos em fila, um atrás do outro, alinhados ao fluxo do movimento habitual do saguão do CA/UFPel, passamos um gesto para a pessoa da frente, que, após interpretar o gesto visto, tornava a passá-lo à frente, até acabar a fila. Como uma narrativa que se transforma conforme vai sendo contada, os gestos se transformavam à medida que eram realizados por cada um dos participantes. Após essa experiência, escrevemos um texto – usando o método dadaísta do “cadáver esquisito” –, o qual foi o enunciado para a referida proposição no evento.

Naquela úmida quarta-feira de primavera, abrimos as atividades do VIII SPMVAV com poucas palavras que buscaram apresentar o grupo Patafísica. E, em seguida, convidamos os participantes daquela tarde de palestras a participar da proposição “Gesto por um fio”, lendo o texto-enunciado, que havia sido escrito coletivamente:

Ei, me dê um gesto!
O gesto, assim como o som, vai se perdendo no tempo do outro.
Outro corpo mexendo, contorcendo e uuhhh, uuhhh ... como uma minhoca.
Caraminholas na cabeça, ideias em nós, sentimentos a sós.
Minhoca? Caraminhoca é melhor!
Na verdade eu não consigo ficar em silêncio, é inquietante por querer descobrir como seria o gesto inicial.
Mas os gestos se perdem ao longo do tempo: repetem os caminhos em dias de sol e nos dias de chuva os passos seguem o rumo das águas-vivas, dançando pela corrente marítima.
O gesto, então, escorre por um fio de água entre os dedos.
O que fica, o que apreendo de um gesto respinga no gesto que volta e rebenta em outro corpo.
Não sei onde o silêncio vai parar.

Em seguida, quase todos presentes levantaram das cadeiras e formaram uma fila que transbordava a porta do Auditório 2 do Centro de Artes, mas que era alinhada pelo espaço entre os dois

grupos de cadeiras que dividem o auditório em dois lados (Figuras 2 e 3). O gesto inicial foi dado por alguém que transbordou o espaço do auditório, passando de um corpo para outro corpo, como por um fio, até chegar na pessoa que estava no palco.



Figura 2. Registro da proposição artística *Gesto por um fio* no VIII SPMVAV do Centro de Artes da UFPel em 2019. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica. Foto: Gabriela Costa.

A cada gesto feito, um corpo torcido. Uma gargalhada, um sorriso, uma língua pra fora, uma outra mordida, uma piscada de olho, um arrepiado etc. Desacomodamos corpos e talvez muitos nem tenham percebido que cada gesto reproduzido, a partir do gesto visto, era singularizado na experiência, no corpo de cada um. Talvez alguns tenham sentido ansiedade que a espera pelo gesto gerou no corpo: pés inquietos, corpos falantes, mãos que seguravam braços ansiosos. Talvez outros tenham ativado a glândula pineal no balanço do corpo, na busca pelo gesto do outro que agora toma para si.



Figura 3. Registro da proposição artística *Gesto por um fio*, 2019. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica. Foto: Gabriela Costa



Figura 4. Registro da reunião do *Grupo Patafísica: mediadores do Imaginário*, no quintal da casa que funcionava a galeria Casa Paralela, na cidade de Pelotas, em 2012. Nesse período, o grupo atuava também na galeria em questão onde realizavam-se as reuniões. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica. Foto de Gustavo Reginato.

Propomos experimentar o corpo, gestualidades criadoras de corporalidades, pelo *Gesto por um fio*, uma prática poética, uma ação sensível e artística. Um pequeno exercício de liberdade e de expressão que provocou a invenção de existências.

Ao começar a escrita pelo meio, pela experiência no VIII SPMVAV, parece que tendemos para um desvio – coisa corriqueira nas ações patafísicas. Chegando a essa altura do texto, que até aqui apresentou-se como uma espécie de narrativa dessa experiência, esperamos que o(a) leitor(a), já tenha se aproximado de alguma



Figura 5. Registro da reunião do Grupo Patafísica: mediação-arte-educação, na sala do grupo no prédio do Centro de Artes/UFPel em 2018. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica.

maneira, em alguma medida do que pode ser o Patafísica e, assim, já tenha suspeitas de como pensamos e produzimos arte.

Há quase dez anos, desde 2011, os patafísicos têm encontro semanal (Figuras 4 e 5). Um grupo que surgiu para atender a necessidade de receber os grupos escolares visitantes das exposições da galeria A Sala do Centro de Artes da UFPel. Hoje parece transbordar a palavra mediação². Para alguns de nós, o Patafísica é um grupo de encontros, e a mediação é só um dos encontros que o grupo movimenta.

Uma das perguntas que move o grupo é: o que pode ser mediação? Descobrir-se mediador ou mediadora requer tempo, atenção, disponibilidade de ser também mediado(a). Costumamos

[2] A mediação na arte é frequentemente compreendida como ações de monitoramento e visita guiada, comuns aos museus e das quais nos distanciamos e reconhecemos que, às vezes, extrapolamos, mesmo, as práticas mediativas.



Figura 6. Patafísica: mediadores do imaginário, Mediação da exposição *Coração Gordo: a multiplicidade experimental de Fabiano Gummo*, — Galeria A Sala/CA/UFPel. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2012.

mediar em grupo e entendemos que essa atitude é engrandecedora, pois ensina um tanto de si através do outro. O encontro com o público numa mediação é sempre imprevisível; cada um vai percebendo seus próprios gestos, o próprio jeito de mediar, de se apresentar, de acolher, de propor, de ouvir, de despir-se e de despedir-se num compasso com os modos de mediar dos outros mediadores do grupo. Um estado de contágio que, de tanto conviver em grupo, assimila no corpo gestos de outras pessoas, palavras, trejeitos. Os patafísicos atravessam-se, demoram-se, confundem-se. Por isso começar essa escrita pelo *Gesto por um fio*, para dizer do Patafísica de modo coletivo, que alguns gestos são de outros e também meus, nossos.

Nosso próprio nome, Patafísica, surgiu por perceber, nessa



Figura 7. Registro da *fazeção*: *Desenho preso* em um curso de mediação ministrado pelo Patafísica e promovido pela Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, 2019. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica.

ciência inventada pelo dramaturgo Alfred Jarry, a possibilidade de trabalhar a mediação por um epifenômeno, um acidente, uma ciência do particular. Entender que a potência da arte encontra-se na singularidade da experiência em arte, bem como na potência artística de qualquer existência. O Patafísica não chega a encerrar a mediação numa definição, consideramos as múltiplas possibilidades de mediar uma exposição, mas tendemos a esquivar de uma prática informativa, solidificada por dados e verdades produzidas. Nos interessamos pela criação, pela invenção, pelos encontros agenciados numa mediação, pelo que o público não especializado tem a dizer sobre arte, sobre os modos de existência e espaços de insurgência da arte. Notamos as distâncias produzidas pelo “cubo branco”³, e sabemos da possibilidade de fissura produzida por uma mediação enquanto encontro (Figura 6 e 7).

Por essa percepção, frequentemente, as mediações

[3] A expressão “cubo branco” foi usada pelo artista, crítico, escritor e diretor de filmes Brian O’Doherty em 1976 quando escreveu na revista *Artforum* uma série de artigos que mais tarde tornaram-se o livro *No Interior do Cubo Branco — a Ideologia do Espaço da Arte*. O autor discorre sobre o espaço expositivo da arte — a galeria modernista —, sobre o

[3] objeto artístico e sobre a visão do espectador. O espaço da galeria moderna é visto como sendo quase sempre um cubo de janelas lacradas, pintado de branco, com luz artificial



Figura 8. Registro da mediação da exposição RUMO- Exposição Itinerante de Fotografia Analógica, SECULT Pelotas/RS. Fonte: Acervo Grupo Patafísica, 2019. Foto: Gabriela Costa.

patafísicas recorrem ao que chamamos de *fazeção*, uma espécie de metodologia Patafísica que sugere uma proposição artística, um fazer como prática mediadora, buscando aproximações que sejam da ordem da experiência. Tomando a invenção, assumimos na *fazeção* o processo criativo imbricado numa proposta de mediação. Antes de querer informar ou responder qualquer pergunta preferimos dar linha, perguntar, atentar aos encontros, que independem de nós, e tentar tecer alguns outros (Figura 8). É



Figura 9. Patafísica: mediação-arte-educação e Cidade + Contemporaneidade. Mediação da *Correia Humana* na Semana do Caminhar. Pelotas, 2019. Fonte: Foto: Liége Eslabão.

um grupo tecedor!

O grupo é também um lugar de respiro, de acolhimento, de partilha de si e criação coletiva (Figura 9). Oferece um chão pra sentar, deitar e rolar. Estabelece um ponto de contato, trama e travessia entre a arte e a educação, entrelaçando as formações dos artistas e arte-educadores que transformam o próprio Patafísica. O grupo muda o tempo todo. Cresce, encolhe, se projeta, se recolhe, se alonga, vive no encontro e de encontros.

Nesse movimento transformador e deformador nossa ação de mediar transbordou os espaços expositivos. Num primeiro momento resgatamos a *fazeção* como esse tipo de metodologia para mediar as exposições, mas ela foi se fazendo imensa. Expandiu a ponto de não caber na galeria, no museu; de ir para rua, para escola, desapropriada de condições externas às da própria



Figura 10. Expedição Patafísica realizada em 2013 na rede de formação de mediadores da 9ª Bienal do Mercosul no Molhes da Barra da praia do Cassino/RS. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2013

proposição, confundindo os limites da mediação praticada pelo grupo e sugerindo outro nome, outros lugares, outros encontros (Figura 10).

Nesse movimento de independência do grupo, com relação à exposição mediada, nos desatrelamos de qualquer situação pré-estabelecida, entendemos e trabalhamos as proposições artísticas, as *fazeções*, por si mesmas, um acontecimento. Elas são inventadas por aquilo que nos toca e atravessa no cotidiano, pela temática de um evento, por uma pergunta ou incômodo de algum patafísico ou de quem nos encontra, do que nos interessa olhar, propor, experimentar. É criação coletiva, trabalho compartilhado e

amparado na presença. A proposição artística como acontecimento criador, experiência em arte.

Nós do grupo Patafísica mediadores-artistas-educadores entendemos que fazer arte é uma potência da existência, uma possibilidade de articular modos outros de existir. Nessa proposição trabalhamos as gestualidades, o gesto na curvatura singular que instaura, em multiplicidade de planos, um modo de tal intenção, de expressão de qualquer corpo

Assim, para quem trabalha pela e com a arte por essa perspectiva, um ser, uma coisa, pode existir segundo vários modos. Pode duplicar, triplicar, enfim, pode existir em planos distintos permanecendo “um”, apenas numericamente. Pois ser “um” numericamente é um modo de existência entre tantos outros. Um indivíduo, por exemplo, pode existir como corpo, psiquismo, reflexo no espelho; como tema, ideia, ou mesmo lembrança no outro. Diferentes planos de existência ou distintos modos de existir. Dessa forma, “o modo não é uma existência, mas a maneira de fazer existir um ser em determinado plano. É um gesto. Cada existência provém de um gesto que o instaura. Esse gesto não emana de um criador qualquer, é imanente à própria existência.” (LAPOUJADE, 2017). Nesse sentido, costumamos dizer que uma mediação, uma prática artística ou poética só começa quando acaba, quando besouros lançam voos.

REFERÊNCIAS

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SILVINO, Luana Reis. **Tecer em arte educação**. Trabalho de Conclusão de Curso – Artes Visuais-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019.

Diferença Colonial como Episteme das Artes de Exterioridade Latino-Americanasⁱ

Colonial Difference as Episteme of the Arts of Latin American Exteriority

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Pós-doutorando no PPGEL/FAALC/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ UFMS. Doutor em Artes Visuais. Professor na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS – Unidade Universitária de Campo Grande/UUCG. Líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – CNPq/UEMS. marcosbessa2001@gmail.com.

Leonardo Reinaltt Simão

Artista Performático na cidade de Campo Grande, MS. reinalttleo@gmail.com.

Resumo: *Diferença colonial* é re-existência dos oprimidos na exterioridade por práticas/teorias hegemônicas *geoistóricas*. Tal discussão dar-se-á na ex-posição de gentes-sem-corpos, por teorias descoloniais contracartesianas, corpos *invisíveis* aos sistemas imperantes presentes na América Latina que apagam por não-representação na cultura e sociedade das diferenças. Argumentamos que corpos invisíveis *re-existem*.

Palavras-chave: Artes; diferença; exterioridade.

Abstract: *Colonial difference* is the re-existence of the oppressed in relation to exteriority through hegemonic *geo-historical practices/theories*. Such a discussion will take place in the ex-position of people-without-bodies, by counter-Cartesian decolonial theories, bodies invisible to the prevailing systems present in Latin America that erase by non-representation in culture and society of differences. We argue that invisible bodies re-exist.

Keywords: Arts; difference; exteriority.

Corpos-fronteira da diferença

Gayatri Chakravorty Spivak identifica em *Pode o subalterno falar? a violência epistêmica* como “o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade” (SPIVAK, 2010, p. 47).¹ Buscamos, assim, evidenciar um corpo subjetivo (em atividade) desconsiderado pela noção de grande narrativa universal – de arte, de cultura e de conhecimentos – que foi arquitetada no século XV como parte do projeto de expansão do mundo ocidental ao resto do mundo. Nesse sentido, destacamos a necessidade atual de requerer, como pede Gayatri Spivak (2010, p. 47), que “o subtexto da narrativa palimpséstica do imperialismo seja reconhecido como um “conhecimento subjugado”, observando, todavia, que

Não se trata de uma descrição de “como as coisas realmente eram” ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas (SPIVAK, 2010, p. 48).

Também uma normativa que impera como padrão de arte, de cultura e de conhecimentos maiores e melhores sobre os mudos que são tomados como produtores menores. Pois, de certo, existe na produção subalternista uma necessidade de fazer epistêmico que se estabeleça através da perspectiva do

Discurso crítico fronteiriço [que] habita a exterioridade e, por conseguinte, só pode ser pensado a partir de (um lócus) e se inscreve como um método crítico capaz de barrar a ordem discursiva moderna que se cristalizou no mundo, por meio de uma prática da desordem descolonial, uma desobediência epistêmica sem precedente na história do ocidente (NOLASCO, 2016, p. 52).

[1] Na versão em inglês, sinaliza a tradutora do livro, Spivak usa a palavra “Subjectivity” separada a fim de manutenção da ideia de evidência do significado de sujeito na composição do termo.

O discurso crítico fronteiriço de Edgar Nolasco (2016) relaciona-se intimamente com o termo conceitual *diferença colonial* de Walter Mignolo, pois, é através da *diferença* que surge o pensamento liminar e com ele a possibilidade de construção de maneiras outras de pensar, a partir das quais o intelectual nativo da *exterioridade* pode elaborar teorias e refletir criticamente sobre sua cultura e sua história, por conseguinte como sujeito que externaliza também sua própria “Subje-tividade” como quis Spivak. De certo, estamos dizendo que o crítico teoriza a partir de seu próprio *bios* (corpo). Compreender a violência epistêmica frente à *diferença colonial* permite a construção de uma episteme liminar (um saber *outro*), por meio do discurso crítico fronteiriço, para avançar no caminho aberto por perguntas como: *pode o subalterno falar?* ...para: *pode o subalterno ser ouvido?*

Intentando construir imagética e conceitualmente o termo re-existência como ação prática, a partir da *diferença colonial* (MIGNOLO), propomos situar os significados de existência e inexistência condicionados à noção de presença do corpo que está na *margem* e se relaciona com os outros *a partir dela*. Ou seja, pensar em e a partir de corpos que estão na exterioridade do pensamento Moderno Europeu, mas como corpos-fronteiras. Transitando entre fronteiras epistêmicas por teorias pós-ocidentais, busca-se a construção para pensar a re-existência da subjetividade subalterna enquanto presença do que não existe, do que luta para re-existir, do que re-existe, no sentido de que a vida desses sujeitos transita virtualmente entre a materialidade do que se é e a percepção do outro em relação à sua presença. O subalterno re-existiu a mais de 500 anos na (im)posta cultura brasileira.

(In)visibilidades biogeográficas

Advertimos que não compreendemos a subalternidade como sombra da modernidade, mas como tudo o que o pensamento moderno não compreendeu. Então, reconhecemos que existem benesses alcançadas pelos trilhos da modernidade e que não é nosso papel negar de maneira fundamentalista a possibilidade positiva do atravessamento entre um e outro discurso, desde que afastada a noção de opressão tão reiterada na prática do colonialismo e do imperialismo, mesmo na atual configuração política/econômica/cultural/histórica de regiões do planeta como a tríplice fronteira entre Brasil (Mato Grosso do Sul), Paraguai e Bolívia de onde falamos. É necessário, todavia, que os subalternos ganhem espaços suficientes para demarcar no lugar de sua subalternidade (o Sul global, a *frontera*) limites para o poder emanado pelo remoto projeto de modernidade global.

Isso por que, em *lôci* como o nosso, evidenciam-se as tensões discursivas ao nível da violência, como no caso dos ataques de latifundiários a grupos indígenas em locais onde as discussões sobre a demarcação do território das populações nativas extrapolam o domínio da legislação brasileira que, produzida pela e para as elites, bebe em sua maior parte da legislação e de princípios de direito euro-estadunidenses que, na posição de senhores de discursos, nem de longe se relacionam com a situação local de ‘descolonizar o colonizado’, não nos podem fornecer uma política-modelo satisfatória para a situação. Por isso, na ausência da cogitação da perda da propriedade, fonte de lucro, a violência surge para o opressor como

[...] a violência [que] é sempre a performance do desperdício. Ela nunca é sem sentido, mas sempre tem um significado por mais absurdo que este possa parecer porque sempre serve de alguma maneira para criar um argumento. Isso significa que a violência é sempre excessiva porque para criar o seu argumento precisa “gastar” coisas: objetos, materiais, sangue, ambientes (GREINER, 2010, p. 41).

Para que o desperdício da violência seja evitado, parece necessário que o limite de atuação do desejo e do poder dos sujeitos daqueles discursos hegemônicos seja imposto, não como uma fronteira que impede a aproximação, mas como um espaço de revisão de pensamentos que impedem o diálogo. Esse limite nasce quando o opressor passa a sentir a presença do corpo oprimido de uma maneira diferente. Christine Greiner elabora no tópico “A presença do corpo e a emergência das microcomunicações” de seu livro uma revisão acerca do conceito de presença do corpo no contexto da arte que nos é de grande valia para pensar a interferência do corpo comum dentro de uma presença cotidiana. Com base em uma noção nossa de que o corpo é a cena, seja no palco ou na rua, com ou sem a intenção artística de sua ação, analisamos o conteúdo proposto por Greiner, a fim de construir um conceito de presença do corpo subalterno que re-exista frente à violência do opressor, pois, concordamos com o pensamento da autora que considera ser a presença do corpo o que dá visibilidade ao pensamento (GREINER, 2010).

Nesse sentido, a autora nos faz compreender que a presença do corpo está ligada diretamente à “exposição ao olhar” e aos “deslocamentos decorrentes desta mesma exposição”, pois essa situação de estar se mostrando/sendo visto desencadeia o que a autora traduz como “micromovimentos de interface”, ou seja, os “movimentos que se organizam na passagem entre o dentro e o fora do corpo.” (GREINER, 2010, p. 94). Com efeito, o que nos

interessa é como o papel da imagem e da interpretação da imagem se dão, uma vez que nosso objetivo é traçar um caminho para que os corpos subalternos passem a ser vistos, não de uma maneira performativa, depreciativa ou indiferente, mas como uma paisagem da diferença suscetível à aproximação, ao diálogo e ao respeito. Portanto, a partir do que se extrai das análises da autora, a imagem do outro é carregada de atravessamentos sensoriais de quem está vendo: “Em outras palavras, seria uma espécie de “ver como” que não pode ser entendido como imitação, mas como a expressão de um sentido próprio a partir de uma outra referência – o mesmo se valoriza a partir da referência do outro.” (GREINER, 2010, p. 94).

Ainda hoje temos dificuldades para olhar para o diferente sem *Temer*. Aí está o problema do Sul do mundo: estamos fingindo que o número-padrão que fica ao norte de nossas cabeças como um ícone sagrado não nos violenta a natureza. Assumirmo-nos é o desafio urgente, por que sim, a inércia de nosso fingimento nos custa caro, apesar de nos manter a salvo, de nos manter empregados, de nos manter fisicamente íntegros. É preciso tomar consciência de que o agora de nossos corpos re-existent é o agora tecnológico (a virtualização da vida quase cibernética) que pretende, antes mesmo de termos podido experimentar o total de nosso corpo-potencial-terreno, um abandono ao corpo-matéria através de um apelo ao

[...] ciborgue, [como] uma alternativa para os dualismos ocidentais, os quais subordinam o corpo ao espírito, a mulher ao homem, o feminino ao masculino, a natureza à civilização, o artificial ao natural, e alimentam, em consequência, uma hierarquização de classes, de culturas, de gêneros, o racismo, etc. O ciborgue livraria o homem do fardo de sua carne e dos grilhões da identidade, enraizados no corpo. (LE BRETON, 2015, p. 26).

O estudo do pensamento filosófico acerca do corpo é fundamental para entendermos como os nossos corpos foram construídos para funcionar, atualmente, num processo evolutivo que abandonando a anatomia física que se opera em uma espécie de “anatomia da mente” dela extraída. Houve, contudo, através do “desenvolvimento” do pensamento filosófico grego no Pré-Renascimento, uma ruptura da noção de corpo com base no conhecimento que é extremamente importante, pois, segundo o nosso entendimento, ela se repetiu quando a Igreja passou a exercer seu domínio sobre o mundo ocidental, impondo uma separação entre corpo e alma baseada em pecado e formatando os corpos e o pensamento sobre os corpos de acordo com uma noção dualista de sagrado e profano em relação à sua concepção de Deus e não mais em relação ao que seja essencial ou não para a vida humana.

Posteriormente, o corpo ainda, uma vez mais, seria condenado à condição de desprezo quando René Descartes afirmou: *penso, logo existo*, indo de encontro ao pensamento dos primeiros filósofos gregos que não negavam o conhecimento advindo do corpo sensível, mas o considerava duvidoso em relação à razão. Havia assim sido configurada a atmosfera sob a qual o conhecimento científico moderno pode exercer até a contemporaneidade sua opressão sobre a pluralidade corporal de nossa espécie: estabeleceu-se então a dicotomia hoje perceptível entre arte e ciência. Desse modo, se é que se pode dizer, de maneira bastante resumida, o surgimento do conhecimento filosófico em uma época, o poder da Igreja em outra e a noção de ciência de época *posteriori* promoveram contundentes *compartimentações* ao conceito de corpo, sempre dualizado e subjugado, acumulando subalternidades em relação a uma verdade, a uma razão, a uma

alma e a um conhecimento científico determinados por *um* Sujeito. Todas (aquelas subalternidades) propositalmente afastadas das verdades, razões, almas e conhecimentos diferentes dos diversos corpos padrões chamados de Outro são, também, sem emoções e, por isso, não acontecem (encenam) nas produções em arte da contemporaneidade. Portanto, em nossos dias é premente questionarmos: seria a vida virtual uma nova cisão entre “eu e meu corpo”? Quem somos em nossos *corpus-selfie*? Quais nossas perspectivas?

As redessociais parecem ter causado no corpo contemporâneo um sintoma urgente: a exposição permanente. Dizer que alguém “não sai do *Facebook*”, por exemplo, é uma das expressões corriqueiramente utilizadas em sociedades como a nossa. Estar *online* é um modo quase obrigatório de ser ou não ser, é *online* que a vida passou a “acontecer”. Postar conteúdo em aplicativos é um novo rito, uma comunhão íntima onde são servidos como hóstia os mais diversificados *corpus-selfie*: compartilhados em fotos, vídeos e textos através de celulares e computadores conectados à *internet*, dando novo lugar ao individual/coletivo, público/privado, inscrevendo no corpo uma sintomática fronteira de indeterminação determinada. O bio-mito gerado pela virtualização e viralização do corpo online nos dá a licença de, sem perceber, nos comportarmos como mortos-vivos em vida (GREINER, 2010) e se estabelece como uma das armas do poder moderno presente na contemporaneidade para o domínio das massas humanas. Portanto, identificamos que a presentificação dos corpos subalternos está intrinsecamente ligada à noção de re-existência, de desconstrução dos discursos filosóficos, históricos e políticos-culturais sobre os corpos que nos alcançam na contemporaneidade, pois aquela faz vir à tona um corpo com-corpo sempre visto como sem-corpo: o corpo da

exterioridade. Assim, a possibilidade de o oprimido ser visto pelo opressor em uma nova conjuntura está conectada diretamente à evidenciação da diferença presente nesse corpo inscrito no *lugar de outro*.

Construções de paisagem biogeográfica e corpos outros

É igualmente necessário que simultaneamente a esse processo de tornar presente a subalternidade de tais corpos, gestos sejam gerados e, ainda que microscópicos, reflitam o pensamento diferenciado desses corpos em relação ao mundo, pois, é através desses gestos que um novo olhar será cativado. Ainda que com gesto sem a liberdade do espaço, articulando-se entre fronteiras da exterioridade, é preciso reconhecer que não há construção de espaço para corpos que não estão presentes, que não são vistos. Isto é, se queremos ouvir a fala de um subalterno, se quisermos presentificar as gentes-sem-corpos, nós devemos avançar em esforços e deslocar nossas posições enquanto letrados, enquanto brancos, enquanto elite. Para que re-existam os subalternos é necessário que o academicismo inexistam. Para que exista um *pensamento liminar* (MIGNOLO, 2003) a partir da fronteira – como uma lógica do pensamento fronteiriço como epistêmico – é preciso que a nossa gente desista de se enquadrar e invista em poder-ser mesmo que marginal.

Eu me chamo Jeremias Gaudino Jorge, cheguei aqui em Campo Grande há três anos. Antes eu morava na Aldeia do Bananal, no Distrito de Taunay em Aquidauana. O que me fez mudar pra cá, na verdade, foi o sustento da família, né?! Porque na aldeia o acesso às coisas fica 'meio difícil', né?! Por que tem a plantação e essas coisas, só que a gente procura o melhor para os nossos filhos, né?! Então eu vim em busca disso, porque eu tenho um filho que, graças a Deus, está na escola, conseguimos vaga, então tudo o que eu tinha planejado, de certa forma, está dando certo. Eu sou evangélico desde a aldeia e conforme eu cantava lá 'em idioma', aqui eu também posso cantar em idioma porque os 'irmãos' entendem também. Aqui na aldeia, segundo quem é mais antigo, tem xavante, kadiwéu, guarani, os terenas, né? Que somos nós (JORGE, 2017, s/p)².

Em toda a fala de Jeremias Gaudino Jorge mapeamos o estado das populações indígenas urbanas que se concentram na capital do Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Um estado de desintegração predito pelas teorias revisionistas e pelos termos conceituais produzidos no processo de pesquisa. Contudo, é extremamente difícil colocar em termos definitivos esse estado das populações indígenas que estão fora da realidade das aldeias, tendo em vista que o cotidiano das cidades provoca uma sensação de indeterminação no âmbito das *micrologias* de poder, política, cultura, história, arte, etc. que, igualmente, os colocam exteriores às sociedades urbanas. É impossível dizer se a fala de Jeremias representa a realidade geral dos indígenas que vivem na Aldeia Urbana Marçal de Souza, mas, o que podemos afirmar é o valor de sua fala que abre um espaço de diálogo corpóreo com o ambiente acadêmico ainda não tratado de fato pela academia.

De modo evidente, reconhecer-se em corpo-descolonial é fazer valer a diferença colonial que persiste na coerência da colonialidade do poder interna dos espaços urbanos na atualidade. Seja por força do Estado-nação, seja por ordem do poder capital das grandes Corporações (nacionais e internacionais), ou ainda pela

[2] Jeremias Gaudino Jorge, morador da Aldeia Urbana Marçal de Souza, comunidade indígena na região leste de Campo Grande (MS), há três anos, é nascido e crescido na Aldeia do Bananal em Aquidauana (MS). A fala é de 27 de julho de 2017 e apresenta fragmentos a fim de evidenciar os corpos que *desconhecemos*.

própria insistência de que há um corpo-do-saber que se constitui apenas do saber-aprender-disciplinar – essas três instâncias ancoradas pela manutenção de padrões de raça, classe e gênero (europeus/estadunidenses) – inclui os diferentes excluindo-os a fim de conservação e proliferação da colonialidade histórica na atualidade. Pois,

a diferença colonial é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. [...]. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta. (MIGNOLO, 2003, p. 10).

Uma se integra à colonialidade dos projetos globais e o faz reverberar; e a outra é adotada pelas hegemonias coloniais porque as rejeita enquanto narrativas corporais lineares.

*Lado artístico? Eu não me considero artista não, mano. Eu entrei nesse mundo que eu acho louco demais através do hip hop e do skate. Andava de skate e frequentava as festas de rap. Aí comecei. O primeiro que eu vi aqui foi o Cleiton Amarelinho, que foi minha inspiração. Falei “poxa, olha o que o maluco faz nos muros aí!”. Comecei a ver ele fazendo nos obstáculos da pista de skate. E sobre artista... Não, mano! Pra mim, assim, o artista é aquele que fez Artes. Eu sou um interventor, [faço] intervenção urbana, tá ligado!? Mais ou menos assim. (GNOMO, 2017, s/p).*³

Gnomo se nega a inscrever-se como ‘artista’, ou a referenciar sua produção enquanto trabalho ‘artístico’. Isso porque, para ele, assim como para a maioria das pessoas que vivem na *fronteira*, há uma estética que define o que é arte e que relega a todas as manifestações não-inscritas dentro de sua conceituação moderna de arte a uma marginalidade. Todos são amparados, na perspectiva moderna, quando sustentam a *doxa* triunfante do imaginário moderno que circunstanciou tudo a um corpo hétero,

branco, cristão e euro-norte-americano. Bessa-Oliveira aborda a questão em uma passagem que consideramos necessária para a compreensão do estado marginal dos artistas e sujeitos locais que produzem a partir de “estéticas” periféricas.⁴ Assim, confirma-nos o autor ao dizer que

[...] as produções que emergem desse lócus enunciativo latino-americano carecem de um pensamento epistêmico *outro* que possibilite compreendermos tais produções e artefatos simbólicos como resultados de arte, cultura e conhecimentos que surgem das relações entre os símbolos cotidianos e as científicas estabelecidas entre os sujeitos biográficos e os locais enunciativos latino-americanos. Por conseguinte, as relações entre a proposta epistêmica descolonial e os lugares latinos corroboram a minha compreensão da necessidade de fazer emergir dos diferentes *lóci* enunciativos situados na América Latina, ou em quaisquer outros lugares pós-colonizados, uma conceituação específicas – “estéticas” – que se relaciona primeiro com os fazeres, objetos, conhecimentos e símbolos cotidianos dos sujeitos desses lugares. (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 210).

Todavia, identificada essa *Estética (ou não) Bugresca* (BESSA-OLIVEIRA, 2016)⁵ sempre em vias de construção, já existe no discurso de artistas mais-que-periféricos como Gnomo uma *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008) e que ao negar sua condição de artista, o ‘interventor’, como se autointitula, está reafirmando essa condição a partir de uma perspectiva *outra* – em que a diferença colonial coloca-se em oposição ao projeto moderno de arte europeu – que ele instintivamente já sabe ser necessária para a manutenção de seu fazer, para a re-existência de sua subjetividade para além da pele da cidade. Ao dizer inscrever seu fazer como ‘intervenção urbana’, Gnomo está exatamente tatuando a *diferença colonial* que o move munido de cores em direção ao suporte *nude* acinzentado da cidade para reivindicar sua *paisagem biogeográfica*. (BESSA-OLIVEIRA, 2016). “Faço por

[3] Jorge Gnomo, como é conhecido na cena local do grafite, é Licenciado em História, deixou a sala de aula para ocupar cargo público na saúde, tem produzido trabalhos com grafite e lambe-lambe. Da fala de Gnomo, de 17 de julho de 2017 que é bem mais extensa, trouxemos apenas fragmentos “ilustrativos”.

[4] Os termos “estéticas” e “periféricas” foram usados para circunstanciar a conversa no pensamento moderno que entende arte do princípio da estética do belo/prazer e por periferia os lugares exteriores aos centros da História da Arte ocidental por aqueles sustentada.

[5] Termo em que o autor tem passado/pensado, no liminar de Cultura Bugresca, por entender que cultura não é estética, ao menos como compreendemos/compreendeu-se estética, mas que culturas teriam e demandariam compreensões de/e “estéticas” *outras*.

hobby. Já tentei fazer comercial, mas não é minha vibe porque eu não gosto muito de sair da minha linha, sabe!? E o pessoal exige muita coisa por pouco dinheiro. Hoje mudou. Hoje está mais valorizado, né?!” (GNOMO, 2017, n.p).

Ao dizer que faz por ‘hobby’, Gnomo assume um fazer artístico out às políticas públicas, às políticas de arte estatais, (que não existem de fato) ou à comercialização direta corporativa para se manter, uma vez que se submeter a editais ou contratos particulares significa abandonar seu próprio corpo, sua própria arte, para vestir-se de uma corpo-Outro-alguém. Evidencia-se ainda que no trabalho artístico que se constrói a partir das margens da estética hegemônica moderna as exigências cumpridas em troca do lucro são sempre uma condição de agenciamento que sabota a essência da corporeidade/subjetividade inserida na manifestação originária. A este respeito, Stuart Hall completa: “A cultura é, portanto, uma parte constitutiva do “político” e do “econômico”, da mesma forma que o “político” e o “econômico” são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites” (HALL, 1997, p. 33).

De certo, a partir da afirmativa de Stuart Hall, evidencia-se que arte e política, igualmente cultura e política, como temos sustentado, nunca estiveram dissociadas, haja vista que uma corroborou e corrobora a existência uma da outra. O que há, de nossa ótica, e da de Walter Mignolo também ao argumentar sobre políticas e identidades, é políticas de arte e de culturas (sem políticas), do mesmo jeito artes e culturas de políticas/políticos. Essas, claramente contrárias ao nosso entendimento de artes e culturas em políticas, como ressaltado por Mignolo (2008) quando trata de *identidade em política*, que estariam muito mais em concordância com os trabalhos de Gnomo ou a fala/vida do indígena Jeremias Gaudino Jorge que se fazem-ver-ser ainda que sejam corpos sem-corpos

para esses sistemas demagógicos de arte e culturas e igualmente políticos e de produção de conhecimentos.

As identidades desses sujeitos ex-postos na/à subalternidade tornam-se políticas à medida que ambos tomam reconhecimento de seus fazeres, falares e saberes como constructos das e para as suas relações sociais políticas que es-barram as fronteiras erigidas pelos fazer, saber e ser hegemônicos. Ao relatar sua experiência com a *técnica do lambe-lambe*, por exemplo, Gnomo propõe que mesmo sendo outra linguagem de arte periférica, não inscrita no conceito hegemônico de arte, ‘a paulada’ é igual a que o picho representa para a cultura letrada. Abre-se, portanto, neste ponto,

Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada vez mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. As evidências mais próximas dessa crise são os variados levantes que ainda agora ocorrem no país, tendo como contraparte propositiva uma ênfase difusa em práticas micropolíticas. (ANJOS, 2017, p. 1).

uma discussão fundamental acerca de uma

A fala de Gnomo é fundamental na construção de uma paisagem epistêmica *biogeográfica* – de exterioridade – do estado da arte em Mato Grosso do Sul porque evidencia um corpo não visto, o corpo *in-visível* antes apontado. Uma situação de emergência em que poderes discursivos estabelecem fronteiras pondo às margens de seu ideal de arte, de cultura e de conhecimentos todo universo dinâmico que re-existe frente à opressão por marginalização. Arte de rua, periférica e marginalizada não é arte pela arte é intervenção e talvez os donos do poder local incomodem-se em enxergar a realidade de sua obsolescência em relação ao novo-constante

da produção subalterna. Do mesmo jeito, índio não é bugre, índio não é índio, índio não tem corpo, pois esse estereótipo também foi construção moderno-europeia, portanto, não existe. Mas, indivíduos como Sr. Gaudino estão aí para reforça sua persistência.

Considerações – exterioridade sem fronteiras

É necessário fazer da *fissura*/fronteira, ou como quiseram alguns autores aqui elencado, das vozes das fronteiras, ecos contrários aos sistemas coloniais de arte, de cultura e de produção de conhecimentos. São desafios maiores do que a possibilidade da teorização, da geração de outro discurso que os torne informação (corpos) para nós, *senhores*, acostumados ao sistema do “um golpe por dia” como “dose de anestesia”. Anestesia a quem e para quê? Anestesia para nós mesmos, *donos* que ainda não temos superado o nosso lado, que é o mesmo lado do que não queremos ver: o opressor que oprime os corpos dos oprimidos que são seus pares; o indígena obrigado a agradecer seu pedaço de chão na *saída tal da cidade* e que tem a vista invadida pelo prédio de alto padrão com muros altos para garantir a distância (fronteira) do corpo do “índio” com o corpo-gente-patrão.

E ainda mais, reservadas as distâncias, entre um ser-com-corpo para um sem-ser-corpo, que o sistema busca controlar estabelecendo as fronteiras para as subjetividades daqueles que querem sob controle: “ATENÇÃO, SR. PICHADOR: A cada mês que este muro permanecer limpo a MRV doará uma cesta básica para uma creche ou instituição de caridade de sua cidade.” É uma cesta básica *por mês* em troca da expressão (ou mais um golpe por dia, mais uma dose de anestesia?) o que se vê no aviso de um muro limpo que guarda os corpos brancos em suas interioridades e não pode servir de suporte para a letra funcional dos corpos

das exterioridades que habitam o de fora da arte. Assim, quando a realidade das práticas cotidianas (o simples fato de caminhar nas ruas da Aldeia Urbana Marçal de Souza (CG-MS) que *desaloja* indígenas citadinos entre as fronteiras do sistema urbano (BESSA-OLIVEIRA; SIMÃO, 2016) corrobora as teorias pesquisadas e também parece aumentar a distância do sujeito (subalterno) em relação aos discursos que o atravessa; gera-nos aqui outra questão: o que produzir quando tudo o que é permitido obedece a um formato de pré-conclusão, pré-definição?

Concluimos que não concluir talvez seja a maneira de começar a produzir algo por aqueles que não somos e não podemos ser: os subalternos, objetos de pesquisas acadêmicas como esta. Ainda falamos pelo outro quando na verdade pensamos não fazê-lo mais! E tem muita gente (acadêmico) que não entende isso! E ao não concluirmos nada, podemos mais que ver, mas escutar: permitimos ao Outro (da Fronteira onde se sente a *diferença colonial* *aquele* nem é tão outro assim) que se faça enxergar, que se faça ouvir, que se corporifique. O academicismo tem exercido posse sobre lugares que precisam de ocupações *outras*, isto é, a nossa forma de produzir, criticar e passar adiante o conhecimento precisa ser mais honesta com seus sujeitos. Os rótulos de inter, multi ou mesmo transdisciplinar precisam sair das academias. Precisamos pensar em relações entre culturas, entre saberes culturais, para além de comparação entre um ser-corpo para os que não são corpos modernos.

Por último, de fato o caminho desta proposta nos leva a crer que as teorias, os discursos em toda a bibliografia revisada, tem razão de ser, não por alimentar as bases eurocefálicas do sistema epistemológico da nossa Fronteira, mas por que evidenciam o material humano que tende a ser depositado debaixo dos

tapetes do Poder local embruteado, cada vez mais, que temos. As últimas evidências do agora têm nos deixado com as “calças nas mãos” para falar de corpos das diferenças coloniais. É a esse material humano que acadêmicos devem se atentar, já bem disse Boaventura de Sousa Santos algo mais ou menos assim: sequer as sete cores do arco-íris representam nelas todas as diferenças do/no movimento não-heteronormativo. Assim, com esse efeito da não-representação de uma totalidade (BESSA-OLIVEIRA; SIMÃO, 2016a), com o conteúdo teórico revisado em livros e artigos, fica sendo ainda necessário admitirmo-nos enquanto crias birrentas nos tempos e lugares da exterioridade: intelectuais que esperneiam nos supermercados discursivos do Poder, berrando, ainda que em teorias impróprias (migradas) para o consumo, pelo desejo do novo. Uma teorização que não é *a partir de*, mas *sobre*, conhecida apenas pelo olho da rua, dos corpos em *pele-fronteira* dessecados que são, portanto, pintados para ir além daquilo que é feito. Mas não dá conta de pensar como é feito! Buscar uma teoria que se inscreva como a *pele de imagem* dada por Kopenawa em *A queda do céu* para que assim consigamos entender (traduzir?) o outro, a exterioridade, sem os reduzir ao formato de nossas perguntas, tornou-se emergencial. Desejamos aqui, por fim, produzir um espaço em que os corpos indígenas aldeados de Campo Grande-MS e os artistas mais-que-periféricos, ambos sujeitos que são corpos da exterioridade da diferença colonial, sejam presentificados a partir de um referencial próprio e não de uma leitura funcional do que nos foi imposto como o *outro*.

Referências

ANJOS, Moacir dos. A arte brasileira e a crise de representação. **Revista ZUM/IMS** – Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira. Publicado em: 07 de julho de 2017, p. 1-6. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colonistas/crise-de-representacao/> Acesso em: 10 jul. 2017.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Estética (ou não) bugresca – arte descolonial fronteiriça – paisagens *biogeográficas*: o que vemos do outro lado da linha que se insinua entre o real e o imaginário. **Cadernos de Estudos Culturais**: Estéticas Periféricas. Volume 8. Número 16. Jul./Dez.. Editora UFMS, 2016, p. 209-222. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4242/0> Acesso em: 10 abr. 2019.

_____; SIMÃO, Leonardo Reinaltt. Arte urbana, índio cidadão – dois pesos, duas medidas – estética periférica, fronteiras (di)simuladas. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; ALMEIDA, Willian Diego de. (Orgs.). **Povos indígenas em Cena**: das margens ao centro da história. Campo Grande (MS): OMEP. 2016, p. 96-107.

_____: _____. Duas culturas – arte urbana, índio cidadão – em contextos (in)culturais. **Revista Semina**. Ciências Sociais e Humanas (Online), 2016a, pp. 151-162. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/26900> Acesso em: 02 jul. 2017.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. – São Paulo: Annablume, 2010. Coleção Leituras do Corpo.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 22, nº2, julho/dezembro, 1997. pp. 15-46.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami/ Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Edgar Viveiros de Castro. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE BRETON, David. Corpo e transumanismo. Sobre um puritanismo radical. In: MONTEIRO; Maria Conceição; GIUCCI, Guilherme; PINHO, David. (Orgs.). **Eros, tecnologia, transumanismo, figurações culturais contemporâneas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2015. pp. 13-34.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras** – Dossiê: Literatura, língua e identidade. Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras. n. 34, Niterói, RJ. 2008. pp. 287-324. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff>.

br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf Acesso em: 16 nov. 2018.

_____. **Histórias locais / projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NOLASCO, Edgar César. O método do discurso fronteiriço: por uma aproximação do sujeito da exterioridade. In: **Povos indígenas em cena:** das margens ao centro da História. Vânia Maria Lescano Guerra, Willian Diego de Almeida (organizadores). – Campo Grande, MS: OMEP/BR/MS, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravory. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[i] Este artigo está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UFMS como Estágio de Pós-Doutoramento intitulado *Arte, Cultura e História da Arte Latinas na Fronteira: "Paisagens", Silêncios e Apagamentos em Cena nas "Práticas Culturais" Sul-Mato-Grossenses* e ao Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – CNPq/UEMS. Bem como se vincula também ao Projeto de Pesquisa cadastrado na PROPP/UEMS intitulado *Arte e Cultura na Fronteira: "Paisagens" Artísticas em Cena nas "Práticas Culturais" Sul-Mato-Grossenses*.

O Não Dito na Produção Artística das Mulheres Brasileiras

The Unsaid in Brazilian Women's Art Production

Anna C. C. Cosentino
Doutoranda Faculdade
de Belas Artes da
Universidade do Porto/
FBAUP, Porto, Portugal.
carolcosentino@
hotmail.com

Resumo: No presente texto busco uma reflexão sobre as relações culturais que estabelecemos para com a imagem das mulheres e com as imagens que as mesmas produzem no campo da arte, quando escolhem discutir sobre erotismo e sexualidade.

Palavras-chave: Mulheres artistas; erotismo; sexualidade; exclusão; silenciamento.

Abstract: *In the present text, I reflect on the cultural relations that we establish with the image of women and the images they produce in the field of art, when they choose to discuss eroticism and sexuality.*

Keywords: *Women artists; eroticism; sexuality; exclusion; silencing.*

No presente texto proponho refletirmos a partir das atuais epistemologias feministas pós-modernas, sobre os processos culturais de exclusão e de silenciamento das artistas brasileiras que trabalham com erotismo e sexualidade¹. Parto da premissa de que apesar de muitos avanços no sentido da liberação cultural destas artistas, ainda estão vigentes modos culturais de silenciamento e exclusão das mesmas, por parte de críticos, historiadores, marchands e artistas. Questiono como as questões de gênero fazem parte, de modo direto ou indireto, dos modos de criação e avaliação dos objetos artísticos. Sobre quais sentidos se constroem e representam as noções de erotismo e sexualidade das mulheres nas imagens culturais e da arte? Como a cultura e a linguagem constroem as categorias do sexo? Por que motivo erotismo e sexualidade das mulheres ainda são temas sombrios, não legitimados na esfera dos saberes, mesmo na cultura brasileira e no campo da arte, ambos tidos como liberais? No campo das artes, o que enfrentam e aportam para as lutas sociais contra a opressão da liberdade de expressão, as artistas brasileiras que discutem sobre os temas erotismo e sexualidade por meio de suas obras? Como o silenciamento e a exclusão das mulheres no tocante aos seus processos criativos/artísticos se constroem, de modo a se naturalizarem nos processos históricos?

São muitas as indagações. Interessei-me por este estudo a partir de um relato oriundo do meu legado materno, de uma antecessora² da ordem das avós desaparecida na segunda metade do século 19 após ser impedida do contato com sua filha biológica quando do nascimento da mesma. Observei que no histórico da minha genealogia materna, repetições desta natureza em que mães foram separadas de seus filhos e filhas acontecem desde então, alcançando a contemporaneidade, resultando em estados

[1] Na concepção das epistemologias feministas pós-modernas, erotismo e sexualidade correspondem a representações culturais e históricas específicas, não são, em si, 'essências'.

[2] Residindo no Recife com seu pai e irmãos, Adele Plessman (proveniente da cidade Vernawahlshausen, na Alemanha) engravidou aos doze anos de idade (ano de 1888) e teve sua filha afastada de si pelo pai da criança logo após o parto. Fonte: <http://www.plessmann.info> Acesso em: 21 abr.2016.

de morte para as mulheres: mortes físicas ou mortes para a vida, a permanência em violentos estados compulsivos, depressão profunda, compulsões alimentícias, alcoolismo. Apenas no campo da arte encontrei abertura para discutir sobre estes assuntos, apesar de que não quero buscar uma salvação pelas artes. Pretendo, ao invés disso, fazer uma analogia do que observo nas narrativas familiares com o que outras mulheres podem estar enfrentando no mundo, no campo da arte, para fazer viver sua criatividade sem precisar dissociar-se dela, esconder-se, desaparecer ou morrer, como quer que seja esta criação - sexual, erótica, desobediente meu grito é pela liberdade de expressão criativa.

Reflito sobre o quanto a mencionada repetição familiar diz respeito a um costume/hábito cultural colonialista. Como esta luta marcada na memória recorrente nos corpos e na vida das mulheres da minha genealogia materna, se inscreve no horizonte das lutas sociais? Busco um aprofundamento no conhecimento sobre a hegemonia dos modos culturais patriarcais/colonizadores instituídos no Brasil, até para discernir melhor sobre as formas como a crítica da arte vem sendo assimilada pelo sistema neoliberalista. Como o capitalismo vem se alimentando da própria crítica da arte? Até que ponto a arte tem autonomia em relação ao mercado, a outras formas ideológicas e a cultura de forma geral? Como fazer um trabalho de investigação consciente deste problema, para antes de pensar em uma via de emancipação/libertação para as mulheres e para os sujeitos sociais, perceber o encarceramento em que vivemos?

No presente momento histórico, os feminismos estão sendo compreendidos como importantes protagonistas nas discussões sobre diferenças culturais, étnicas, de classe e de gênero. Minha intenção é discutir esse protagonismo também no campo das

artes visuais, nos vários rumos que a arte contemporânea tomou a partir da década de 1960. A partir deste ponto, o debate feminista imprimiu um vigor mais político à arte produzida até então (ARCHER, 2013). Ocorre que no Brasil e em outros países da América Latina as ditaduras civil-militares interferiram diretamente no alcance e nos desdobramentos do movimento feminista como um todo. Isto se refere ao lugar de onde parto: mulher, branca, de classe média, nascida e educada no nordeste brasileiro. Apenas com o término dos mencionados regimes opressivos, quando eu possuía entre nove e dez anos de idade (1984), é que as discussões feministas começaram a ganhar maior visibilidade na mídia – através de um contexto social mais amplo – e também nas artes visuais. Mas isso, claro, de forma muito lenta.

Por outro lado, principalmente nos Estados Unidos e Europa, desde a década de 1960 mulheres artistas vêm fazendo uso de seus corpos e vidas para sua produção. “O corpo feminino, exaustivamente representado, narrado, estudado, determinado, consumido e docilizado pela cultura visual ocidental, tornou-se ele mesmo, o território da resistência [...]” (CUNHA, 2018, p. 06). Dentre estas artistas estão Carolee Schneemann, Ana Mendieta, VALIE EXPORT, Barbara Kruger e Eva Hesse, além de tantas outras. Interesse-me pelo diálogo com desse grupo, cuja luta é pela representação, pelo protagonismo, pela saída do lugar de objetificação em que fomos culturalmente colocadas.

Nosso trabalho abrange uma poética feminista quando se alinha a uma postura ética de resistência e criação de outras figurações para os corpos de maneira geral, para o que entendemos por ser mulher e para nossa subjetividade. Busco formas de ampliar o debate sobre as naturalizações em torno do que compreendemos por ser mulher, aproprio-me das elaborações teóricas do campo arte

com este fim, compreendendo que fazer política é dar visibilidade a algo, é questionar a ordem estabelecida e permitir espaço para a emergência dos sujeitos sociais antes silenciados, enquanto agentes ativos (RANCIÈRE, 2009). Refiro-me aos marginalizados, anônimos, grupos sem visibilidade, trabalhadores, imigrantes, refugiados, população encarcerada, as mulheres, os negros, os indígenas. Formamos 'partes' de um todo e precisamos reivindicar nossa participação nesse todo comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervenham na distribuição/partilha desse comum: quem pode falar, que vozes realmente contam, quem é capaz de fazer um discurso, quem pode criar imagens, para quem as imagens são dirigidas? Por outro lado, é um equívoco pensar que o campo da arte é um lugar onde podemos dizer e fazer o que quisermos - um espaço democrático aberto a todos. O sistema da arte configura-se também em modos culturais hegemônicos colonizadores, patriarcais, elitistas, excludentes...

Neste sistema, as mulheres vêm aparecendo cada vez mais como protagonistas, mas pouco questionando acerca dos cânones que as excluíram por tanto tempo. No presente momento histórico, quem está sendo excluído? Quem compra, quem coleciona os trabalhos de arte contemporânea? E as produções das mulheres, quem dá suporte para a manutenção das mesmas no campo da arte? Que trabalhos resistem? Este tipo de reflexão é importante porque os compradores, ao manterem coleções ao longo do tempo, determinam o que fica catalogado na história da arte. Trabalhos são destruídos? Trago o exemplo de Camille Claudel, cujos trabalhos, após a sua morte, ficaram guardados em um depósito na casa dos seus familiares como coisa escondida e vergonhosa (DELBÉE, 1988). Acredito que, por pouco, não foram destruídos. Como as mulheres se mantêm por anos, pintando/criando imagens

atravessadas pelos temas do erotismo e da sexualidade, que são também temas rechaçados culturalmente? Maria José Aguiar é uma artista contemporânea da cidade do Porto em Portugal que, a partir de determinado momento, passou a repintar suas imagens, cobrindo os corpos nus. O que pode tê-la motivado a este gesto?

Apesar de muitos avanços, com vistas a uma modificação no imaginário social sobre o corpo e a vida das mulheres, a posição das mesmas permanece demarcada por excludentes redes discursivas. Para Foucault (2007; 1995), culturalmente, ao tecer uma trama discursiva, faz-se emergir regimes, práticas, condutas e diferentes efeitos de verdade, que muitas vezes precisam ser questionados porque perdem sentido no decorrer do tempo ou porque são opressores desde a sua construção. Excluídas da história oficial, as mulheres fazem do ato de contar sua própria história uma forma de resistência.

Ademais, culturalmente o corpo das mulheres ainda parece constar no imaginário ocidentalizado como objeto para o prazer "do outro". Luciana Gruppelli Loponte (2002) pesquisa sobre o que nomeia "pedagogias visuais do feminino", que aborda a noção de como a sexualidade feminina é colocada em discurso através das imagens produzidas pela arte ocidentalizada. No que concerne à arte/educação, segundo a mesma autora, no Brasil, as tendências metodológicas e teóricas mais recentes destacam o papel das imagens sem, contudo, dar a devida importância a conceitos como gênero, sexualidade e poder. Como então trabalhar com as novas gerações de estudantes, oferecer espaço para que elaborem estes assuntos e criem novos significados culturais? A partir de outra perspectiva, a historiadora, escritora e professora Marie del Priori (1997), que escreveu sobre a História das mulheres no Brasil, afirma que desde a tenra idade, as mulheres brasileiras eram

educadas para o casamento e para a maternidade. Poucas eram alfabetizadas, e no que diz respeito à própria sexualidade, eram tolhidas, o assunto era tabu e é muito provável que muitas não conhecessem nada sobre isso. Não nos desfizemos totalmente destes modos culturais.

Outrossim, na história da cultura ocidentalizada as mulheres³ foram excluídas do direito ao voto e de outros direitos civis – como também do direito ao seu corpo, voz, expressão criativa, erotismo e sexualidade. Do ponto de vista das injustiças econômicas, o capitalismo encapsulou os ideais feministas (da segunda onda) em suas práticas, construindo um novo regime de acumulação sobre a pedra angular do trabalho assalariado das mulheres (FRASER, 2009) – o neoliberalismo. De acordo com a teórica norte-americana Nancy Fraser (2009), o feminismo da segunda onda subestimou a crítica da economia política, abafando as lutas socioeconômicas das mulheres, que ficaram subordinadas às lutas para o reconhecimento. Ela esclarece que o novo espírito neoliberal apresentou um projeto de aumento de autonomia e liberdade econômica que conquistou muitas feministas, mas assim o fez em um contexto de degradação das condições de trabalho, principalmente para as mulheres.

Nancy Fraser (2009) pergunta se, em linhas gerais, existe alguma afinidade subterrânea entre o feminismo e o neoliberalismo. E responde que se tal afinidade existe de fato, ela se encontra na crítica à autoridade tradicional. A autoridade tradicional é um alvo do ativismo feminista há muito tempo, na busca por emancipar as mulheres da sujeição personalizada aos homens, sejam eles os pais, irmãos, padres, anciões ou maridos. Ocorre que esta mesma autoridade tradicional aparece em alguns períodos como um obstáculo à expansão capitalista. No momento atual, estas

duas críticas à autoridade tradicional (a feminista e a neoliberal) parecem convergir. Por aí é que estamos alimentando o monstro do capitalismo, ao desenvolvermos lutas isoladas das mulheres contra a autoridade patriarcal, favorecendo deste modo, o avanço mais livre, menos regulamentado, do neoliberalismo. Deste ponto é que decorre a justificativa para a articulação das lutas que tragam um mesmo tipo de opressão em suas bases.

Ambas as teóricas Nancy Fraser (2009) e Chantal Mouffe (2003) propõem articular as lutas das mulheres com outros grupos que também experimentem semelhantes formas de opressão, a fim de promovermos não a extinção da autoridade tradicional, mas modos pluralistas e mais justos de fazer política econômica e socialmente. Chantal Mouffe (2003) não rejeita as particularidades/diferenças essenciais entre os gêneros, mas procura identificar em que a luta das mulheres, por exemplo, se assemelha a outras lutas. Propõe observar em cada movimento, do povo indígena, dos negros, dos imigrantes, o que os caracteriza como luta, para que sejam articulados entre si e a partir desta articulação, participem do debate político pela democracia.

Quando trago o erotismo e a sexualidade como prismas de reflexão, estou buscando formas de aproximação ao outro, de agregação, de percebermos como somos dependentes uns dos outros. Tomo o erotismo conforme definição de Georges Bataille (2014), o qual afirma que o erotismo é um elemento de conservação/preservação da vida e das relações humanas, que ele é o instinto, a pulsão de busca pelo outro. Erotismo é a sensação de arrebatamento, o sentimento de continuidade com a totalidade existencial a partir da mistura com o outro. Já a sexualidade, nas palavras de Foucault (1995, p. 148-149), é um dispositivo que foi criado no século XVIII:

[3] Não abraço a perspectiva de um sujeito único "mulher".

O discurso de sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações inter-individuais, etc... [...] Existe uma sexualidade depois do século XVIII, um sexo depois do século XIX. Antes, sem dúvida existia a carne.

E mais, o mesmo autor esclarece:

O que eu gostaria precisamente de mostrar, em relação a tudo que atualmente se diz a respeito da liberação da sexualidade, é que o objeto sexualidade é, na realidade, um instrumento formado há muito tempo e que se constituiu como um dispositivo de sujeição milenar. O que existe de importante nos movimentos de liberação da mulher não é a reivindicação da especificidade da sexualidade e dos direitos referentes à esta sexualidade especial, mas o fato de terem partido do próprio discurso que era formulado no interior dos dispositivos de sexualidade. Com efeito, é como reivindicação de sua especificidade sexual que os movimentos aparecem no século XIX. Para chegar a que? Afinal de contas, a uma verdadeira dessexualização... a um deslocamento em relação à centralização sexual do problema, para reivindicar formas de cultura, de discurso, de linguagem, etc., que são não mais esta espécie de determinação e de fixação a seu sexo que de certa forma elas tiveram politicamente que aceitar que se fazer ouvir. O que há de criativo e de interessante nos movimentos das mulheres é precisamente isto. (FOUCAULT, 1995, p. 156).

No mito grego, eros é uma força universal de atração (BRANDÃO, 1995). Isso quer dizer que não nos aproximamos uns dos outros se não fossemos eroticamente atraídos. Dentro do pan-erotismo, todas as relações sociais são eróticas. Nos relacionamos eroticamente com nossos vizinhos, com a cidade, com nossos pais e filhos; o erotismo é uma força de saúde. Nos relacionamos eroticamente com o mundo. A violência surge por falta de erotismo. O indivíduo que me agride por que eu sou diferente dele, ou porque eu desvio de alguma forma da normativa imposta, não tem uma boa relação erótica comigo. No entanto, como disse,

precisamos e somos dependentes uns dos outros. Necessitamos de uma rede de proteção pessoal e social. Somos vulneráveis, necessitamos de abrigo, alimento, serviços elementares básicos. Dependemos continuamente de uma rede que nos constitui e que nós constituímos. (BUTLER, 2004).

Entretanto, do ponto de vista sociocultural, o vocábulo erótico está pleno de significados pejorativos. Evidentemente que pejorativo não é apenas a compreensão do vocábulo, mas todo sentimento e comportamentos socioculturais sobre o tema. Em uma breve mirada identifiquei que o termo erotismo está sempre relacionado à mulher, ao mestiço, ao moreno, ao negro, ao pobre. (SILVA, 2010). O branco não aparece. O branco, o rico, o homem culto está vinculado com o amor e não com o erótico. Sobre este assunto, lembro da grande polêmica em torno da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que ficou em cartaz por quase um mês no Santander Cultural, em Porto Alegre, Brasil tendo sido cancelada após uma onda de protestos nas redes sociais. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam a temática LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual. Uma das obras mais comentadas da mencionada mostra foi *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão, que, segundo o catálogo, apresenta um drama erótico versando sobre hábitos nem sempre discutidos fora de quatro paredes. Pouco tempo depois deste evento, ainda no mesmo ano, na abertura do 35º *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna/MAM em São Paulo, o artista Wagner Schwartz apresentou sua performance *La Bête*, que em francês significa 'bicho' ou 'inseto', na qual buscava dialogar com a obra *Bichos* de Lygia Clark. Assim como a mostra *Queermuseu*, esta performance foi alvo de muita polêmica e censura por ter tido uma

criança acompanhada da mãe, visitante do museu, interagindo com o corpo nu do artista. Nas palavras das pesquisadoras Loponte e Coutinho:

Somando-se aos ataques no campo curricular, as artes em geral têm sido ameaçadas de várias formas no país, tanto em relação aos cortes orçamentários e a diminuição dos incentivos financeiros para a produção artística, como em relação ao teor dessas produções, como foi o caso dos ataques por grupos moralistas e neoconservadores à exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, provocando o seu fechamento em setembro de 2017, assim como a outras performances e peças teatrais que tratavam de alguma forma de temas relativos a corpo, gênero e sexualidade (CYPRIANO, 2018; CULT, 2017).

Em comum, muitas das investidas contrárias e violentas a essas manifestações utilizavam o argumento de 'proteção às nossas crianças', o que, novamente, prejudica o acesso de crianças e jovens a arte através da educação e o trabalho que muitos docentes de arte e instituições culturais têm realizado no país (LOPONTE; COUTINHO, 2018, p. 111).

O exercício da arte/educação entra como ato de resistência ao avanço da extrema direita política no país. Outro exemplo de controle sobre a produção criativa dos sujeitos aparece nos relatos da artista austríaca VALIE EXPORT (2019), que fez parte dos acionistas de Viena na década de 1960. VALIE desenvolveu vários trabalhos com intenção de problematizar o controle (até dos seus pares do sexo masculino do grupo dos acionistas de Viena), sobre suas produções e sobre sua relação com seu corpo. Além disso, de modo semelhante aos casos ocorridos na minha família, VALIE teve seu filho "confiscado" (BÉGOC (dir.) et al, 2011) pelo governo austríaco, que a definiu como indigna e inapta a educar a criança, realizando os trabalhos artísticos que realizava. A artista atuou bastante para mudar os costumes culturais sobre a imagem das

mulheres, corpo e vida criativa - muitas vezes por meio de trabalhos onde fica claro o aspecto de contra conduta e questionamento radical que realiza sobre os referidos temas.

Yoko Ono (MACFARLANE, 2001) é também uma artista que passou por um processo semelhante aos que venho mencionando. Teve sua filha ainda muito pequena, do primeiro casamento, raptada pelo pai da criança. Existem vários vídeos e entrevistas, falas de Yoko Ono e de John Lennon procurando pela filha desaparecida que, somente aos 25 anos de idade, por conta própria, procurou a mãe. No Brasil, duas artistas, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, da década de 1920, iniciaram suas carreiras pintando imagens do corpo da mulher, das suas questões íntimas, imagens relacionadas à sexualidade e ao erotismo, mas que foram duramente criticadas por escritores e críticos consagrados do seu tempo e terminaram suas carreiras pintando naturezas mortas e paisagens. Nada contra naturezas mortas e paisagens, que podem até ser eróticas, mas contra sua imposição. Nas palavras de Ana Mae Barbosa (2010a, p. 1981):

A sexualidade, não o estilo, era o motivo da crítica agressiva, machista e destrutiva contra a arte de Malfatti. É curioso notar que essas duas mulheres, que fizeram a mudança dos paradigmas estéticos na arte brasileira dos anos 1920, no final de suas vidas pintavam o que a sociedade espera de mulheres: paisagens sem graça e temas religiosos. As normas sociais insidiosas prevaleceram sobre o comportamento artístico.

Conforme mencionei, VALIE EXPORT é um exemplo de artista que processou e processa, por meio da arte, questões vinculadas ao autoritarismo excessivo nas suas relações de gênero. Ela chega ao ponto de criar um novo nome (Waltraud Lehner) para si, de modo a desfazer-se dos nomes do pai e do ex-marido. É importante esclarecer que para o estudo, quando menciono

“relações de gênero”, pai/marido, quero dizer: cultura colonial patriarcal/capitalista. Não estou me referindo especificamente aos homens.

No Brasil, tanto a educação artística como o tema da sexualidade humana (e mais ainda da mulher), encontram-se em posição de desprestígio na hierarquia dos saberes. De acordo com Margareth Rago (2001), nem o feminismo conseguiu, até o presente momento, discutir questões relacionadas ao erotismo e à sexualidade das mulheres; estes são temas sobre os quais não discutimos que não alcançam ainda instituições, ONGs, a família, universidades e menos ainda as escolas. No sistema das artes brasileiro, a arte educadora Ana Mae Barbosa (2010) constata a existência de processos de exclusão e silenciamento das mulheres, ao verificar a ausência das mesmas nas mostras e exposições que visam constituir um panorama histórico da arte no país.

Outra forma de apagamento por parte do sistema das artes foi o da artista norte americana Carolee Schneemann (1939-2009). Conhecida por trabalhos que atravessam o erotismo e a sexualidade das mulheres, começou a atuar na década de 1960 e só foi reconhecida muito tempo depois, sendo premiada com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 2017. No Brasil, Barbosa (2010) afirma que um dos entraves para a discussão de gênero está no medo dos sujeitos serem considerados feministas, que atinge tanto artistas, quanto os demais profissionais do sistema. Nas palavras dela: “Críticos de arte reforçam esse tipo de metapreconceito. Recusam-se a confrontar categorizações de gênero, temendo ser vistos como críticos de segunda classe” (BARBOSA, 2010, p. 1982). Porém, quão legítima pode ser a crítica de um curador, se o lugar que ele ocupa é também um exercício de poder?

As imagens culturais são como operações, possuem uma força

de ativação, são uma categoria da partilha do sensível, participam da estruturação do senso comum no seio do qual nós vemos, falamos, pensamos, agimos (RANCIÈRE, 2009). O filósofo Jacques Rancière (2012) problematiza as noções do senso comum dominante acerca das imagens em geral. Partilho do mesmo interesse, porém com foco nas imagens de erotismo e sexualidade produzidas por artistas brasileiras. De acordo com Mario Perniola (2005, p. 8), mesmo com a aparente pretensão de totalidade e hegemonia, a história da arte deixa sempre o rastro de uma sombra, que “retrata o que de mais inquietante e de enigmático lhe pertence”, sendo nisso que deve incidir o estudo da arte contemporânea. A meu ver, nesta sombra, estão as mulheres e, na sua parte mais remota, a expressão erótica e sexual das mesmas. Meu objetivo está em fazer ver parte desta sombra, que atravessa aspectos afetivos, de corpo e reconhecimento. Enfatizo que “A emoção não pode ser reduzida à esfera do privado, mas é cada vez mais vivenciada coletivamente” (MAFFESOLI, 1995, p. 76). Por isso, é importante termos em mente que fomos educados/educadas para ver e viver estas imagens de exclusão e silenciamento das mulheres.

Questiono os valores da modernidade capitalista colonial que dominam a maioria dos discursos hegemônicos da contemporaneidade ocidentalizada. Sigo, sobretudo, uma linha afirmativa sobre a necessidade de reconhecimento e legitimação da esfera afetiva em jogo na formação das identidades coletivas. Elejo a bandeira dos feminismos como um princípio norteador para meu posicionamento político, com a busca da liberdade não apenas para as mulheres, mas para todos os sujeitos indistintamente. De acordo com Mouffe (2018, n.p), “é possível pensar que o feminismo será o símbolo de todas as lutas pela radicalização da democracia”. Conforme disse anteriormente, segundo a mesma

autora, o feminismo se afirma enquanto movimento político quando reconhece que a luta das mulheres se assemelha a outras lutas de outros movimentos. Melhor, quando articula estes movimentos, que batalham por um significado particular de liberdade e/ou igualdade. A emoção suscitada pelos feminismos, que buscam um mundo mais libertário para os sujeitos, se aproxima do confronto do povo indígena brasileiro - reais donos da nação, porém sem voz social e política; e também da aflição dos povos refugiados e de tantos outros, excluídos e silenciados na nossa história. No fundo, todas elas são uma mesma luta, pela recuperação das relações humanas, por um reaprender a conviver.

Referências

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARBOSA, Ana Mae. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. **Anais...** 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira - BA. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/anna_mae_tavares_bastos_barbosa.pdf Acesso em 29 jan. 2019.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1a Ed.; 1a Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BÉGOC, Janig. NATHALIE, Boulouch. ELVAN Zabunyan (dir.). **La performance**. Presses Universitaires de Rennes, 2011. Disponível em: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1294912157_doc.pdf Acesso em 12 out. 2016.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York and London: Routledge, 2004. Disponível em: https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-undoing_gender.pdf Acesso em 25 fev. 2019.

CUNHA, Diana Kolker Carneiro da. Mulheres na arte e na vida: representação e representatividade. PPGCA-UFF. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/diana-cunha.pdf> Acesso em 15 nov. 2018.

DELBÉE, Anne. **Camille Claudel**: uma mulher. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 11a reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Mediações** – Revista de Ciências Sociais. Londrina, v. 14, n.2, pp. 11-33, jul/dez. 2009.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Desafios da arte contemporânea para a arte educação: práticas e políticas. **Arquivos analíticos de políticas educativas**, 20, n° 42, 2012. pp. 1-19.

_____. COUTINHO, Andréa Senra. Estamos em perigo? Arte, Educação e Resistências no Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. pp. 108-117. Disponível em: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_08_Loponte.pdf Acesso em: 23 nov. 2018.

MAFFESOLI, Michel. **Contemplação do mundo**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MACFARLANE, Úrsula. **Documentário**: The real Yoko Ono. 2001. Direção: Úrsula Macfarlane. Narração: Gina Mckee. Participação de Yoko Ono, Kyoko Ono Cox, Sean Lennon. Ficha técnica em: http://www.imdb.com/title/tt0274038/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wtu1S3g29Vo>. Acesso em: 16 out. 2016

MOUFFE, Chantal. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. **Revista política e sociedade**. n. 3, out/2003. pp.11-26.

_____. Entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos, 26 nov. 2018. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/584930-diante-do-avanco-do-populismo-de-direita-o-unico-caminho-e-desenvolver-um-populismo-de-esquerda-entrevista-com-chantal-mouffe>. Acesso em: 20 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo:

Editora 34, 2009. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/05/ranciere-a-partilha-do-sensivel1.pdf> Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. **O destino das imagens.** Tradução Mônica Costa Netto; Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Pierre Normando Gomes da. GOMES, Eunice Simões Lins. O erótico no imaginário brasileiro: as palavras e a corporeidade. Universidade Federal da Paraíba. **Religare**. 7 (2), out. 2010. pp. 164-171.

SCHNEEMAN, Carolee. In: BÉGOC, Janig. NATHALIE, Boulouch. ELVAN Zabunyan (dir.). **La performance**. Presses Universitaires de Rennes, 2011. Disponível em: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1294912157_doc.pdf Acesso em 12 out. 2016.

PERNIOLA, Mário. **A arte e a sua sombra**. Lisboa: Assírio Alvim, 2006.

VALIE EXPORT. Site oficial. 2019. Disponível em: <http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/> Acesso em: 01 maio 2019.

Quando Pequeno o Pátio Parecia Maior

O ensaio visual de Eduardo Montelli apresenta uma série de imagens fotográficas imbricadas em um texto que, à primeira vista, dão a impressão de que o artista está contando um relato sobre sua casa de infância, como se a estivesse mostrando para um visitante. No entanto, é o artista que revisita esta 'casa' por meio de seus registros digitais, ao realizar um passeio virtual pelos arquivos postados e guardados em sítios e blogs desde 2007. Em sua passagem pelo tempo do arquivo, Montelli remonta memórias que evocam a fala simples do olhar da criança que já não é mais. Num momento, o ensaio se parece a um álbum de fotos de família, noutro, é um diário de bordo do artista que registra suas ideias emergentes, contaminações por artistas referentes, a descoberta de materialidades caseiras – cestas, gaiolas – experimentações cruas do quintal e documentos de trabalho. O que movimenta o artista ao transitar da fotografia para a produção de vídeo? Montelli aponta para uma acumulação de ideias e imagens instantâneas que se transbordam como algo que cresce muito tempo no quintal, para encontrar, neste contexto, uma base sólida para seu processo criativo que interroga a imagem e o arquivamento digitais.

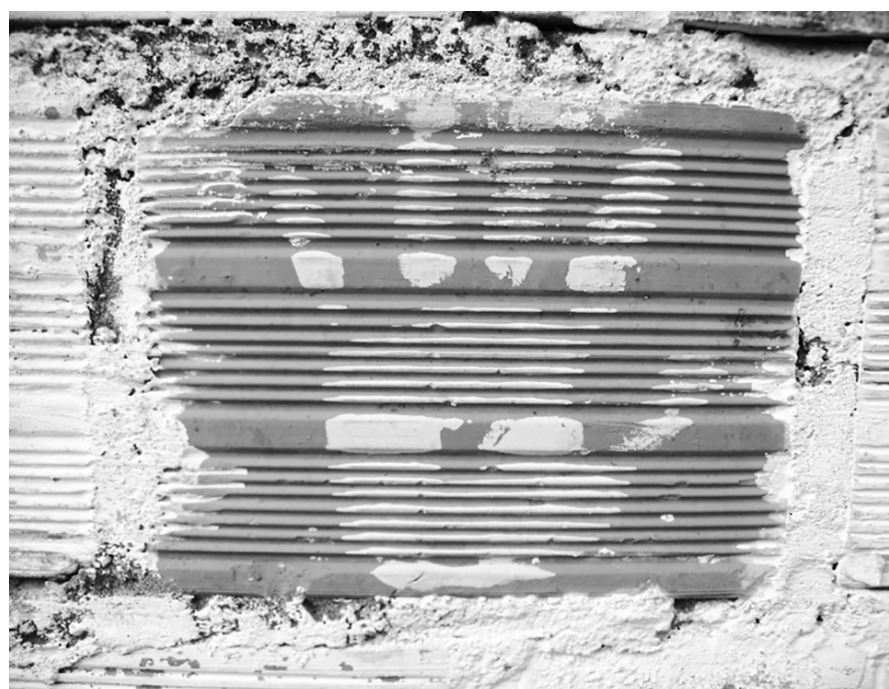
Alice Monsell

When Small the Patio Seemed Bigger

Eduardo Montelli's visual essay presents a series of photographic images and a text that, at first glance, might seem to be him recalling childhood memories, as if he were showing rooms of the house where he grew up to a visitor. But it is the artist who revisits this 'house' through his digital records, as he takes a virtual tour of his photographic files posted and stored on websites and blogs since 2007. In his passage through the time of the archive, Montelli speaks of memories that evoke the simple ways he used to see his own backyard, as the child that is no more. At one point, the essay seems to be a family photo album, at another, it becomes an artist's diary or journal, registering moments of emerging ideas, contamination by referential artists, the discovery of leftover materials, baskets, birdcages and backyard experiments of raw stages of his art, as well as work documents. What moves the artist to transit from photography to video production? Montelli points to an accumulation of ideas, snapshots and images that overflow like something growing a long time in his own backyard, where he finds, his own context, and a solid base for his creative process that interrogates the digital image and archiving.

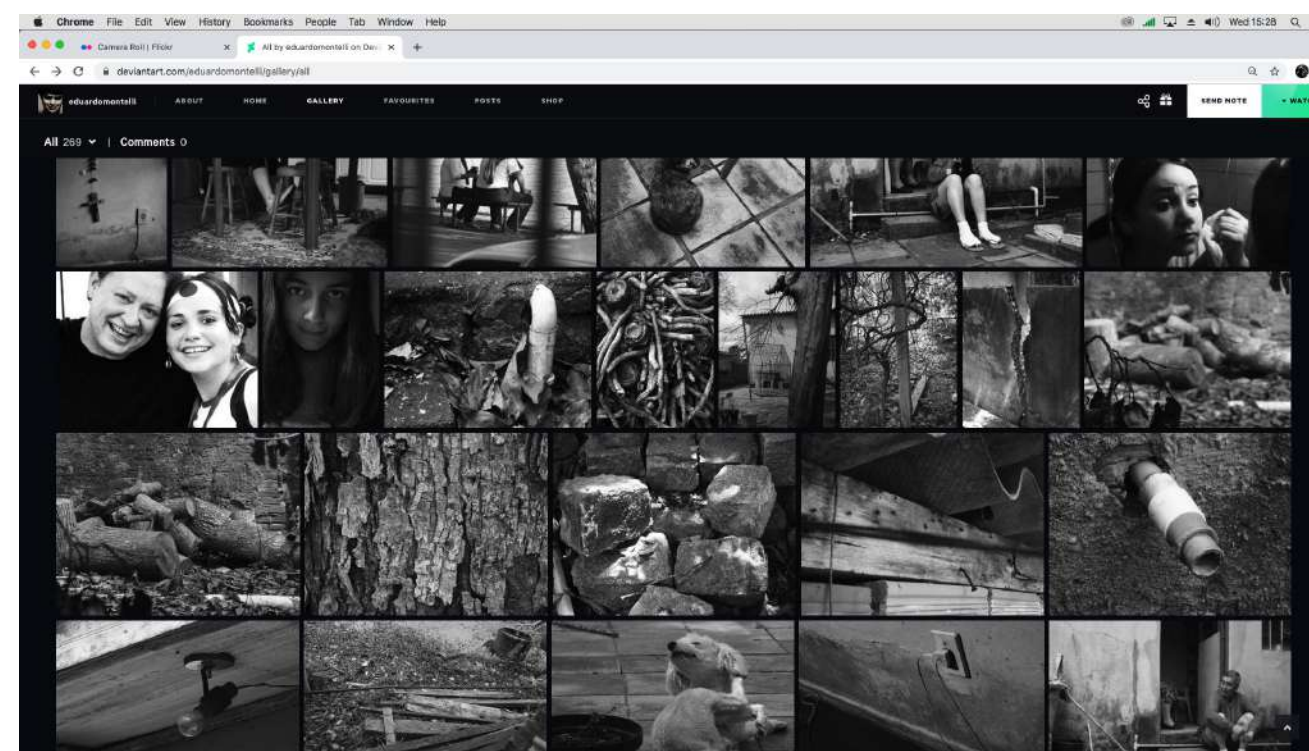
Alice Monsell

Quando pequeno, o pátio de casa parecia maior. Uma floresta de árvores, animais e cantos secretos. Minha diversão favorita era caminhar e descobrir coisas novas ali. Todos os dias em busca de uma jornada diferente, costumava fantasiar que vivia em uma ilha. Rabo de lagartixa mexendo, casulo de borboleta, ovos de lesma e filhotes de cão. Eram conquistas em minhas aventuras, descobertas na ilha. E eu, equipado, todo preparado para a grande missão – ainda que não imaginasse qual.



Rupestre, fotografia digital, 2007

Então, passei no vestibular e comecei a estudar arte: Porto Alegre, 2007, 18 anos. Coexistência de temporalidades. A casa de infância e suas memórias. Tudo aquilo que vem antes de nós. Onde começamos. Uma paisagem, uma locação, um plano de fundo. Contexto. Herança. Pedaco do mundo.



Fotografias postadas em 2007 no site deviantart.com/eduardomontelli

Com aquela vontade fazer arte, inspirado pelas fotografias que vi nas aulas, quase todas em preto e branco, comecei a olhar para meu mundo com a tela iluminada de uma câmera digital. Passeava pelo pátio de minha casa de infância, em busca de restos e vestígios do passado, mas, principalmente, de possibilidades de encontrar arte. É interessante observar que todas as fotografias que fiz durante esses passeios eu postava na internet, para mostrar para meus amigos reais e virtuais, para meus colegas da faculdade e para quem quisesse conhecer meu trabalho ainda incipiente. O tempo passou e eu fui ampliando esse processo de arquivamento-exposição virtual, utilizando outros sites, como flickr, blogspot, orkut, facebook, etc.



Rupestre, fotografia digital, 2012

Visitando meus arquivos no Flickr, encontrei uma foto que fiz em 2012, que mostra o “galpãozinho” em que fiz essa pintura maluca quando criança, marcando com minha mão os tijolos laranjas. A marca ainda está lá e gosto de imaginar que ela é um portal de comunicação entre tempos. Também penso que há certa semelhança entre as fotografias e as mãos marcadas na parede, no sentido de criarem possibilidades de encontros entre tempos, entre lugares e entre sujeitos.



Fotografia feita em 1965 no pátio de casa

Aqui vemos minha mãe, minha tia, meu avô, minha vó e meus bisavôs no mesmo pátio da mão marcada. Esse pátio é coisa do meu avô, que era professor de matemática e trambiqueiro. Ele comprou dois terrenos, tirou o muro do meio e fez um só. Minha mãe cresceu nesse lugar e eu também. O bonito é que podemos ver o envelhecimento - meu, da minha mãe e do meu vô – nas fotografias que temos guardadas de qualquer jeito em uma caixa de sapato. Além disso, podemos ver o envelhecimento do pátio, suas transformações, seus diferentes estados de conservação. Também acho interessante observar a mania de acoplar aos espaços essas imagens que mostram o tempo passando, como o porta-retrato que minha mãe montou com pequenas 3x4 da minha irmã e que fica em cima da lareira da sala.



Fotografia feita em 2018 em minha casa



Fotografia feita em 2011 para mostrar o “viveiro da frente” do pátio

Agora eu queria falar sobre os três viveiros que existem no pátio da minha casa. Todos idealizados por meu avô, inspirado pelo zoológico da Redenção. Ele queria morar numa casa estilo “parque da Redenção”. Ele amava prender passarinhos em gaiolas. Já minha mãe sempre preferiu aquários, ela até trabalhou com isso quando era mais jovem. Mas voltando aos viveiros, primeiro temos o “da frente”, onde ficavam as araras antes de minha vó ter medo de ser presa e as enviar para o Zoológico de Sapucaia.

Nos fundos do pátio, perto da casa onde eu moro, há dois viveiros menos sofisticados onde minha mãe criava galinhas, até que elas fugiram e o cachorro as matou. Uma vez cresceu uma árvore lá dentro.



Sala de visitas, fotografia digital, 2007

Além dos viveiros, das casas e do galpãozinho com a minha mão marcada, temos o galpão dos fundos. Espaço que era para ser um salão de festas, mas o dinheiro do vô acabou. Então, o lugar virou um depósito para tudo que aquilo não servia mais, coisas que a gente não tinha coragem de jogar fora, pois poderíamos precisar um dia. Quando eu era criança eu tinha medo do galpão. Não tinha luz, tinha aranha, rato, fantasma, era horrível. Mas depois que eu virei artista eu entrei lá, protegido com a minha câmera digital.

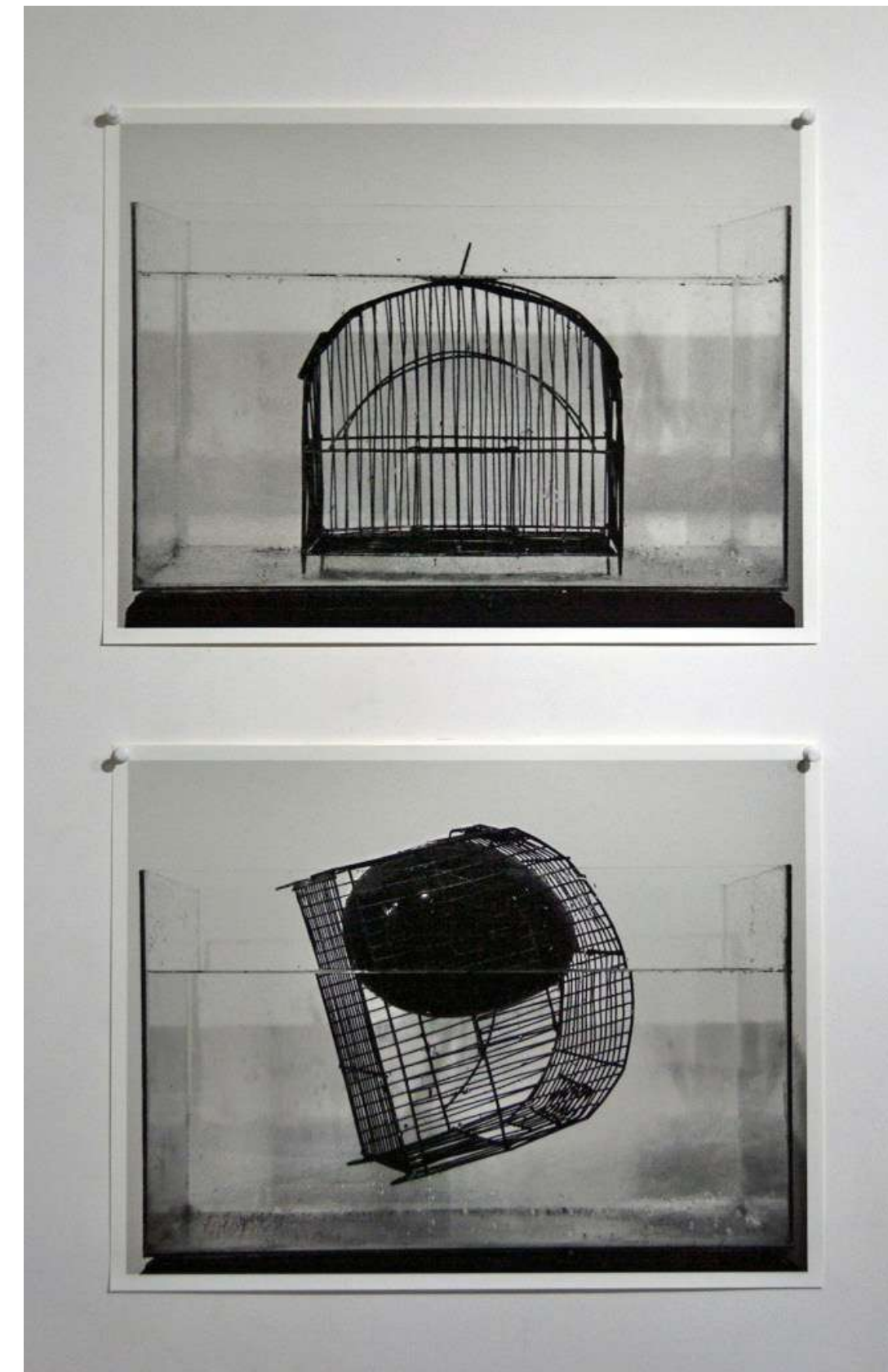


Fotografia que mostra o jornal A CENTELHA, feita em 2013

Lá no começo, em 2007, eu pensei que aquilo ali tinha alguma coisa de arte. Parecia uma instalação, construída pela minha família ao longo de mais de 40 anos. Os objetos guardados, as fotos nos álbuns, as mãos nas paredes. É uma vontade de marcar o mundo, né? Uma vontade de ficar para sempre. Mesmo que aos pedaços, mesmo que só uns restos. Dentro do galpão tinha quase uma casa, ou duas, sei lá, mas tudo espalhado, sujo, solto. Achei também um jornal do qual meu avô era gerente nos anos 30, quando morava em Pelotas.

Mas voltando para o galpão dos fundos. Havia muita gaiola lá dentro, o que sobrou da época do vô. Também estavam lá os aquários da minha mãe. E eu desejei fazer arte com esses objetos, queria tirá-los do limbo em que estavam, trazê-los de volta ao uso, mas não voltando para dentro de casa e sim os levando para uma galeria, um museu, afinal, era tudo tão *ready made*. Entre 2009 e 2011 eu fiz diversas experimentações, no meio disso apareceu um balão que estava lá no meu quarto-ateliê por acaso. Mas balão também é enfeite, como aquário e gaiola, balão também contém, guarda, prende alguma coisa lá dentro. Achei que dialogavam.

O balão se tornou “a coisa”, o objeto, o sujeito, o ser lá dentro da gaiola dentro do aquário. A gaiola dentro do aquário é uma anulação da possibilidade de vida: nem peixe, nem pássaro. Também é como se fosse colocar um espaço dentro do espaço, olhar para o espaço. Além dessas experimentações, fiz outras coisas a partir do galpão. Alguns textos, vídeos, livros e proposições. Em 2013 fiz uma escultura efêmera e improvisada no pátio de casa e filmei a ação. Tirei todos os objetos lá de dentro do galpão, botei para fora e depois foi tudo para o lixo (mas isso a imagem não mostra). Também editei um vídeo chamado “Fundos”, no qual coloquei legendas sobre cada objeto, dizendo seu nome.



Estimação e Suspensão, fotografia digital, 2008



Fundos, vídeo, 2013 – Acessível no site: Fundos, 2013

Preparando esta apresentação, lembrei que o artista brasileiro Hudinilson Jr, que pertenceu ao coletivo 3nós3, veio para Porto Alegre em 2008 para participar de uma exposição na Fundação Vera Chaves Barcellos. Naquela situação, ele fez uma fala para os alunos do Instituto de Artes da UFRGS, entre os quais eu estava presente. Hudinilson mostrou as intervenções que seu coletivo realizou nos anos 70. Uma delas consistia em passar fita adesiva na entrada de galerias comerciais de arte, lacrando sua entrada e deixando cartazes com a frase “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. Acho que eu fui um pouco contaminado com essa energia “anos 70” do Hudinilson e de muitos outros artistas que eu amo. Esse aquário, essa gaiola, esse balão preso falam um pouco sobre isso também. São objetos que ao mesmo tempo servem para contemplação e para criar vidas, vidas que se desenvolvem sobre os olhos e o controle daqueles que estão de fora. Há algo de perverso nessa vontade de possuir coisas belas limitando suas vidas a determinados espaços e formatos, né?



Caverna, fotografia digital, 2011

Então pensei em um novo trabalho, em 2011, chamado *Caverna*, como na alegoria de Platão. Era um aquário feito com vidro jateado e dentro dele coloquei uma escada de uma gaiola de hamster que estava guardada no galpão. A primeira vez que mostrei esse objeto foi na Biblioteca da Educação da UFRGS, depois instalei no meio da Av. Borges de Medeiros e a última vez que mostrei foi em uma exposição em São Paulo (depois disso ele quebrou e se perdeu por aí). A escada está ali, o aquário vazio, não sabemos se algo está para entrar ou se já saiu. No mito de Platão, as pessoas vivem presas em cavernas e só podem ver sombras de uma realidade externa, até que alguém sai de lá e descobre que o que achavam que era real, na verdade, eram só projeções. É a mesma narrativa do filme *Matrix*, do *Show de Truman*, entre outros. Um despertar para uma realidade maior e além do nosso meio. Mas no meu aquário eu coloquei vidro jateado, que produz um efeito de desfoque. Quanto mais perto, mais a gente vê, quanto mais longe, mais as coisas desaparecem. De longe, a gente não vê a escada, por exemplo, só quando se aproxima. E, se a gente estivesse lá dentro do aquário, a gente não veria nada do que tem fora. Mas temos a escada. Uma possibilidade de trânsito, circulação, movimento, ir e vir, descobrir, conhecer.

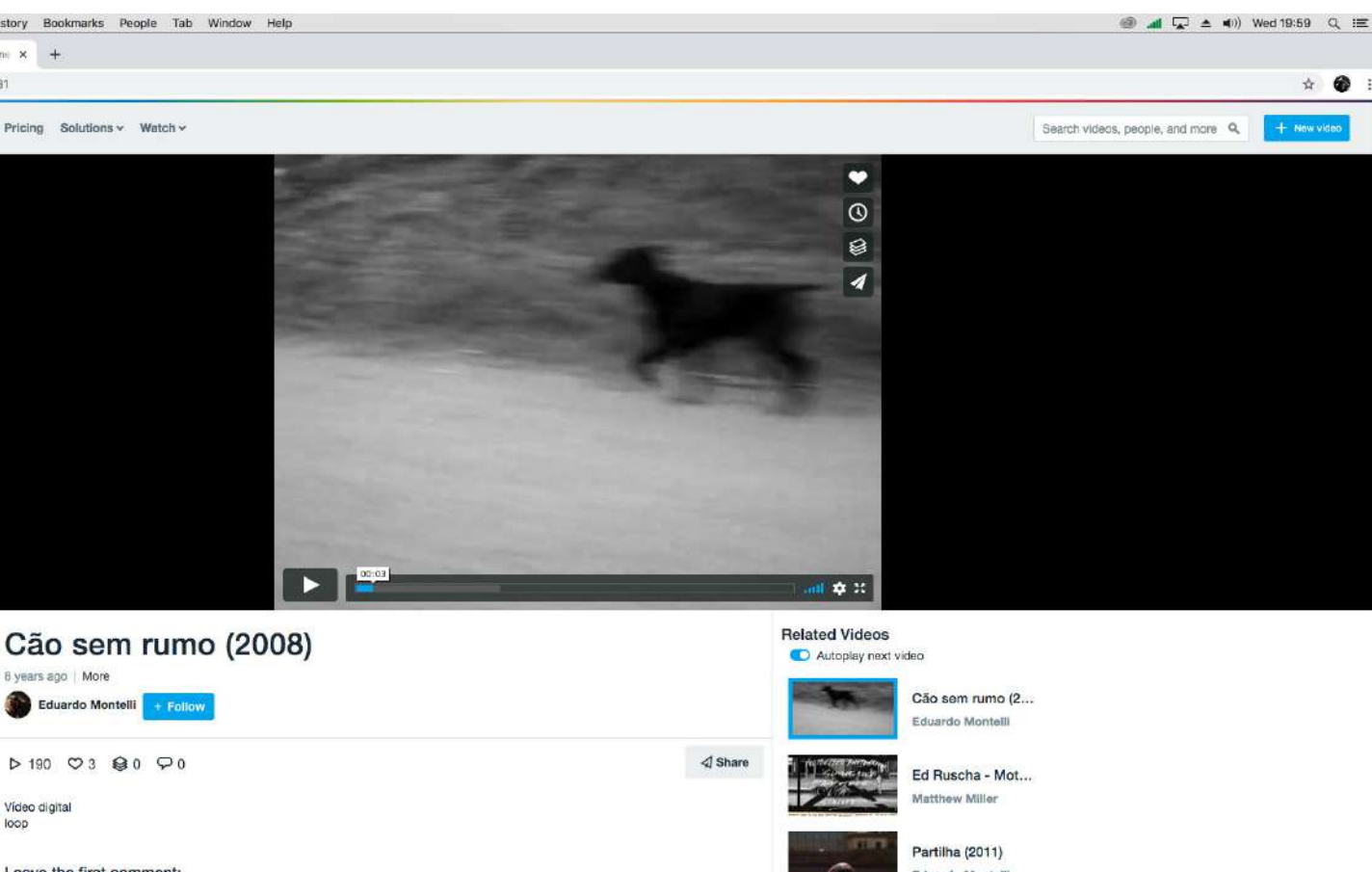


Imagem que mostra o vídeo *Cão sem rumo*, 2008, acessível no site: *Cão sem rumo* (2008)

Pensando nisso eu volto para 2008 de novo. Eu estava fazendo aquelas filmagens clichês de paisagem em movimento através da janela do carro da minha mãe, quando passei por um cachorro solto pelas ruas. “Cão sem rumo” foi o primeiro vídeo que editei. Nesse momento eu comecei a pensar sobre a imagem em loop de acontecimentos sem início ou fim. O que vemos é um cachorro que corre e não para, saindo e entrando no enquadramento da tela. Essa figura, para mim, fala do desejo, da potência e da angústia de estar em movimento pelo próprio movimento, sem necessariamente chegar em algum lugar. Em uma sociedade marcada pela lógica da domesticação e da padronização de percursos, o livre e persistente caminhar do cão representa resistência. Como começa a trajetória de um gesto de arte, de um objeto de arte ou de um artista? Por quais caminhos circulam e até onde podem ir?



Instalação fotográfica *Cão sem rumo*, na exposição individual *Impressões diversas*, que aconteceu no Acervo Independente, em 2014

É interessante que um vídeo pode virar foto, né? Basta a gente separar os frames e mandar imprimir. Cada pedacinho mostra um momento diferente do movimento repetido do cão. Como as fotos 3x4 da minha irmã mostram o movimento de seu rosto envelhecendo. Ou se pensar desde a foto da minha mãe pequena no pátio de casa até a imagem da mão marcada na parede, também há uma espécie de movimentação. Um único lugar, o mesmo lugar, mas muitas histórias, muitas temporalidades, muitas possibilidades de pensamento e expansão. Depois eu acabei me mudando dessa casa de infância, casei com um cara, morei seis anos com ele, fiz um vídeo sobre isso também, colisão de partículas é o nome, é sobre a gente estar solto por aí, sem rumo, se debatendo, se arrastando, e de repente um impacto, um encontro, uma deformação do percurso, uma transformação, tudo diferente e os movimentos se somam e seguem.

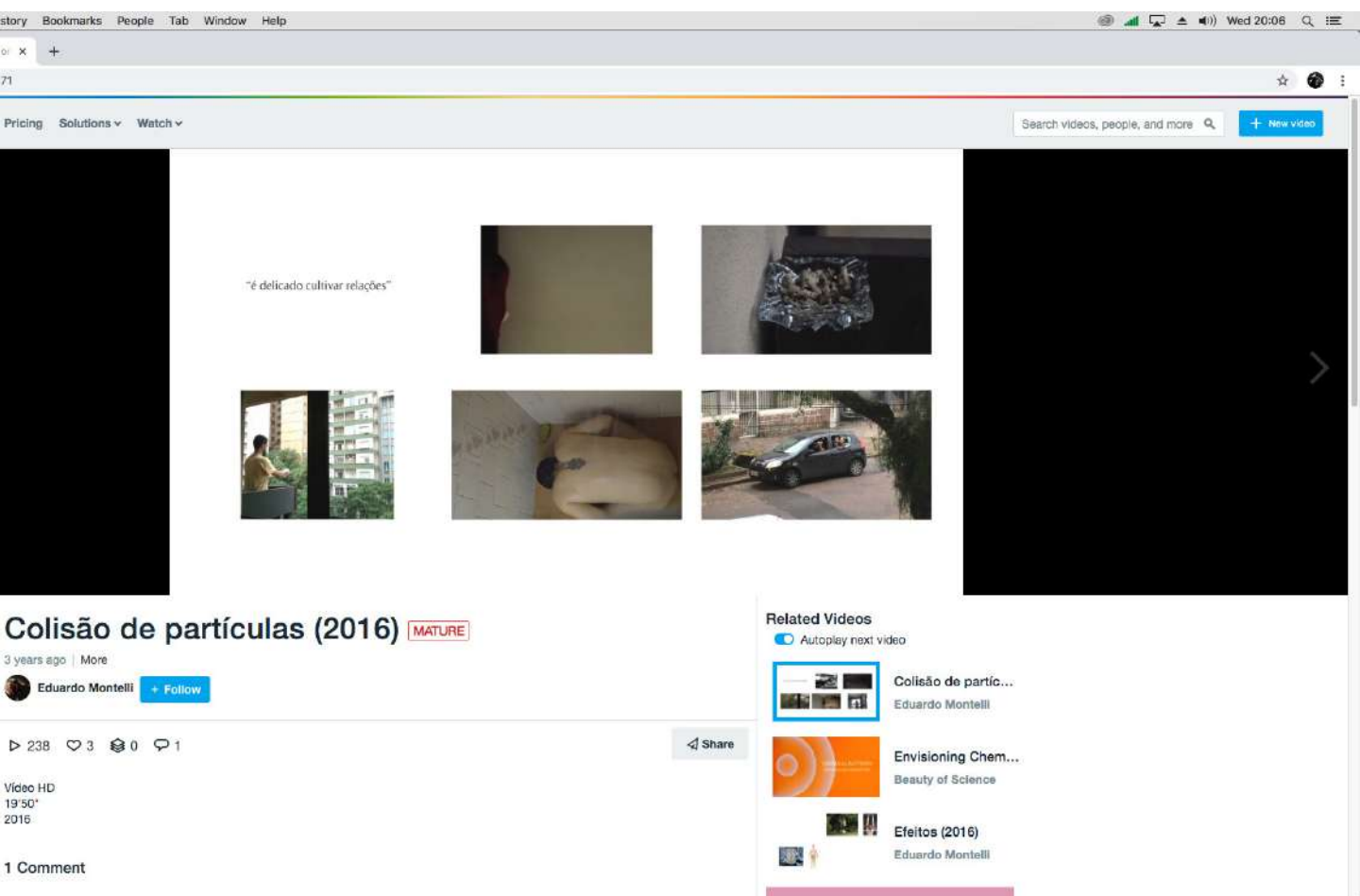


Imagem que mostra o vídeo *Colisão de partículas*, 2016, acessível no site: [Colisão de partículas, 2016](#)

Depois fui morar no Rio de Janeiro, fiquei dois anos lá, o mais longe que já fui do pátio, por enquanto. Nesse processo de distância, de estar sozinho, sem raízes ou vínculos fortes, percebi que o pátio mesmo é meu corpo, que onde eu estou eu posso fazer casa, posso cultivar, habitar, e trabalhar em alguma coisa para chamar de arte.

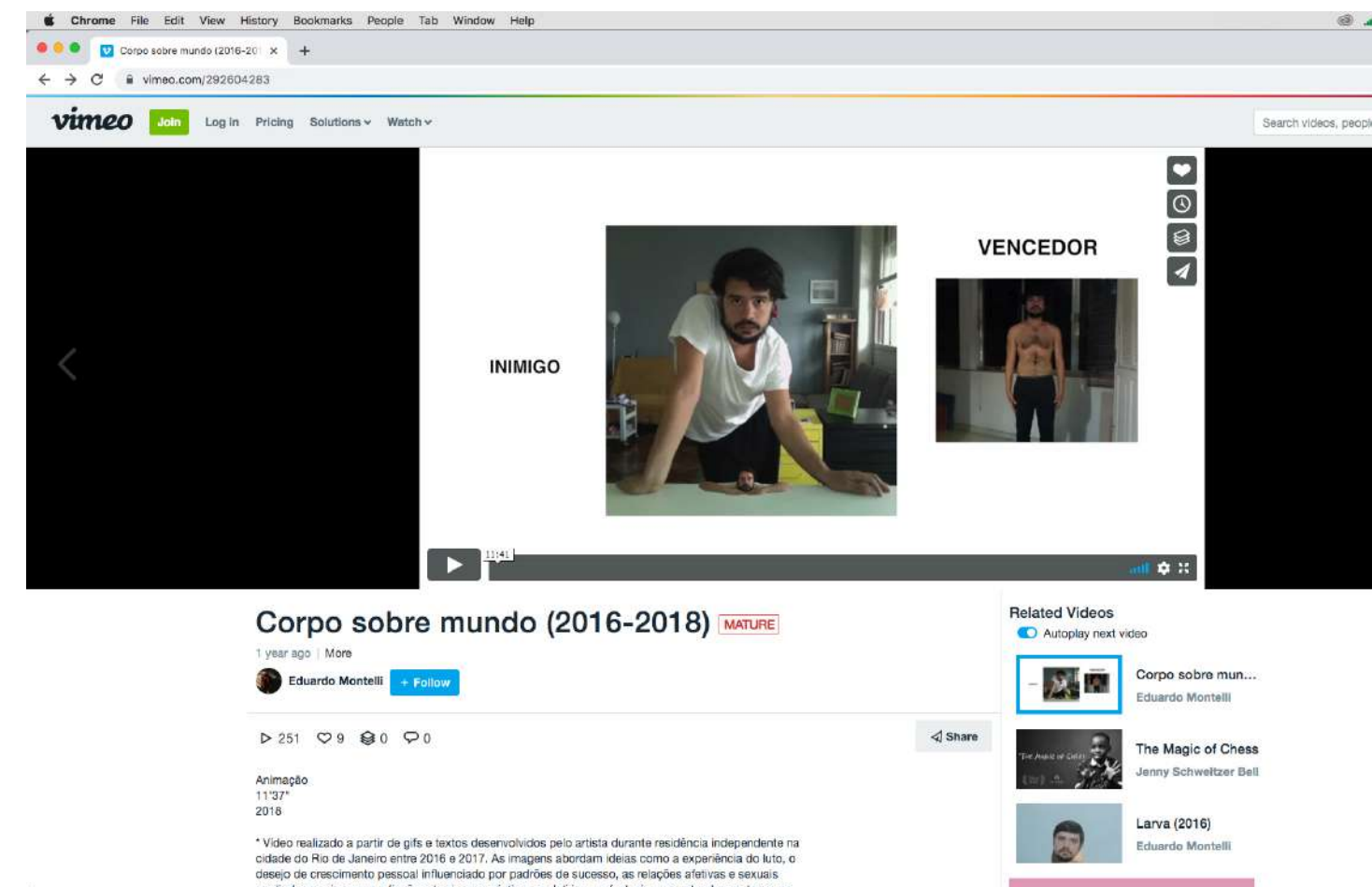


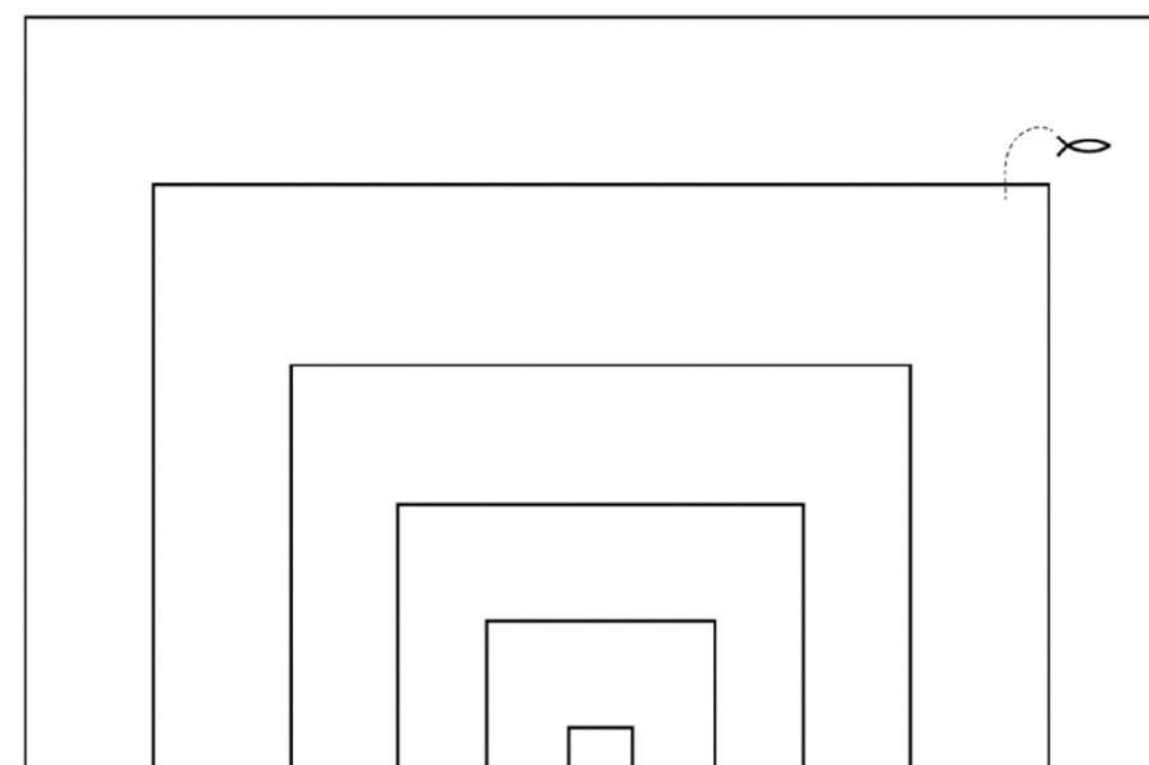
Imagem que mostra o vídeo *Corpo sobre mundo*, 2016-2018, acessível no site: [Corpo sobre mundo, 2016-2018](#)

Corpo sobre mundo. Onde eu estou, sou artista residente. Mas também depende de quem vai me reconhecer assim, é claro. Inventei um crachá para isso, para ver se funciona, para ver se alguém acredita em mim. Eu carregava ele sempre comigo durante o período que morei no Rio, junto com minhas carteiras de identidade.



Crachá *Artista residente*, 2016

Mas no fim de tudo isso, o que percebi mesmo é que tudo é mais complexo do que parecia lá no começo: ilhas, pátios, aquários, gaiolas, galpões, arquivos, sites, crachás de identificação. É tudo entrecruzado, a gente nunca sai ou entra de verdade, é tudo meio provisório. A identidade é uma construção permanente, assim como o corpo, os lugares e mesmo a arte.



Salto – Animação, 2018 – Acessível no site: [Salto \(2018\)](#)

Agora, aqui, nesse ponto em que estou, olho para o Eduardo menino do pátio e vejo ele percebendo que a ilha é sempre maior e mais cheia. “Habitar e descobrir”, inventa que esta será sua grande missão.

Eduardo Montelli

Doutorando em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, com mestrado em Poéticas Visuais e bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua atuação como pesquisador e artista transita entre a performance, o vídeo, a fotografia e o arquivamento. Investiga a influência de documentações, narrativas e outras formas de "inscrição de si" no modo como as pessoas vivem e como se tornam o que são. A partir de um processo de improvisação e experimentação cotidiana nos espaços que habita, produzindo imagens que entrecruzam ficção e realidade, materialidade e virtualidade, revelando uma identidade em constante construção e desconstrução. Tem participado de exposições nacionais e internacionais. Em 2019, realizou a individual Como faremos para desaparecer, na Fundação ECARTA, em Porto Alegre, Brasil, na Cologne Art Book Fair, Colônia, Alemanha, 2017 e Reply All, Grosvenor Gallery, Manchester, UK, 2016. Em 2017, recebeu o prêmio de 'Melhor GIF do ano' e foi também premiado na categoria "DOC" do Festival do Minuto com o gif Fundos; e o prêmio Habitat pelo gif Abelha na piscina. Em 2014, foi premiado no 65 Salão de Abril. eduardomontelli@gmail.com

Eduardo Montelli

Doctoral student in Visual Languages at the Postgraduate Program in Visual Arts of the Federal University of Rio de Janeiro/UFRJ, with a master's degree in Visual Poetics and a Bachelor of Arts in Visual Arts from the Federal University of Rio Grande do Sul/FURG, Rio Grande, RS, Brazil. His practice as a researcher and artist transitions between performance, video, photography and archiving. He investigates the influence of documentation, narratives and other forms of "inscription of the self" concerning the ways people live and how they become what they are. He bases his practice on the process of improvisation and daily experimentation in the spaces he inhabits, producing images that intertwine fiction and reality, materiality and virtuality, revealing an identity in constant construction and deconstruction. He has participated in national and international exhibitions. In 2019, he held the solo show How we will make this disappear, at the ECARTA Foundation, in Porto Alegre, RS, Brazil, and participated in the Cologne Art Book Fair, Cologne, Germany, 2017 and Reply All, Grosvenor Gallery, Manchester, UK, 2016. In 2017, he won the "Best GIF of the year" award and was also one in the "DOC" category at the Festival do Minuto with the gif Fundos; as well as the Habitat award for the gif Bee in the pool. In 2014, he was awarded at the 65 Salão de Abril. eduardomontelli@gmail.com

O Rio com Nossos Peixes, Devolvam

Leandro Machado apresenta um ensaio visual que é, ao mesmo tempo, prosa poética: dois movimentos, um visual e o outro verbal, mas nenhum meramente acompanha o outro, como música de fundo. O artista fala dos rios, dos sons e cheiros, das flores, dos terrores, dos tambores. É um canto lírico das sensações brasis sem fronteira entre os países ou entre as palavras que inventa. Pontos de vista da cidade no encontro com a praia, a paisagem, o vento e o peso, por trás do véu da beleza que esconde o racismo.

Alice Monsell

The River with Our Fish, Give them Back

Leandro Machado presents a visual essay that is also poetic prose: two movements, one visual and the other verbal, but neither merely accompanies the other, as would background music. The artist speaks of rivers, sounds and smells, flowers, terrors, drums. It is a lyrical song of Brazilian sensations without a border between countries nor between the words he invents. Views of the city encounter the beach, the landscape, the wind and the weight, for behind the veil of beauty hides racism.

Alice Monsell

O som que preenche o espaço não hesita em entrar pelos teus buracos, tamanho é o desejo por tecer implosões dentro de outras: estiletos de canções, abraços, memórias nunca vividas, palavras e cores.

Quando rabecas e violinos arderam [consumindo de uma só vez plateia e camarote], veio ela se proteger do vento na curva da minha perna. É essa uma história bonita entre amigas.

Seguro as mesmas mãos grossas cansadas pela jornada de trabalho. A facção passei a cortar as mazelas em anéis bem finos, quase transparentes, e os sinos e os hinos. Da segunda vez em que me atiraram a voz numa cela imunda, o poema reencarnou - na casca da banana na clara da gema do ovo no óleo de coco de babaçu.

...e lírios lírios vozes de...

Perdi o sono no meio da noite, no escuro, sozinha. Sonhos de vingança da criança que fui retornam. Irmã das montanhas do pato do grão de safira - asas de cera abrasando o infinito - sendo na imensidão da trilha um silêncio de grilos.

Carregando tabaco suficiente e dedos acesos, solta a campo, de vermelho e noite, caminha inteira no escuro.



Da maneira que foi possível e quando pode buscou os alargamentos e os excessos, por pura reinvenção - querendo a vida correndo pelo lado contrário do funil. Mulher negra alta alta alta... Sobre o que bem quisier, o que bem entender, passou a falar e a pensar para fora [através desse megafone, fazendo uso desse funil alto-falante]. Buscando a serenidade ao decidir que nem um assunto precisa ser tomado de constrangimento, receio, medo. Ainda que sinta o corpo e a palavra marginalizados, continuamente desautorizados, pois na base da base da pirâmide - a exemplo de outras tantas.

O abacateiro no seu hábito de desaforar caroços te derrama sobre o telhado da casa, sobre os vizinhos que passam indo e vindo, sobre a luz de pretos e brasinós.

Amei-lhe desde o primeiro instante - tingido de urucum meu homem lutava boxe. Pranteava, marejando as palavras, ao ouvir Chabela Ramírez. E tomava vinho que nem água e vinho que nem água. Hoje, não chora mais. Toda água que nem água, inunda, carrega-lhe os vazios.

Presos, nós estamos presos à cadeia alimentar capitalista – de mandos e desmandos. Entregando o tempo, a força, o corpo, trabalhando no máximo por um punhado de sal. Presos, desferindo golpes, lançando pedras gritos e cuspes que em realidade não impedem o saque de um por um dos nossos direitos. É preciso voltar a habitar as ruas, se encontrar, fazer barricada com um corpo coletivo de escuta.

Sete avós te acompanham, sete velas te alumiam...

Vêm nessa bolsa as mulheres que trago dentro. Pelas baixas, pelas esquinas, pelos pontos do bonde, nas catracas, nos botecos, nos planos inclinados, nas casas de bilhar, nos terreiros, nos toques de tambores, nos restaurantes, nos campos elísios de futebol de várzea, nas rodas de capoeira, nos domingos de chuva, nas quebradas, nos cartórios, nos metrô, parques públicos manifestações...



Abandonei o conforto da casa apertando a vida em sapatos menores. Diante a perspectiva dos estreitos, dos buracos, das fendas ensanguentadas de lama e a dificuldade para distinguir as letras de perto aumentando.

Ela não é só uma Puta, esqueceram-se intencionalmente de dizer a público que ela é também uma Buda – capaz de perceber a realidade sem filtros barreiras anteparos, viver em harmonia, controlar a si mesma, sua fala pensamentos e emoções. Amar zen.

É ela, olha, é ela, eu conheci pelo caule. Tira o sofrimento.

A casa de minhamãe é um ninho de afetos, desde o principio da memória porta disposta a receber. Mas aqui nessa distância, nesse hospício, me rancaram do convívio, me amarraram e plantaram vozes de lírios na minha cabeça.

É somente através desse cigarro de contrabando que o pensamento alcança o fundo do mangue.

Duas mulheres negras no vídeo falando de democracia, política, poder: abismada ao entender que pela primeira vez, em 47 anos, me vi na TV do Brasil. Isso leva água ao moinho e vento ao cata-vento. Modifica as formas, esculpe, desenha outro mapa de realidade. Faz a primavera possível horizonte nesse som que preenche, nessas implosões dentro de outras.

No cheiro dos sovacos é que te recupero e te trago pra junto.

Quero ler um parágrafo póstumo dessa dobra cúrcuma, enquanto ainda estamos, enquanto ainda podemos.

Sobre a penteadeira a coleção de fios brancos e bolinhas de sagu; Sob a proteção da Igreja pedófilosabusadoresestupradores rezam missa em latim; Protegidos pelo Estado scapangascapitãesdomatolacaioscapatazes prepostos juízes tropas de choque transitam impunes...

Rebola bambolê meu corpo mole amolece o torto do rapa da dita dura. Inquieta ação. Pensamentos como espada.



Vou te começar de novo!

Quando me mataram, na segunda-feira, a TV olhava distorcendo os fatos de uma jaula de ferro amarrada com cadeado. Grades em toda parte, excessivamente grades [que apartam limitam impedem separam segregam ameaçam amedrontam]. O projeto de tragédia tornou-se uma escola pública. Silenciosa sobre a história dos indígenas e dos africanos: no Brasil, nas Américas, na Europa.

Sem o menor pudor num país que não lê.

Que dias são esses que estamos a viver? Não sei dizer em qual outro país atacam à bala, à bomba, com constrangimento moral professoras de escola pública! É necessário marcar, estilhaçar, amordaçar, e ainda manter-nos cativas na solidão da sala de aula.

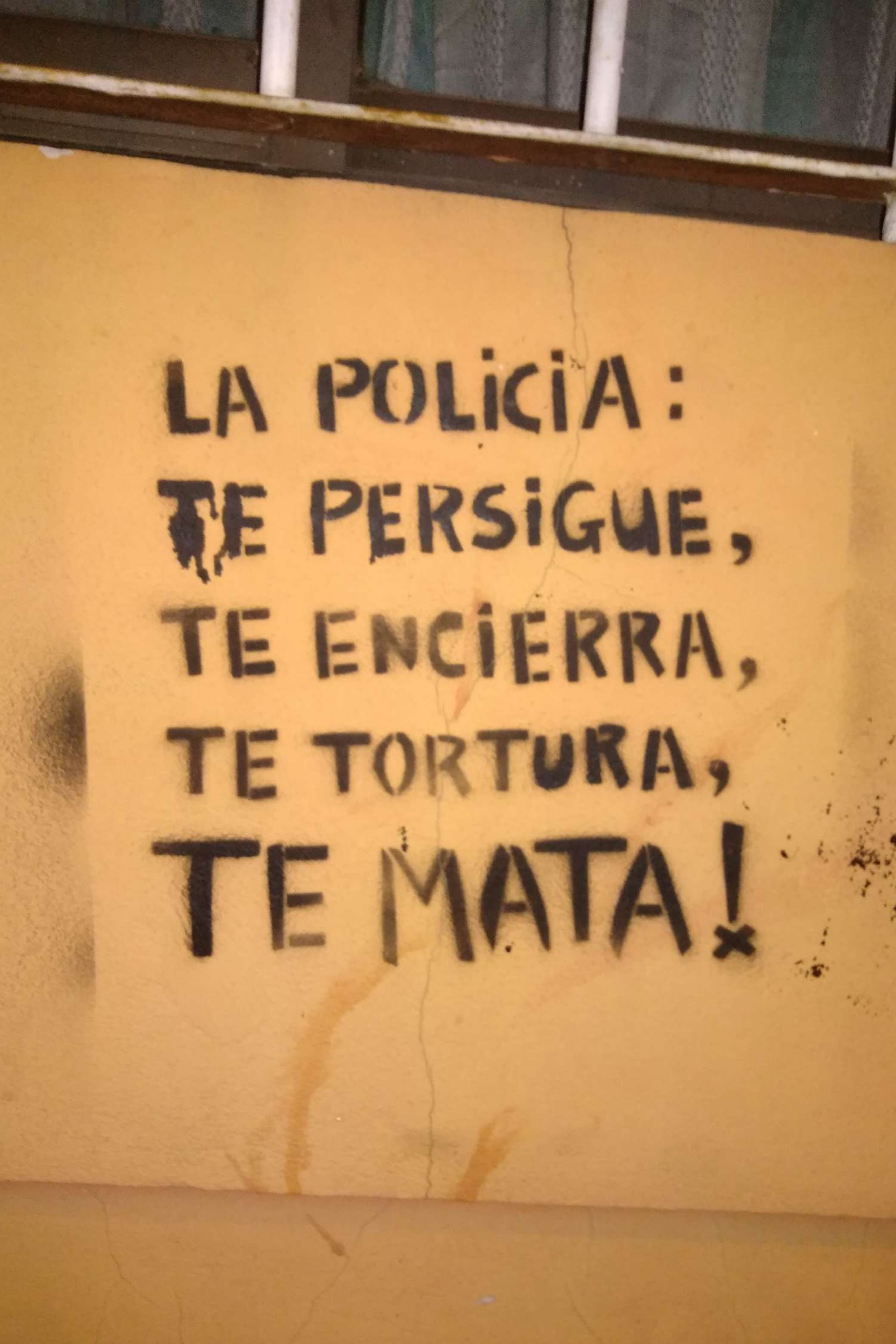
Varro escadas, lavo as vidraças, encero o chão, retiro o lixo, limpo espelhos, lustro os metais, lavo a louça, costuro a roupa, guardo tua casa, lavo teu carro, estaciono, recolho dejetos cacas cocôs, varro a calçada, rego o jardim... Faço faxina. Sou faxineira, empregada doméstica, mãe, diarista, cerzideira, guardador de carros, motoboy, jardineiro, porteiro. Alfabetizada pela Rua. Sem o menor pudor num país que não se lê.

Quando iremos nos desencobrir para novamente imaginar que podemos bem mais? Pretérito imperfeito eterno presente.

Espaços de mim: na Parada Gay soul eu [as curvas, os meandros].

Negras tingidas de negro, unguidas de negro. Tingidas de negro, unguidas de negro.

Teus brincos de princesa me arranham com beleza de ourivesaria e delicadezas de lágrimas de pau de chuva. Mesmo do outro lado da porta tenho certeza de quando são teus os passos a subirem os degraus, pelo arrastar do tempo. Estou afetada e isso não tem saída. O problema é a palavra amortecer. Pelos cômodos da casa sigo me juntando em teus grampos. A vida já foi mais simples e minha cidade tão mais bonita.



LA POLICIA :
TE PERSIGUE,
TE ENCIERRA,
TE TORTURA,
TE MATA!

Para que botar perfume na flor?

A música liga as periferias do Brasil. A música me conecta com a América Latina inteira. O dia passando pra noite, noite pro dia, e o racismo que já nem se esconde dentro, a todo o momento escarra escancara em nós os seus 39 quilos de vaia. Lógica de extermínio, necropolítica. Hoje uma dor nova e uma cova rasa diante da matança legalizada da população negroindígena. Que invisíveis sangram até o fim nos manicômios presídios favelas florestas.

Não vá morrer com a rima na garganta, MC!

Véus e tapumes revelam a cidade abandonada, suja. Tudo crescido quebrado vazio amargo - certo de que em algum momento isso será usado contra a tua pessoa. Aprendi a saborear os aplausos com gosto de vaia, das repetidas vezes em que subi em mesas e estantes para maldizer ou louvar lâmpadas.

Recuperei a cabeça da estátua perdida no fundo do Dilúvio. Desisti de estar como depósito de violência alheia. Não quero mais ser engolida.

Eu não sou de cativo!

Sou onde o corpo dela já não estava. Atlântica. Revelações e desatinos: não ficção. Meu sexo é tudo que está em volta. O que fratura é o controle remoto sobre a minha pessoa. Vejo a mágoa que brota do poço.

Plantou uma serpente tão ruim aqui dentro, vestindo meu corpo nu numa sarjeta rua.

São os maridos que matam as mulheres!

Dizem que naquele deserto chove sal. Chá de coca. As celebridades em seus molares e caninos alvíssimos. A gente pressupõe o grau de burguesês de um pela brancura do marfim.

A paisagem virou um retrato pendurado na parede e essa cidade em pouco tempo já era! A lei do entorno.



...vozes de lírios vozes...

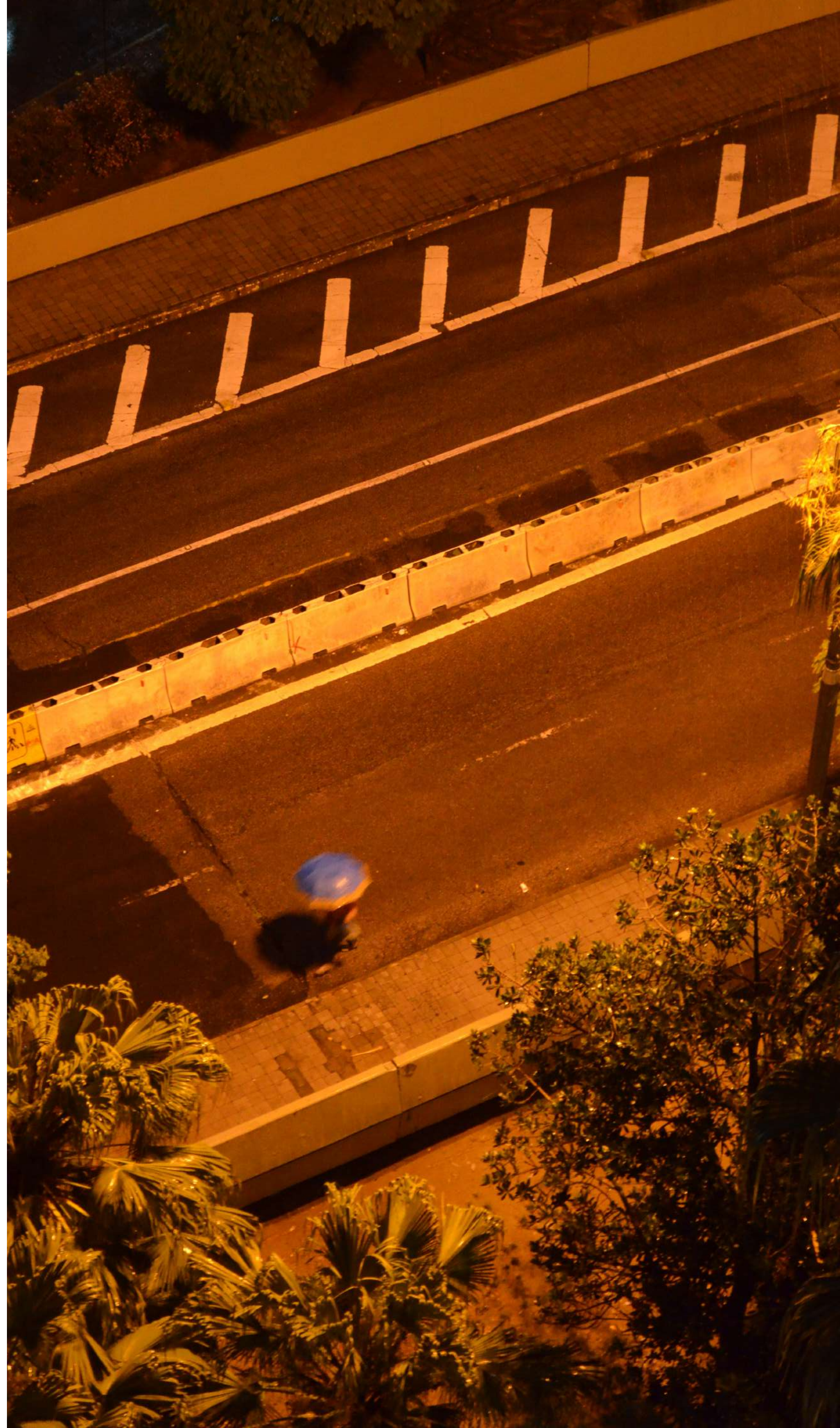
Festejam o corpo arrebetado. Que imagem mais decadente a Porto Alegre de hoje apresenta aos seus! A perda do patrimônio, da memória, da liberdade, da identidade – o desaparecer. Para que não me arrebetem tão cedo penso em ir de muda para Isla de Flores.

Uma mangueira mesmo a distância se deixa conhecer pelo porte da cabeleira. Minhavó era maior que a casa. Ela deu o prêmio. Lá no meio das Nzingas, das Minas, dos Gangas, no meio dos Jongos, Congadas Candombes Maçambiques. E a talha de barro na cabeça equilibrada.

Me sinto como se fosse um produto com falha de fabricação e que não se nota sem telescópio, microscópio. Esse que me corre agora é um arrepio velho. Uma porta para o passado. Famílias errantes enterradas a céu aberto. Santiago dorme aos pés da cordilheira. Os rios de pedra são como caminhos naturais. A micropolítica foi o que nos juntou. Em relação às ditaduras que se revezam penduradas no horizonte: é possível pensar que até o Império Romano caiu.

Me desobriguei de dar satisfação sobre o que faço. Já não quero plantas, não quero cachorros, nem gatos, não quero filhos, desisti de construir uma “família”, me despi da ideia de lotar um apartamento com discos livros jornais velhos, não quero quadros, não quero sapatos, não Quero-Ouero em gaiolas, não quero quefir de leite. E diante da ação do Tempo [o mesmo que devora os próprios filhos] seguir invernando modas, cometendo erros de dactilogravuras mimeotaquigrafadas até onde possa.

Quase sempre prefiro os bares que servem gentileza e bolhas de silêncio. O sexo se refere ao biológico, o gênero ao simbólico. Preciso aprender com as formigas caminhos que levem ao coração de terra.



Hoje me acalmastes de um jeito que só as mulheres conseguem!

Entendi que a capacidade de rir de si mesma não é uma alegria boba. Pesos e contra pesos.

Fui capaz de sentir a pequena nuvem que só sabia sombra. Sobre ela se fez sol e chuva, quando pode.

Na janela, onde o pai dormia de cansaço, morava uma montanha completamente careca. A paisagem refletia-lhe o espírito vagando sem paz.

Você chora?

Varreu para o teto do apartamento as palavras que se acumularam sobre as coisas de comer. Um murundum que quase impedia o giro das pás do ventilador.

Também no colo da poesia as coisas são feitas de mistério - pensou.

Pra mim uma pedra representa um mundo.

Ela sempre viveu aqui. Pelos olhos. Dentro deles.

Meu corpo é história. É ancestralidade indígena, é pré história preta.

Como podem as senhoras católicas em todo o seu progressismo pedirem a morte de alguém. Eu não me conformo! É muita dor junta. Nada de empatia nessa visão seletiva.

O racismo atravessa o tempo e o espaço.

Aqui nessa casa mora também o analfabetismo a misoginia a transfobia.

O apagamento das diferenças. Mbya Guaranis. Terenas. Kraenacks. Kayapós. Guaicurus. Charruas. Yaros... É indigesto me ver ali, mas é necessário que eu esteja sendo vista ali. Resistindo, escrevendo, escurecendo, sendo.

Eles querem é a nossa lagosta. E novamente ofereceram miçangas e espelinhos!

Dizem pouco, falam demais. Se afundam com as próprias palavras.

Lido com pessoas falsas desde os dez anos de idade.

É o Brasil profundo!



Serei a mendiga que possui uma Magliani. Vou vender o apartamento e ir-me.
Na carteira profissional: Meliante Cultural, Arruaceira.

Como a ciência e a arte ajudaram a construir o racismo, o machismo, a pretensa superioridade de um grupo sobre os demais?

Vidas negras importam!

A gente achava que ele dormia de salto alto, mas não.

Trocar o nome dos amores é algo horrível.

Ah esse humor me diverte!

O que te tempera para além do pó do mascavo, uma garoa com vento?

Para fabricar silêncios, amarrar ideias, visitar estrelas, desenvolver conchas e pinças é preciso aguardar que os dias e as noites se amontoem como roupa suja. Lembro bem que por um período as famílias em volta traziam pequenas hortas nos quintais [mesmo que em realidade isso significasse míseros pés de couve, aipim e uma lata enferrujada com tempero verde]. E as refeições aconteciam em casa com direito a guardarmos lugar para a sesta. Mas agora nos movemos em uma gradativa diminuição do tempo livre, na agitação dos boletos - com o agravante de que o dinheiro ganho não sobra - mal dando para a feira de sábado. Por onde andam as cartas de amor? Como fazem falta, sobretudo aquelas carregadas com a magia de retardar o tempo.

Angola, tens para essa partida algum plano outro?

Chega de saudade, para as mulheres as coisas das mulheres.



Leandro Machado

Bacharel em Artes Visuais com habilitação em Pintura e licenciado em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Possui Especialização em Saúde Mental no Hospital Psiquiátrico São Pedro, Residência Integrada em Saúde, pela Escola de Saúde Pública de Porto Alegre. Desde 1998, participa de exposições coletivas e já realizou várias exposições individuais. Em 2012, foi selecionado como artista convidado do Projeto Casa Grande *Prêmio Funarte de Arte Negra*, Ministério da Cultura. Em 2015, foi selecionado pelo FUMPROARTE da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS, para a realização do Projeto *Arqueologia do Caminho*. Em 2017, recebeu o 1º Prêmio de Arte Contemporânea da Aliança Francesa, em Porto Alegre. Em 2018, seu projeto *Leandro Machado – Arqueologia do Caminho* foi agraciado pelo Edital SEDACTEL do Concurso Pró-cultura RS FAC #juntospelaculturainscrito e produção da STEPHANOU Cultural na finalidade: Circulação Nacional/Internacional. Entre dezembro de 2018 e agosto de 2019 apresentou seu livro e sua Exposição *Arqueologia do Caminho* em três países: Brasil, em Porto Alegre no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/MACRS, e em Rio de Janeiro, no Espaço Cultural Canto da Carambola; no Uruguai, em Montevideu, na Galeria Marte; e na França, em La Rochelle, no *Centre Intermondes*. frotage2005@yahoo.com.br

Leandro Machado

Bachelor of Arts degree in Visual Art with emphasis in Painting and a degree in Art Education from the Federal University of Rio Grande do Sul/UFRGS. He specialized in Mental Health [care] at the Hospital Psiquiátrico São Pedro and carried out an Integrated Residence in Health, School of Public Health in Porto Alegre, RS, Brazil. Since 1998, he has participated in group exhibitions and has held several individual exhibitions. In 2012, he was selected as a guest artist for the Casa Grande Prêmio Funarte de Arte Negra Project, of the Ministry of Culture. In 2015, he was selected by FUMPROARTE of the Municipality of Porto Alegre, RS, to carry out the Project Archeology of the Way. In 2017, he received the 1st Contemporary Art Award from Aliança Francesa, in Porto Alegre. In 2018, his project Leandro Machado - Arqueologia do Caminho was awarded by the SEDACTEL Edital of the RS-FAC Pro-culture Contest #juntospelaculturainscrito and production of the STEPHANOU Cultural for: National / International Circulation. Between December 2018 and August 2019, he presented his book and his Exhibition Archeology of the Way in three countries: Brazil, in Porto Alegre at the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul / MACRS, and in Rio de Janeiro, at the Cultural Space Canto da Carambola; in Uruguay, and in Montevideo, at the Galeria Marte; and in France, at La Rochelle, at the Center Intermondes. frotage2005@yahoo.com.br

Transduções

Transduções (2018 - 2019) é uma série de performances que dá continuidade às nossas pesquisas artísticas, as quais possuem como ponto central as convergências e as inter-relações entre imagem, som e corpo. Atualmente, nossa produção é dedicada à criação de performances e instalações sonoras e audiovisuais.

Em *Transduções* são exploradas estratégias operatórias que geram simultaneamente resultantes sonoras e visuais constituindo um ambiente de interdependência mútua entre os diferentes meios de expressão artística solicitados. O ambiente performativo é construído a partir de uma rede de retroalimentações entre informações de natureza distinta, entre meios materiais e imateriais, entre analógico e digital, entre corpo, espaço e público.

O conceito de transdução dá nome à performance, e é entendido enquanto um processo de transformação energética que serve de base para a compreensão de diferentes fenômenos sonoros do mundo físico e para a construção de diferentes aparatos tecnológicos. Transdução energética e tradução informacional interligam-se e servem como ponto de contato entre as materialidades distintas exploradas pelos artistas no fluxo temporal da performance.

Transduções se configura enquanto um contínuo processo de investigação audiovisual. A condutividade elétrica de meios como a água, os campos eletromagnéticos gerados por câmeras obsoletas e os ruídos de funcionamento de alto-falantes emitindo frequências inaudíveis, tornam-se subsídio para a construção de um percurso improvisatório realizado pelos

artistas no momento da performance. Objetos cotidianos também são explorados enquanto fontes sonoras e visuais que passam por diferentes processos de tratamento digital e de distorção analógica em tempo-real.

O presente ensaio visual apresenta diferentes registros fotográficos das performances de *Transduções*, assim como fragmentos (*stills*) do material videográfico utilizado nas mesmas. Convidamos as (os) leitoras (es) a percorrer alguns destes momentos de desdobramento das diferentes materialidades imagéticas das performances.

Alessandra Bochio

Felipe Merker Castellani



Transduções #5 [2019]

Transductions

Transductions (2018 - 2019) is a series of performances and a continuing work in progress of our art research production, and whose central point involves the convergences and relationships between image, sound and the body. Currently, our production is dedicated to the creation of sound and audiovisual performances and installations.

Transductions explores operative strategies that simultaneously generate sound and visual results, thus constituting an environment of mutual interdependence between the different means of artistic expression presented in the work. The performative environment is constructed from a feedback network between information of a different nature, between material and immaterial means, between the analog and the digital, between body, space and public.

Understood as the process of energy transformation, the concept of transduction serves as the basis for understanding different phenomena of the physical world and for the construction of technological devices. Energy transduction and informational translation are interconnected and serve as a contact between different materialities that are convoked by the artist in the temporal flux of the performance.

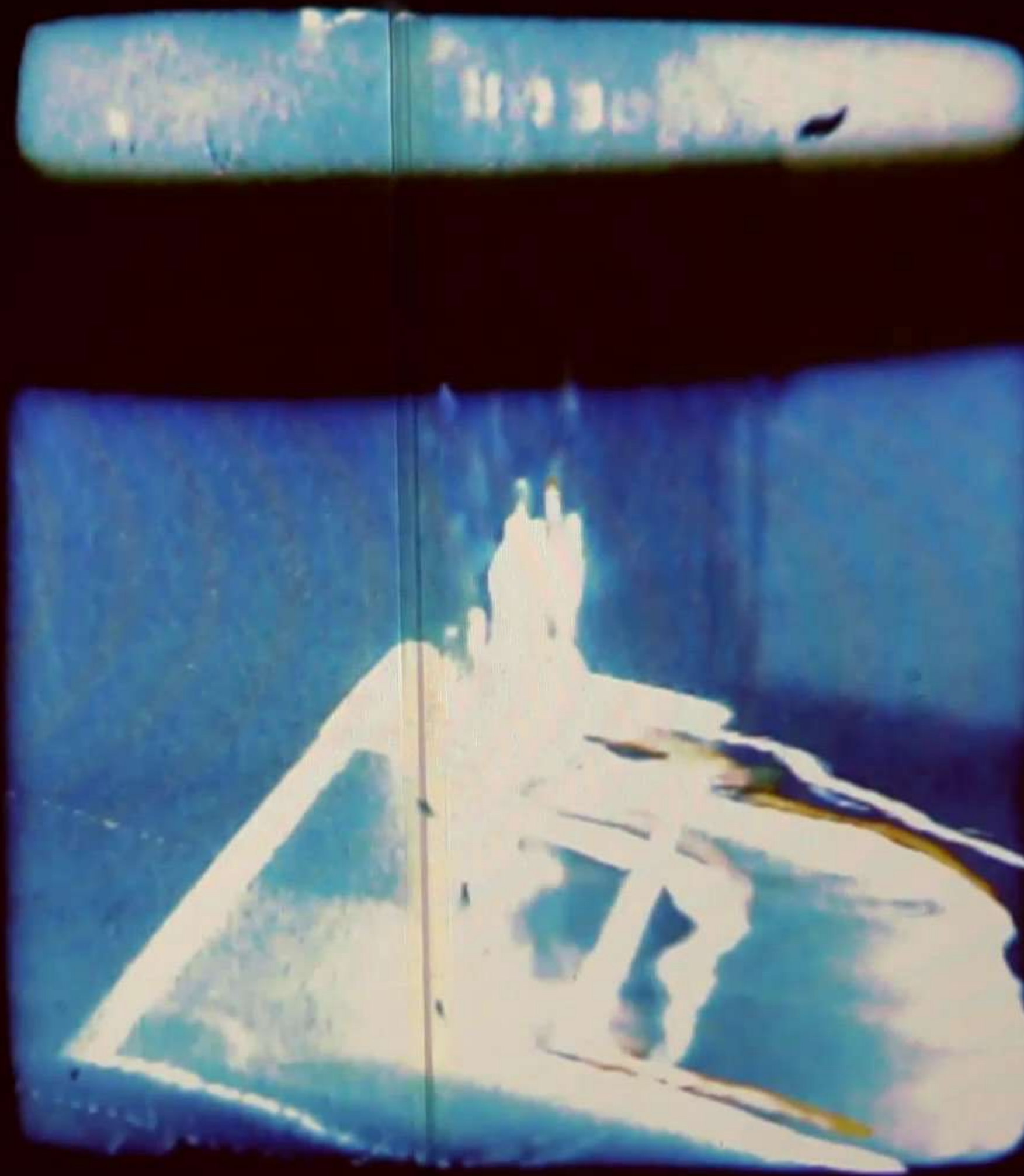
The performance *Transductions* is a continuous audiovisual investigation process. The electrical conductivity of different media such as water, the electromagnetic fields generated by obsolete cameras and the operating noise of speakers emitting inaudible frequencies serve as starting points for the construction of an improvisational route conducted by the artists at the time of the performance. Everyday objects

are also explored as sound and visual sources, that pass through different processes of digital treatment and analog distortion in real time.

This visual essay presents different photographic records of the *Transductions* performances, as well as stills of the videographic material used in them. We invite readers to experience some of these moments of development of the performance's different imagery materialities.

Alessandra Bochio

Felipe Merker Castellani



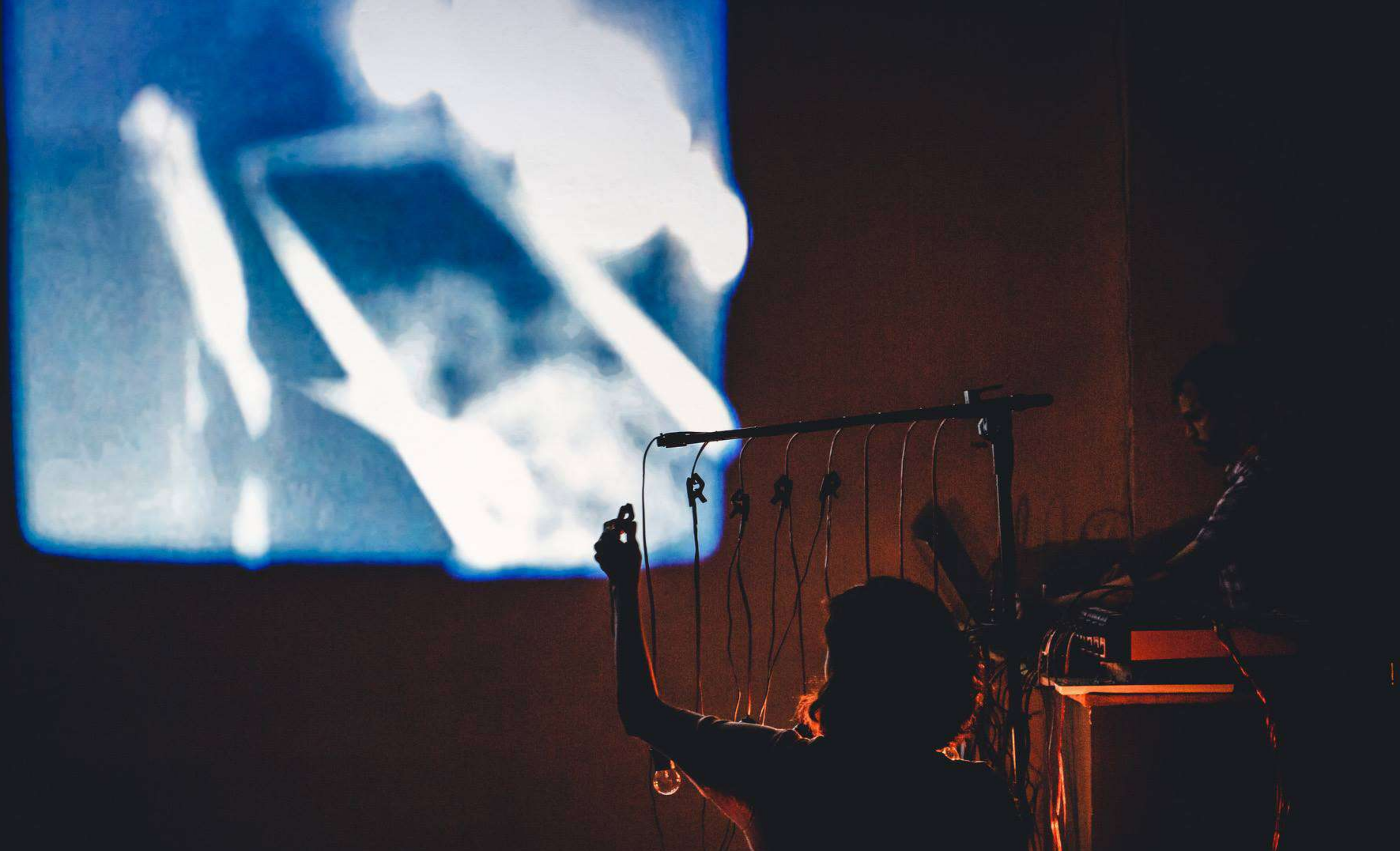
[1] Imagem *still* do material videográfico de *Transduções*



[2] Imagem *still* do material videográfico de *Transduções*



[3] Registro de performance realizada no Simpósio da ABCiber em 2018 na UFJF (Juiz de Fora, MG).



[4] Registro de performance realizada no Festival Kinobeat em 2018 no LUGAR (Porto Alegre, RS). Fotografia de Fábio Alt.



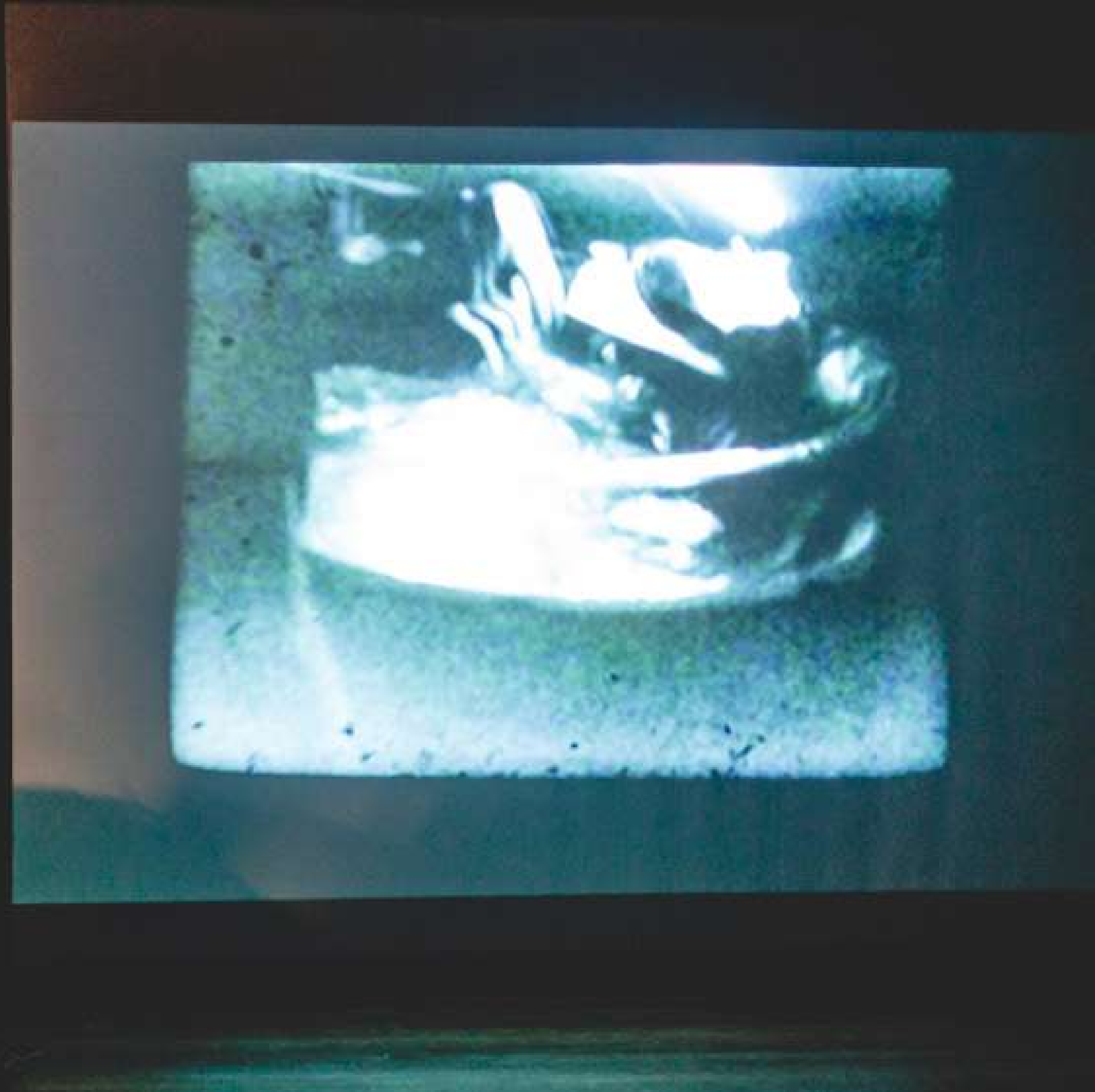
[5] Registro de performance realizada no Festival Kinobeat em 2018 no LUGAR (Porto Alegre, RS). Fotografia de Fábio Alt.



[6] Registro de performance realizada no II Seminário Internacional Convergências em 2019 no Instituto Goethe de Porto Alegre (RS). Fotografia de Fábio Alt.



[7] Registro de performance realizada no II Seminário Internacional Convergências em 2019 no Instituto Goethe de Porto Alegre (RS). Fotografia de Fábio Alt.





[8] Registro de performance realizada no II Seminário Internacional Convergências em 2019 no Instituto Goethe de Porto Alegre (RS). Fotografia de Fábio Alt.

Alessandra Bochio

É artista multimídia, pesquisadora e professora. Como artista se dedica a criação de performances e instalações audiovisuais. É doutora em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mestre e bacharel em artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA- UNESP). Realizou estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, em Paris, sob a supervisão de Philippe Dubois com bolsa CAPES. Organizou, com outros autores, o livro *arte_corpo_tecnologia* (2014). É professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e líder do Grupo de Estudos e Práticas em Arte Mídia (IA-UFRGS). ale.bochio@ gmail.com

Felipe Merker Castellani

É artista sonoro e multimídia, pesquisador e professor. Suas pesquisas práticas e teóricas atuais têm como campo problemático a criação musical em relação a outras práticas artísticas, como o vídeo e a dança, especificamente em contextos de criação coletiva e colaborativa. É mestre e doutor em música na área de Processos Criativos junto ao Instituto de Artes da Unicamp, e bacharel em composição musical pela Faculdade Santa Marcelina. Entre 2013 e 2014 realizou estágio de pesquisa no Centre de recherche Informatique et Création Musicale (CICM), Université Paris 8/ Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Entre 2017 e 2018 realizou estágio de Pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professor adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde atua nos cursos de bacharelado em Música e Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação (mestrado) em Artes Visuais. felipemerkercastellani@gmail.com

Alessandra Bochio

*Bochio is a multimedia artist, researcher and teacher. As an artist, she dedicates herself to the creation of performances and audiovisual installations. She holds a Doctorate in visual arts from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo, a Master's and a Bachelor's degree in Arts from the Institute of Arts at the Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). She completed a research internship at the Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, in Paris, under the supervision of Philippe Dubois with a CAPES scholarship and has organized, with other authors, the book *arte_corpo_tecnologia*(2014). Adjunct professor in the Department of Visual Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul/ UFRGS, Porto Alegre, RS, Brazil and leader of Study Group and Studies in Art Media (IA-UFRGS). ale.bochio @ gmail.com*

Felipe Merker Castellani

He is a sound and multimedia artist, researcher and professor. His current practical and theoretical research deals with a problematic in the field of musical creation in relation with other art practices, such as video and dance, specifically in contexts of collective and collaborative creation. He holds a Master's and Doctoral degree in music in the area of Creative Processes from the Unicamp Institute of Arts, and a bachelor's degree in musical composition from the Faculdade Santa Marcelina in São Paulo, SP, Brazil. Between 2013 and 2014 he held a research internship at the Center de Recherche Informatique et Création Musicale (CICM), Université Paris 8 / Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Between 2017 and 2018, he completed a Postdoctoral internship with the Postgraduate Program in Music at the Federal University of Rio Grande do Sul in Porto Alegre, RS, Brazil. He is currently an adjunct professor at the Centro de Artes at the Federal University of Pelotas (UFPel), where he works in the Bachelor's degree in Music and Visual Arts Courses and in the Postgraduate Program (Master's) in Visual Arts. felipemerkercastellani@gmail.com

O Contador de Ovelhas

O ensaio visual do artista André Barbachan atravessa do campo visual para o sonoro. Em O contador de ovelhas, o artista relata uma história sobre som e texto em tons claros e escuros que recorda a fisicalidade de um objeto escultórico por meio de sua função interativa.

Alice Monsell

Sheep Counter

The visual essay by artist André Barbachan crosses the field of the visual into the space of sounds. In Sheep Counter, the artista tells a tale about sound and texts em light and dark shades that recalls the physicality of a sculptural object through its interactive function.

Alice Monsell

Desde pequeno o guri sonha, ele cresce e continua a sonhar, torce para que o sonho seja bom, que se não der para voar que dê ao menos pra flutuar.

Depois de um dia cheio, o guri da fazenda observa os detalhes que trazem a noite. A lua é minguante, a noite está escura. Os sons do dia vão se finando, enquanto a atmosfera sonora noturna toma conta do espaço escuro. Sons cegos, aqueles sons que não são possuidores de referência visual, são sonoridades que tendem a penetrar no imaginário, potencializando o desconhecido, revelando para o guri suas aflições, tais como suas dúvidas, angústias e medos. Envolto nessa atmosfera sonora bizarra o guri se encontra em estado de alerta e é aí mesmo que o sono não vem.

Na cama ele se vira de um lado para o outro sem encontrar uma sonoridade referente a luz para entrar no sonho.

A mãe aconselha:

- Filho, não tenhas medo da noite, ela existe silenciosa para que a gente dormindo se renove e tenha vigor para aproveitar o outro dia e assim, vai ser para sempre. Lembra que amanhã cedo tens que ajudar os outros com a contagem das ovelhas, quem sabe, fecha teus olhos e tenta conta-las agora em teu pensamento, conte uma por uma até não haver mais nenhuma.

Conforme as palavras da mãe o guri o fez. Imaginando conseguia enxergar mesmo com os olhos fechados aquele monte de ovelhas, elas pulavam toda a vez que passavam pelo vão da porteira, uma a uma ele ia contando até que de repente as sonoridades desconhecidas começaram a tomar força e ficar mais salientes descontextualizando o ambiente e fazendo com que o guri perdesse a concentração, perdesse os números e a imagem dos animais. Demorou, mas mesmo com medo, acabou dormindo e tendo sonhos ruins.

No outro dia, acordou do seu sono intranquilo, cansado e atrasado.

Haviam muitos homens trabalhando e para o guri eram na sua maioria desconhecidos, eles transitavam entre a mangueira e o galpão do meio lidando com os ovinos e cantando versos assim:

Am E7 Am

-...Um descascarreia, o outro já maneia e vai levantando para o tosador...

Ao chegar no meio dos trabalhadores o guri ganhou um aparelho de um desses homens. O objeto de mão era cinza tinha um visor com números, um botão vermelho e um cabo USB. O homem disse que era para ele usar na contagem das ovelhas.

-Um contador de ovelhas! Como funciona? Perguntou o guri. O homem respondeu satisfeito com a pergunta do jovem.

-Antes de qualquer coisa tu deves anotar o número que aparece no visor, vamos ver... 023589. Agora, tu te sentas no moirão da porteira e cada vez que uma ovelha cruzar de um lado para o outro da mangueira tu deves apertar o botão vermelho. Uma ovelha um clique e assim até o último animal. Após tu anota novamente o número e subtrai do que anotaste anteriormente, o resultado vai ser a quantidade de ovelhas que passaram por ti. Ah! E antes que eu me esqueça, não precisas ficar olhando para o aparelho, deves apenas escutar o sinal sonoro que ele emite a cada clique. Olhos nos ovinos, ouvido no aparelho. Bom trabalho guri!

O jovem se posicionou no local indicado pelo homem e com atenção na sonoridade do aparelho obteve sucesso, contou um total de 628 animais entre fêmeas, carneiros e capões. O dia passou num piscar de olhos.

Veio a noite.

Ao deitar o guri lembrou novamente das palavras da mãe para trazer luz ao seu descansar noturno. Porém ele tinha agora a recente memória do dia de trabalho contando ovelhas de verdade. Recriou a imagem e já no passar do primeiro animal lembrou do sinal sonoro do aparelho contagem, lembrou também das palavras finais do homem desconhecido, que diziam que ele não precisaria dos olhos no aparelho e sim de sua atenção auditiva. Poderia ficar de olhos fechados, e o fez.

Deu de mão no objeto e cada vez que as sonoridades noturnas tentavam tomar seu imaginário ele apertava o botão vermelho trazendo aquela sonoridade carregada de significados do dia, significados denominados por ele e para ele, pessoais, ímpares tal qual um punctum sonoro.

Veio o dia.

Veio
a
noite.

Veio outro dia.

Outra
noite.

Dia.

N
o
i
t
e
.

André Barbachan



Contador de ovelhas, André Barbachan – 2017.
Escultura sonora, objeto interativo, punctum sonoro



O contador de ovelhas, André Barbachan, 2017.mp3

André Barbachan

É artista visual, bacharel e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas/UFPeI – Linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Fez parte do grupo de pesquisa Gravura artística e engenharia eletrônica: a similaridade dos processos de criação em experiências transdisciplinares.
<ANDRÉ BARBACHAN> tecobarbachan@gmail.com

André Barbachan

Barbachan is a visual artist, with a Bachelor's and a Master's degree in Visual Arts of the Federal University of Pelotas/UFPeI, Pelotas, RS, Brazil and his main line of research is Creation and Poetics of Everyday Processes. He has been a member of the research group Artistic engraving and electronic engineering: the similarity of the creation processes in transdisciplinary experiences. <ANDRÉ BARBACHAN> tecobarbachan@gmail.com

Em Tempos de Reformas, a Alfabética

Reforma Alfabética é obra composta por 26 fotocópias aos moldes das cartilhas de alfabetização. Nela, é dedicado um desenho para cada letra do alfabeto, de A à Z, com o desenho de alguma grande corporação com alto valor de mercado na época e que então ilustra cada uma das vogais e consoantes. “A” deixa de ser associado à “abelha”; “B” deixa de ser associado à “bola”; “C” deixa de ser associado à “casa” e passa a, respectivamente, corresponder à “Apple”, “Benetton” e “Coca-Cola”. Como uma espécie de Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), resgatado de um contexto ditatorial brasileiro e, quase meio século depois trazido para um período de relações cada vez mais virtuais e dúbias ainda que semeadas em um campo “democrático”. *Reforma Alfabética* emerge como uma interrogação sobre a possibilidade de liberdade e, sobretudo uma crítica às instituições não apenas de ensino, como também de repressão, culto *et cetera*. Nesse sentido, *Reforma Alfabética* é um dos trabalhos que melhor expressa o encontro de minhas duas formações iniciais. Nessa obra, há a justaposição das marcas de grandes corporações, cujas cores originais foram substituídas, na maioria dos exemplares, pelas suas complementares. Além disso, por serem preenchidas de maneira desregular e em múltiplas direções, com traçados aplicando menos ou mais pressão do lápis de cor sobre o suporte, simulam a gestualidade infantil, num momento anterior à alfabetização e o domínio do lápis. Intento, com *Reforma Alfabética*, o atrito entre dois momentos de construção humana: o de descobrimento, que pode ser nomeado como uma ingenuidade anterior à fixação de sentidos, e outro momento marcado pela incorporação de regras e valores. Através de *Reforma Alfabética*, busco dizer das múltiplas formas de imposições discursivas, as quais saturam e em nós cotidianamente transbordam e transformam.

André Winter Noble

In Reform Times, the Alphabetical

Alphabetical Reform is a work composed of 26 photocopies along the lines of literacy booklets. In it, a drawing is dedicated to each letter of the alphabet, from A to Z, with the drawing of some large corporation with high market value at the time and which then illustrates each of the vowels and consonants. "A" is no longer associated with "ant"; "B" is no longer associated with "bee"; "C" is no longer associated with "cat", they become, respectively, "Apple", "Benetton" and "Coca-Cola". As a kind of Mobral (Brazilian Literacy Movement), rescued from a Brazilian dictatorial context and, almost half a century later brought to a period of increasingly virtual and dubious relations even if sown in a "democratic" field. *Alphabetical Reform* emerges as a question about the possibility of freedom and, above all, a criticism of the institutions, not only of teaching, but also those of repression, cult *et cetera*. In this sense, *Alphabetical Reform* is one of the works that best expresses the meeting of my two initial formations. In this work, there is the juxtaposition of the brands of large corporations, whose original colors were replaced, in most of the copies, by their complementary ones. In addition, because they are filled in an unregulated manner and in multiple directions, with strokes applying less or more pressure of the crayon on the support, they simulate childlike gestures, at a time before the literacy and mastery of the pencil. I intend, with *Alphabetical Reform*, to introduce friction between two moments of human construction: that of discovery, which can be named as a naivete prior to the fixation of meanings, and another moment marked by the incorporation of rules and values. Through *Alphabetical Reformation*, I seek to tell of the multiple forms of discursive impositions which saturate and, in us, daily overflow and transform.

André Winter Noble



Reforma Alfabética, 2013. Instalação. 26 fotocópias e intervenções com lápis de cor. tamanho A4 cada (21 x 29,7 cm). Arte Londrina 2: *Deixe que minha mão errante adentre*, 2014. Curadoria: Danillo Villa, Emanuel Franco, Paulo Miyada. Divisão de Artes Plásticas – UEL. Londrina/PR. **Foto:** Divisão de Artes Plásticas – UEL.



Reforma Alfabética, 2013. Instalação. 26 fotocópias e intervenções com lápis de cor. tamanho A4 cada (21 x 29,7 cm). Arte Londrina 2: *Deixe que minha mão errante adentre*, 2014. Curadoria: Danillo Villa, Emanuel Franco, Paulo Miyada. Divisão de Artes Plásticas – UEL. Londrina/PR. **Foto:** Divisão de Artes Plásticas – UEL.



A A
a a



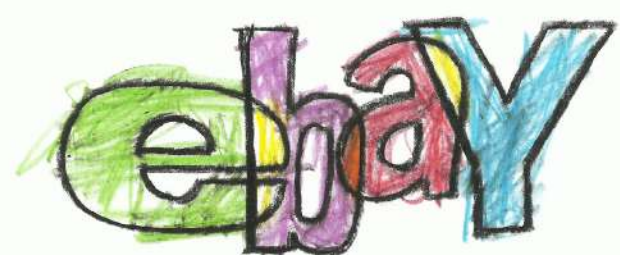
B B
b b



C C
c c



D D
d d



E E
e e



F F
f f



G G
g g



H H
h h

IBM

I i J j

Johnson & Johnson

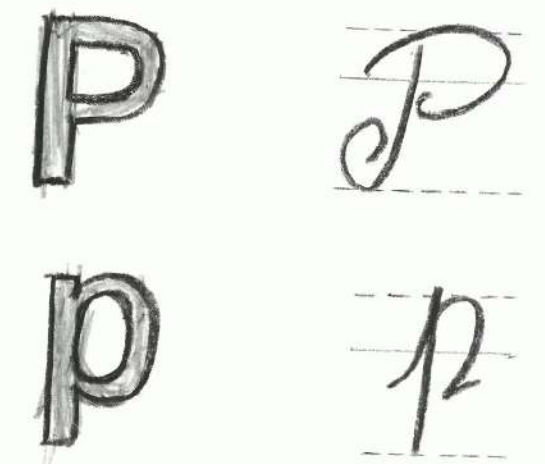
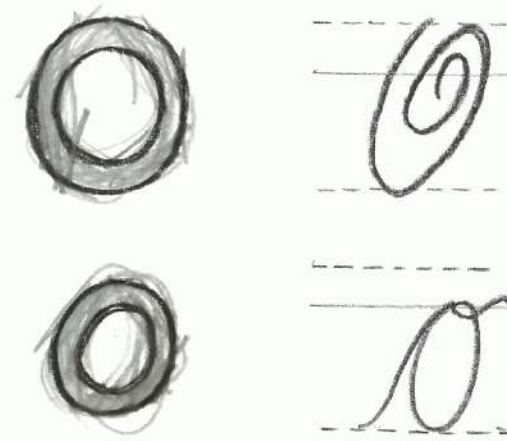
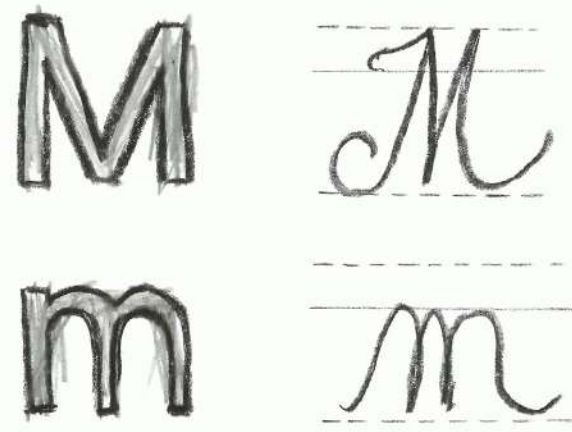
J j K k

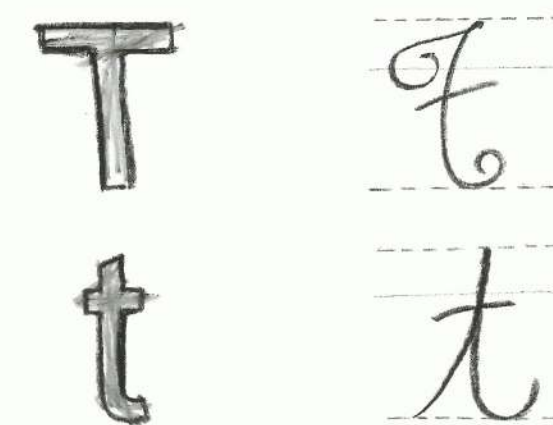
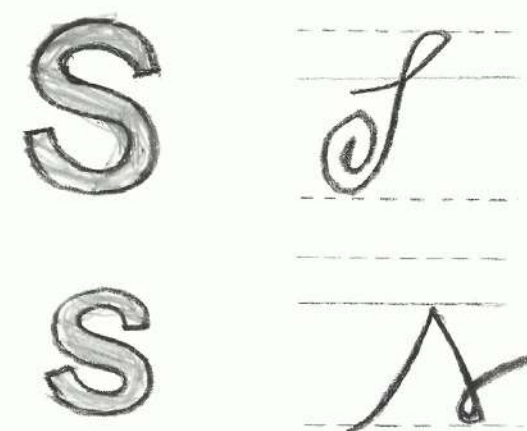
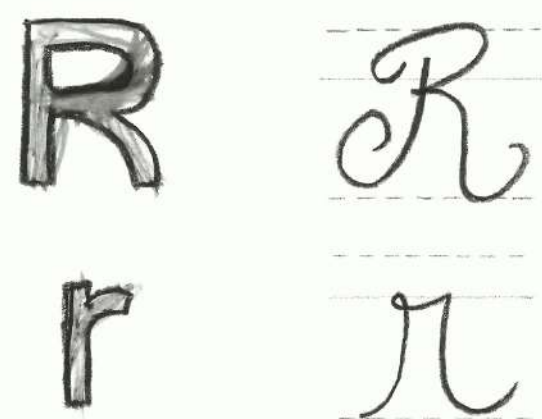
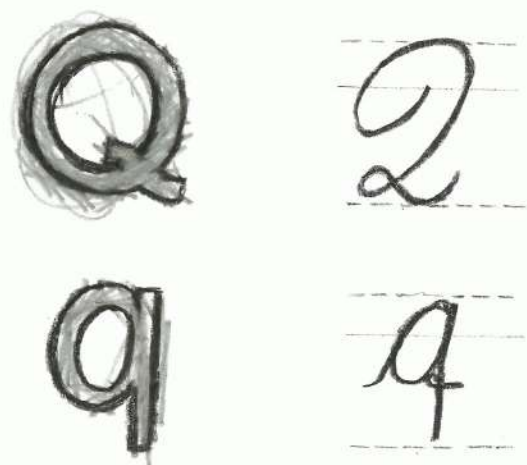
KRAFT

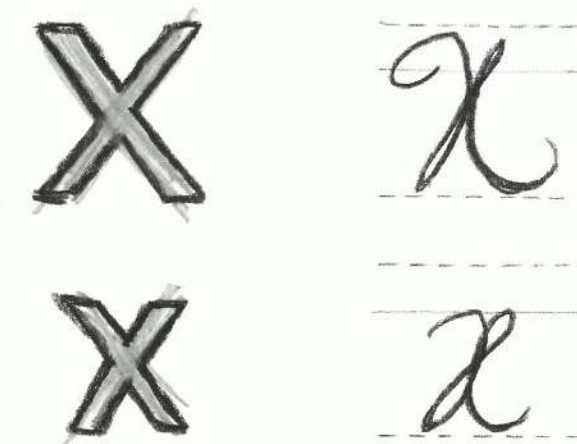
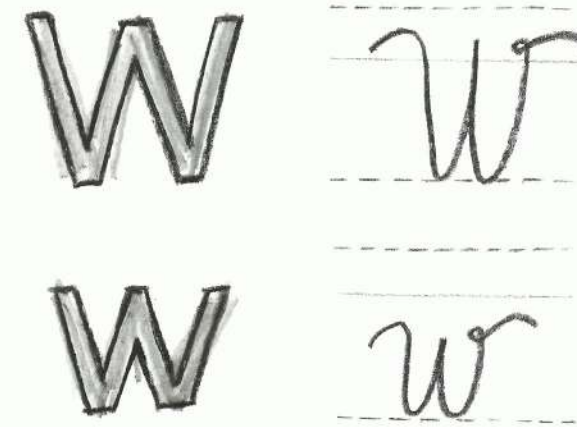
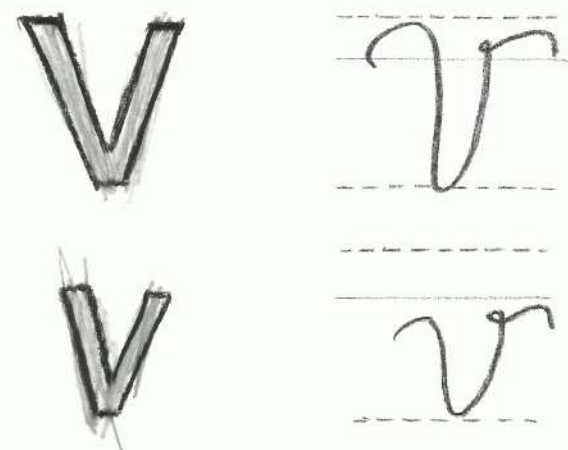
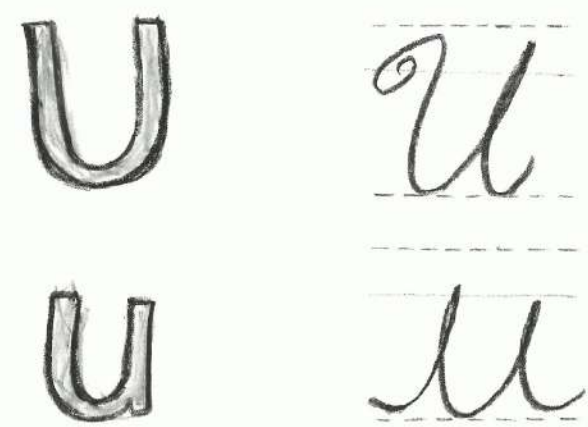
K k L l

L'OREAL

L l









André Winn (André Winter Noble)

É artista nascido em 11 de novembro de 1988, no município de São Lourenço do Sul / RS. Formado em Programação Visual (CEFET-RS). Licenciado e Mestre em Artes Visuais (UFPEL), Doutor em Letras (UFRGS), atualmente desenvolve tese de doutoramento em Artes Visuais (UFRGS). Ao longo dos seus dez anos de produção, fez cinco exposições individuais em Pelotas/RS, cidade onde vive e trabalha, tendo participado de salões e exposições coletivas nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, tendo trabalhos em acervos públicos e privados desses estados. a.winternoble@gmail.com

André Winn (André Winter Noble)

The artist was born on November 11, 1988, in São Lourenço do Sul, in the state of Rio Grande do Sul, Brazil. Undergraduate degree in Visual Programming (CEFET-RS), Degree and Master in Visual Arts from the Federal University of Pelotas (UFPEL), Doctorate in Letters (UFRGS). Currently developing a Doctoral thesis in Visual Arts (UFRGS). In the past ten years his intellectual production includes: five solo exhibitions in Pelotas, RS, which is his city of residence and work. He has participated in salons and group shows in the Brazilian states of Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais and Bahia, with works in public and private collections in these states. a.winternoble@gmail.com

Paisagem Urbana

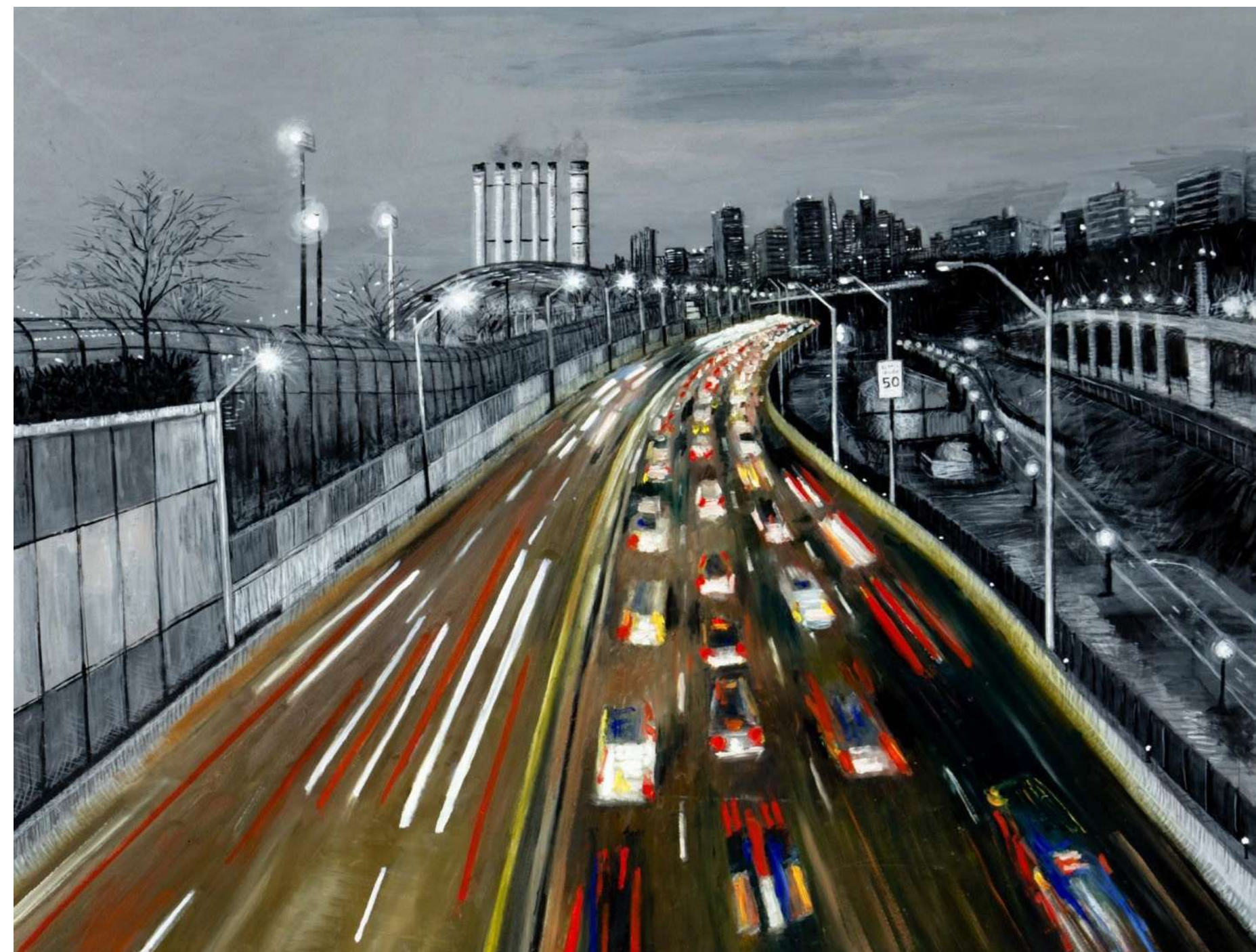
É a expressão que intitula uma série de pinturas que realizei à óleo, algumas sobre tela, outras sobre madeira, que pretendem refletir sobre o entorno contemporâneo, onde a paisagem se apresenta como um aglomerado desajustado e cambiante de estímulos visuais. Construções arquitetônicas que se erguem obstaculizando a percepção do firmamento, cercadas por ruas e avenidas, como se fossem rios onde o fluxo de carros nunca se detém. A cidade obstrui a visão da linha do horizonte onde o olho poderia encontrar repouso. Um cenário confuso, por vezes claustrofóbico, com mensagens que se sobrepõem uns aos outros, por onde o sujeito urbano transita sem detenção, na ansiedade de chegar a algum lugar, sem ter uma consciência cabal de tudo o que acontece no entorno no qual se acha imerso. A cidade contemporânea vive apressada, a um ritmo que atenta contra qualquer possível estado de contemplação ou calma. O habitante da urbe adoce de estresse visual pelo imperativo de ter que decodificar e interpretar, ininterruptamente, um sem-número de estímulos sensoriais aos quais rotineiramente é submetido. As novas tecnologias da informação têm aumentado a capacidade de visualização e compartilhamento de imagens, que, fixas ou em movimento, se apresentam em um devir contínuo que o sujeito absorve sem tempo de assimilar. As imagens, nas telas dos dispositivos digitais, são prioridade com respeito aos textos, não só porque apresentam uma síntese capaz de gerar impacto e possibilitar compartilhamentos rápidos, porém, também por que mitigam a decepção do sujeito de não poder participar presencialmente de tudo. Resultando impossível estar fisicamente nos sítios mais remotos de onde os fatos provem, o sujeito contemporâneo comuta a frustração de uma experiência incompleta pelo placebo de um intercâmbio virtual. Na paisagem urbana, a complexidade rizomática dos percursos traçados pelos habitantes definem uma malha intensa de movimentos e interseções que desenham alternativas de deslocamentos. De forma análoga, a navegação por internet se assenta num modo de recriação virtual do movimento, tal que uma informação se conecta com outra abrindo caminhos possíveis. As propostas educativas deveriam contemplar as circunstâncias específicas em que a cultura opera, com a convicção de que só desde um conhecimento das condições em que a existência se desenvolve é que a educação poderia construir aprendizagens, criar narrativas e gerar ações que incidam na vida humana.

Sabina Sebasti

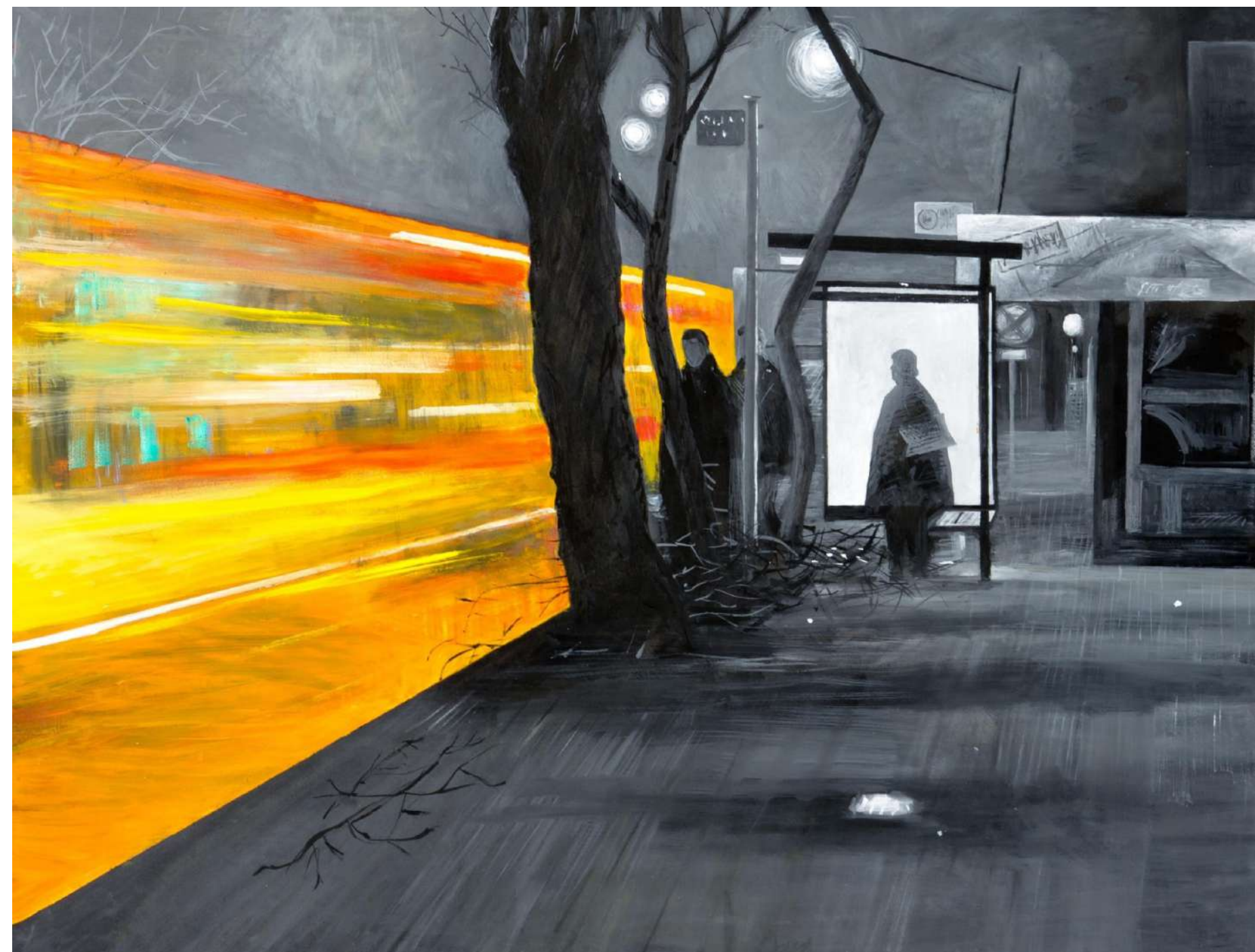
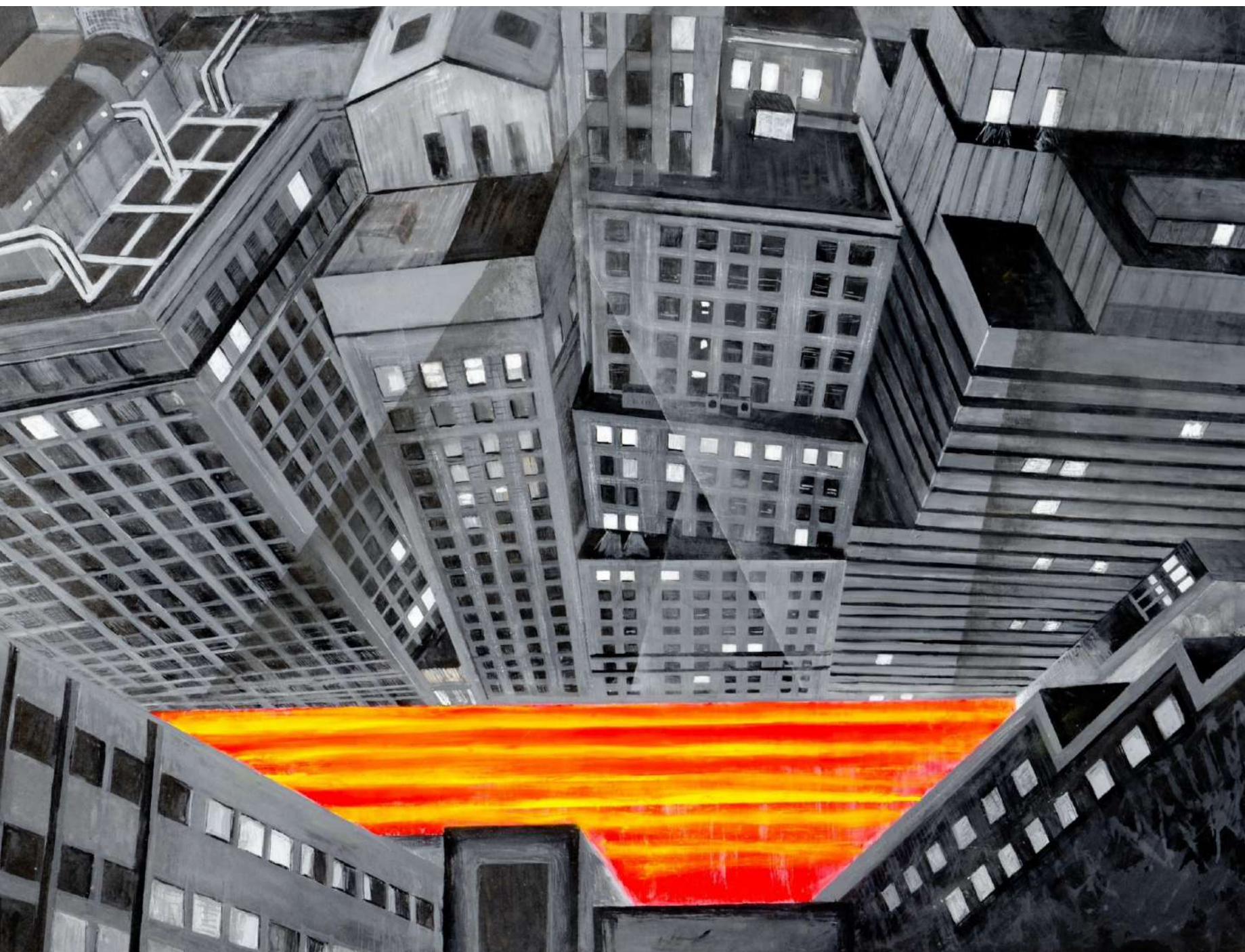
Urban Landscape

It is expression that entitles a series of paintings I made in oil, some on canvas, others on wood, which are intended to reflect on the contemporary surroundings, and in which the landscape presents itself as a maladjusted and ever-changing agglomeration of visual stimuli. Architectural constructions are built hindering the perception of the firmament, surrounded by streets and avenues, as if they were rivers where the flow of cars never stops. The city obstructs the view of the horizon line where the eye could find rest. A confusing scenario, sometimes claustrophobic, with messages that overlap each other, where the urban subject travels without rest, anxious about getting somewhere, not fully aware of everything that happens around him and in which he finds himself immersed. The contemporary city lives rushed, at a pace that threatens any possible state of contemplation or calm. The city inhabitant is sick with visual stress due to the imperative of having to decode and interpret, without interruption, a number of sensory stimuli to which he is routinely subjected. New information technologies have developed to the point of being able to view and share images, either, still or in motion, and these are presented in a continuous becoming that the subject absorbs without time to assimilate it. Images, on the screens of digital devices, are a priority with respect to texts, not only because they present a synthesis capable of generating impact and enabling quick sharing, but also because they mitigate the subject's disappointment of not being able to participate in person. As it is impossible to be physically in those very remote places where the facts come from, the contemporary subject shifts the frustration of an incomplete experience by the placebo of a virtual exchange. In the urban landscape, the rhizomatic complexity of the routes traced by the inhabitants define an intense network of movements and intersections that design alternative displacements. Similarly, internet browsing is based on a mode of virtually recreation movement, in such a way that one piece of information is connected to another, opening up possible paths. Educational proposals should contemplate the specific circumstances in which culture operates, with the conviction that it is only by knowing the conditions in which existence develops that education can build learn, create narratives and generate actions that affect human life.

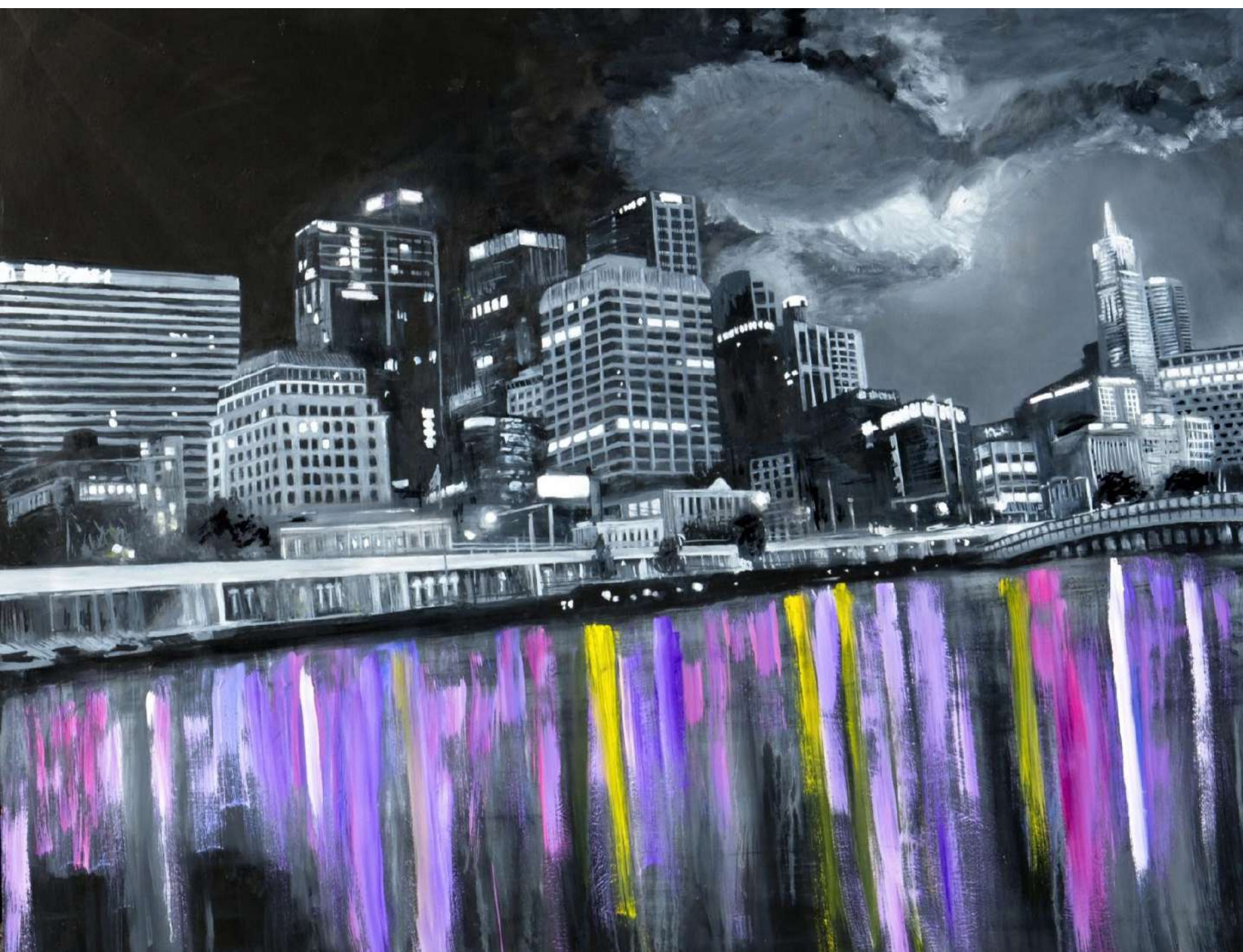
Sabina Sebasti













PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 13 • dezembro de 2019

Sabina Sebastiz

Ensaio visual recebido em 15 out. 2019 e aprovado em 24 nov. 2019



Sabina Vallarino Sebastí

Atualmente doutoranda em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPEL. Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas/UFPEL (2016). Bacharela em Artes Plásticas y Visuales, pela Universidad de la Republica, Montevideo/UDELAR, Uruguay (2013). Trabalhou como docente e pesquisadora na criação de programas de educação artística, Facultad de Artes, UDELAR, Montevideo, Uruguay (2001 - 2007). Desempenhou-se como Professora Substituta no curso Bacharelado em Produção e Política Cultural, Universidade Federal do Pampa/UNIPAMPA, Jaguarão-RS (2017 - 2019). Possui formação interdisciplinar em Avaliação de Metodologias de Ensino. Pesquisadora em Educação Artística, com especial interesse em desenvolvimento da percepção visual e aplicação de metodologias experimentais em salas de aula. Experiência em Artes Visuais com ênfase em pintura, desenho e fotografia. Realizou exposições em diversas galerias e centros culturais em cidades como Montevideo, Punta del Este, Buenos Aires e Pelotas. A série de pinturas que ilustram este ensaio visual, foram obras apresentadas como parte da Dissertação de Mestrado em Artes Visuais: "Paisagem Urbana: Genealogia de uma intenção poética em pintura" (Pelotas, 2016). Pesquisa também na temática do retrato e em ilustrações para livros de poesias. Website:<www.sabinasebasti.com> sabinasebasti@gmail.com

Sabina Vallarino Sebastí

Currently a Doctoral student in the Postgraduate Program in Education, UFPEL. Master in Visual Arts, Postgraduate Program in Visual Arts, UFPEL (2016). Bachelor of the Plastic and Visual Arts, Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay (2013). She has worked as a teacher and researcher creating art education programs at the Facultad de Artes, UDELAR, Montevideo, Uruguay (2001 - 2007). She worked as Substitute Professor in the Bachelor's Degree in Production and Cultural Policy Course at UNIPAMPA, Jaguarão-RS, Brazil (2017 - 2019). She has interdisciplinary training in Evaluation of Teaching Methodologies. Researcher in Art Education, with special interests in developing visual perception and applying experimental methodologies in the classroom. Experience in Visual Arts with an emphasis on painting, drawing and photography. She has shown her work in exhibitions in several galleries and cultural centers in cities such as Montevideo, Punta del Este, Buenos Aires and Pelotas. The series of paintings that illustrate this visual essay were presented as part of the Master's Dissertation in Visual Arts: "Urban Landscape: Genealogy of a poetic intention in painting" (Pelotas, 2016). Sebastí also researches the theme of portraiture and illustrations for poetry books. Website: <www.sabinasebasti.com> sabinasebasti@gmail.com

ANTE|VER|ITER

ANTE/VER/TERE

Resumo: [RESENHA EXPOSIÇÃO COLETIVA] ANTE|VER|ITER, intervenção urbana videográfica na fachada do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo-MALG/UFPEL em Pelotas, RS, Brasil, 17, 18 e 19 de maio de 2019. A mostra itinerante foi reapresentada no Auditório 2 do Centro de Artes da UFPEL durante o seminário de pesquisa VIII SPMVA em outubro de 2019.

Palavras-chave: Videoarte; intervenção urbana, exposição coletiva.

Abstract: [GROUP SHOW REVIEW] ANTE/VER/TERE, urban video intervention on the facade of the Museum of Art Leopoldo Gotuzzo-MALG of the Federal University of Pelotas/ UFPEL in Pelotas, RS, Brazil. The itinerant show was presented in October during the art research seminar VIII SPMVA at the Centro de Artes Auditorium 2 of UFPEL, Pelotas, RS, Brazil.

Keywords: Videoart; urban intervention, group show.

Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita.

Jean-Luc Godard

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes/UFPEL, como resposta ao convite para participar das comemorações da 17ª Semana Nacional de Museus, junto ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, organizou uma programação artística que contou com a participação de alunos do Mestrado, Professores do programa, bolsistas de Iniciação Científica e alunos vinculados a projetos de pesquisa. Com base na proposição de *Museus como núcleos culturais: o futuro das tradições*, proposto pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para as comemorações do dia 18

de maio de 2019, celebrado como o Dia Internacional dos Museus, o grupo se reuniu e propôs a programação artística que intitulamos de **ANTE|VER|ITER**. Palavra que significa movimentar para frente e, separada pelas barras ainda contempla o ver e o ter, numa provocação ao público para uma aproximação e imersão maior na arte e bens culturais.

A proposta procurava articular a experiência entre o acervo e obras expostas no museu com as pesquisas do grupo de artistas participantes. Num movimento de *anteversão*, apresentaremos produções que partem de dentro para fora, que se apresentam à frente e adiante, movendo os sentidos e tempos, reconfigurando significados, na busca de tecer novas configurações com as imagens, tradição, contextos e experiências, originados nas obras do acervo e expostas no museu.

A proposta objetivou a realização de trabalhos em imagem (vídeo ou fotografia) e ou performance que também resultaram em vídeo como registro. Buscamos no *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1866-1929)* uma forma de reunir as produções artísticas disparadas pelo encontro com as obras do acervo ou expostas no MALG tecendo por via dos intervalos entre os vídeos, um conjunto que destacava o valor da experiência artística e a existência dos Museus como o lugar, que além de salvaguardar a história, também visa promover o encontro entre obra e público.

Aby Warburg, desenvolveu no *Atlas Mnemosyne*, uma outra forma de pensar a História da Arte elaborada pelo viés da antropologia visual, de forma não linear e que reunia também outras imagens da cultura, como selos, propagandas, textos jornalísticos, cédulas de dinheiro, e assim então permitia uma leitura da arte que incorporava imagens do cotidiano, o contexto onde a vida se faz. Outro ponto interessante, é que, para Warburg, o intervalo entre as

edição 13 • dezembro de 2019

Helene Sacco

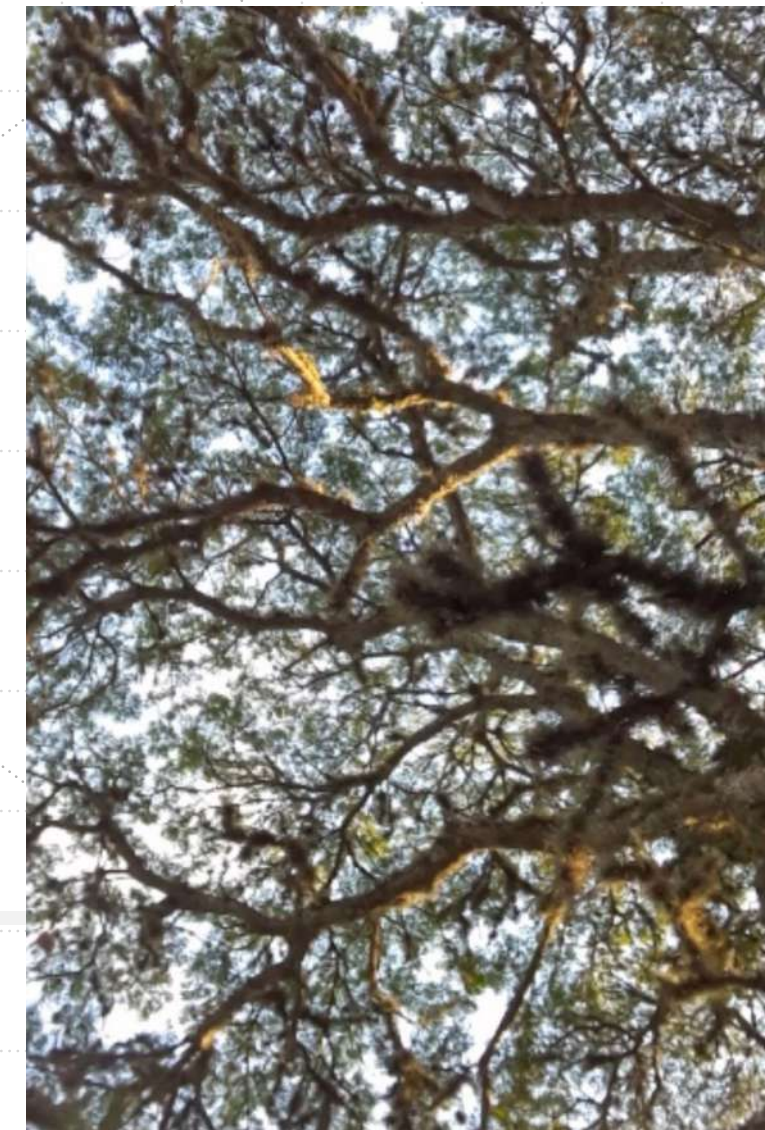
Resenha recebida em 13 set. 2019 e aprovada em 13 out. 2019

imagens tinha tanto valor quanto as imagens expostas, um entre que unia o conjunto e tecia as relações. O intervalo também era um entre imagens por onde o tempo não visto, imagens não vistas e o pensamento daquele instante também se apresentavam. Esse formato apontava que a configuração das imagens poderia ser a qualquer momento reelaborada, tecendo uma nova percepção sobre as narrativas construídas, o que comprovava a potência, a complexidade e a necessidade de estudo sobre a nossa relação com a arte e com as imagens da cultura como um todo.

Dessa forma cada artista presente nesta proposta, ao visitar o museu escolheu uma obra exposta e, a partir dela realizou um trabalho que ampliava as formas de leitura e promovia novos diálogos com imagens de suas pesquisas artísticas e da cultura, imagens da cidade, do cotidiano, de outras fontes, contextos e ações. Gerando um diálogo entre o que está no museu e o que se passa no mundo.

As projeções ocorreram na fachada do Museu durante três noites (17, 18 e 19 de maio), do entardecer até às 20h. Durante as apresentações, o público passante parava, comia pipoca, conversava, discutia o sentido das imagens, perguntava e enriquecia o olhar também dos artistas surpreendidos com as diferentes formas de perceber. Participaram do projeto os pesquisadores e artistas: Ronaldo Campello, Renata Lopes Sopeña, Cláudio Azevedo, Ana Tavares, Elivelto Souza, Gabriela Cunha, Isadora Cristina Bortolossi, Fernanda Fedrizzi, Duda Gonçalves, Cibele da Rosa Gil, Jahan Leão, Márcio de Moraes Vetromila, Mara Nunes, Priscilla Montserrat e Angélica Daiello, Ana Paula Siga Langone e Barbára Cezano Rody, Alice Monsell, Marta Lizane Bottini dos Santos, Tatiana Duarte, Laís Possamai, Nicolas Beidacki e [Lugares-livro], Barbara Cezano e Miriam Brockmann, Pedro Parente e Helene Sacco.

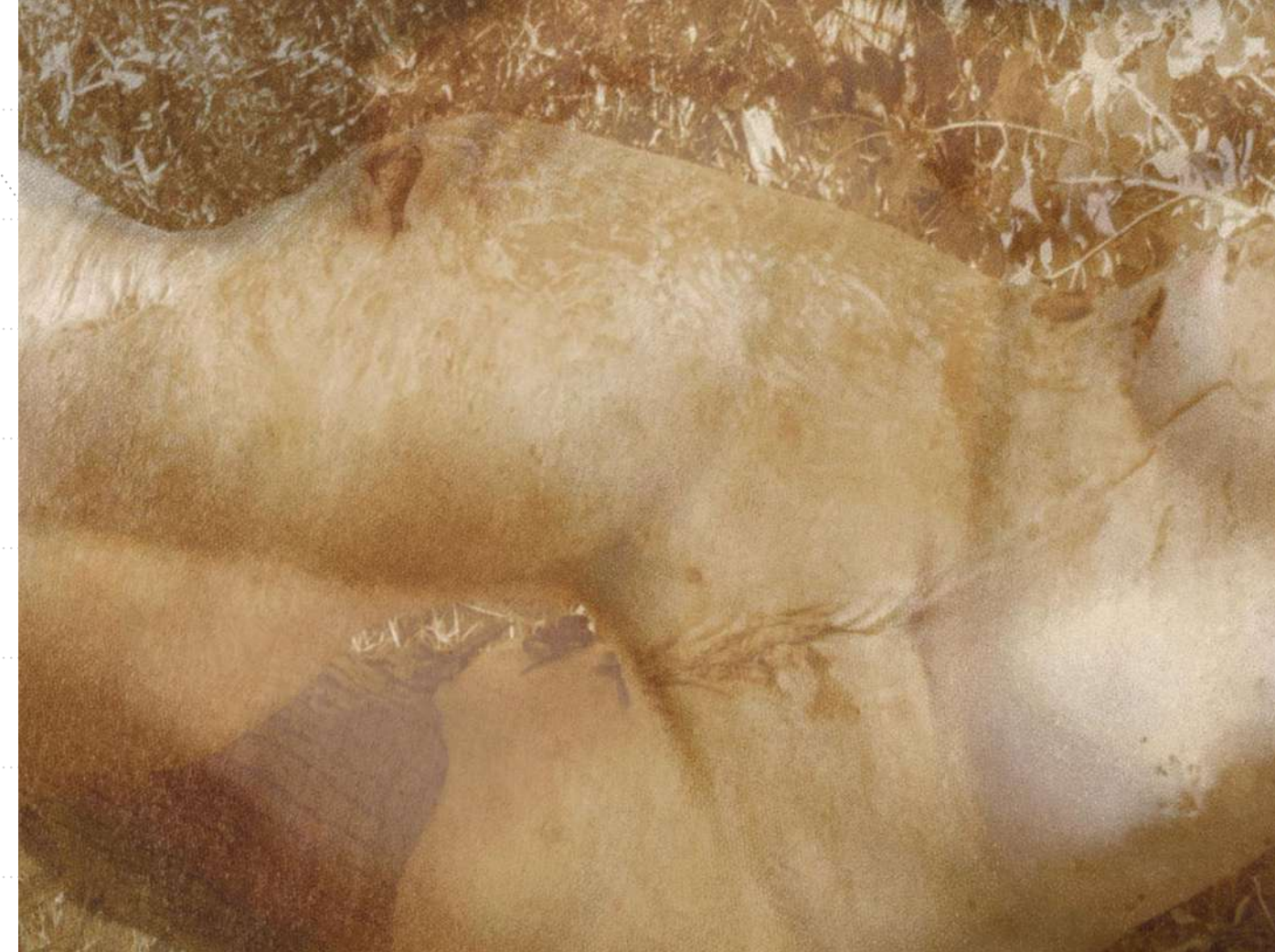
Acreditamos que, como estratégia de promover o encontro, de criar um diálogo com o fora, para intensificar as relações entre arte, história e memória, a proposta do **ANTEVERITER** obteve ótimos resultados. Promoveu, com a projeção na rua e no encontro com o olhar do público, outra duração, gerando novas formas de sobrevivência das produções artísticas quando revigoradas pelo olhar do outro. Esse mesmo olhar foi surpreendido pela possibilidade de construção de sentidos e até de não sentido, mas instigando a outras formas de perceber e indagar as imagens, a arte e a cidade.



Linha entre linhas, Ronaldo Campello, captura de vídeo, 2019.



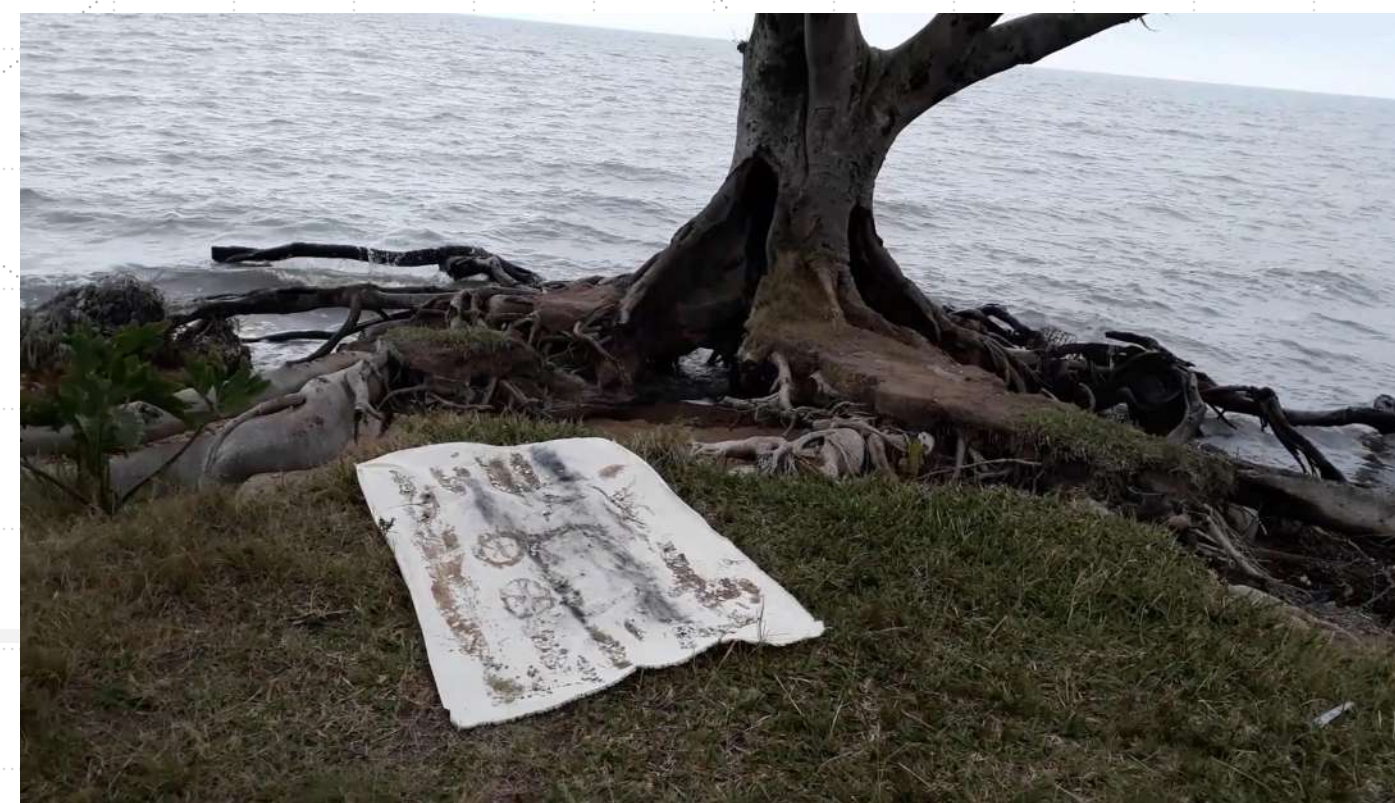
Leitura e escrita do mundo, Elivelto Souza, captura de vídeo, 2019.



pouso, Cláudio Azevedo, captura de vídeo, 2019.



A redenção de Dora, Ana Tavares, captura de vídeo, 2019.



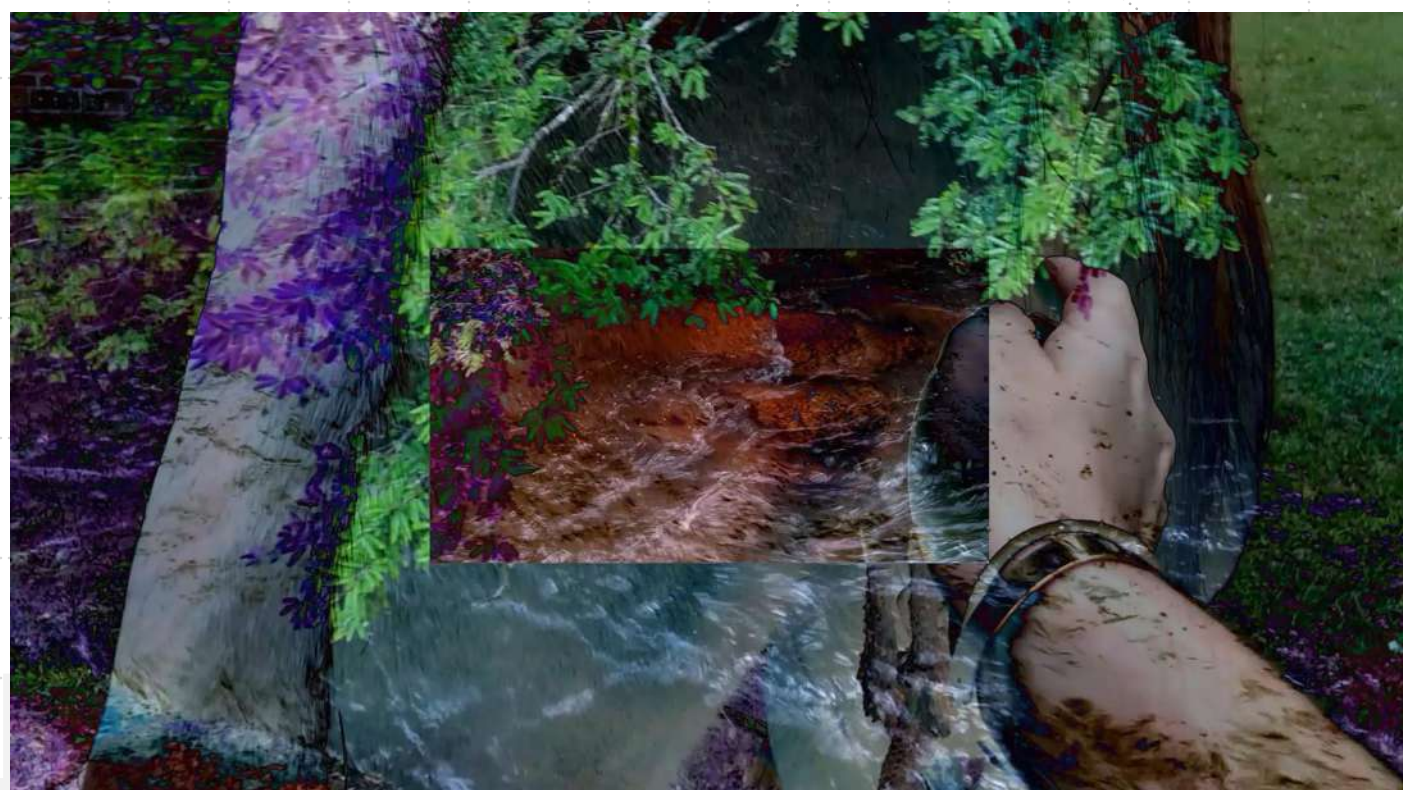
Encontro, Mara Nunes, captura de vídeo, 2019.



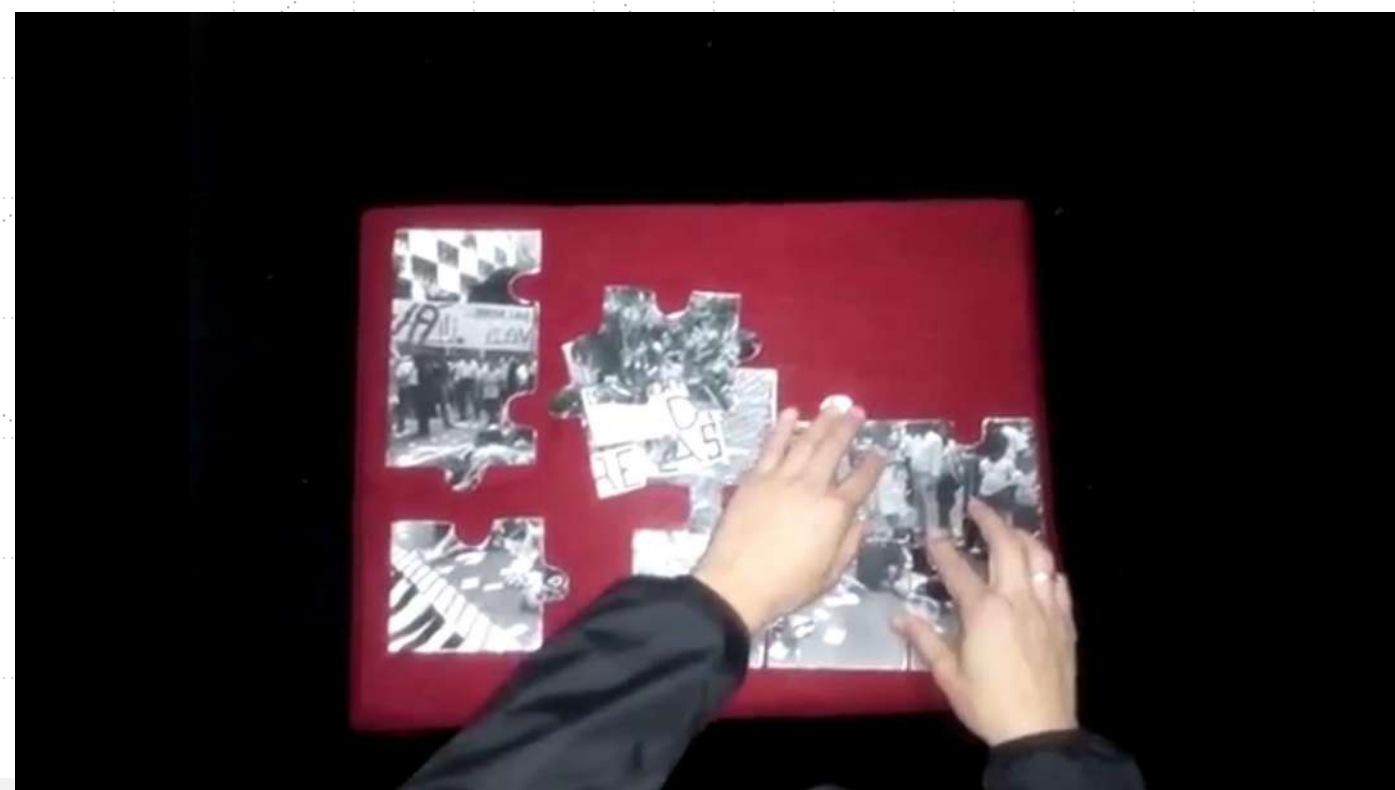
Cores na Infância, Renata Lopes Sopeña, captura de vídeo, 2019.



Moça de um outro tempo, Jahan Leão, captura de vídeo, 2019.



Presença, Gabriela Cunha, captura de vídeo, 2019.



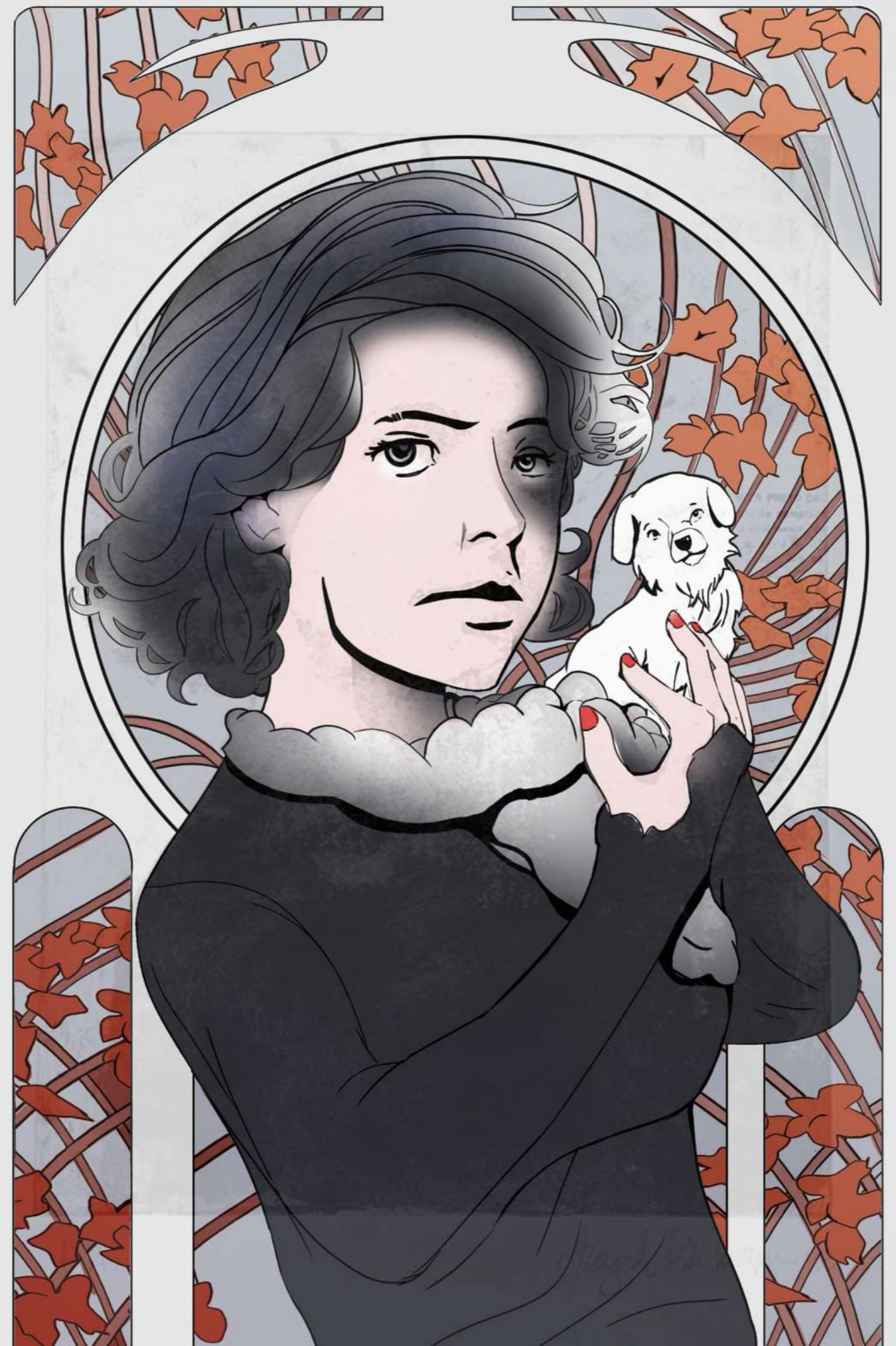
Dia o dia, Priscilla Montserrat, Angélica Daiello, captura de vídeo, 2019.



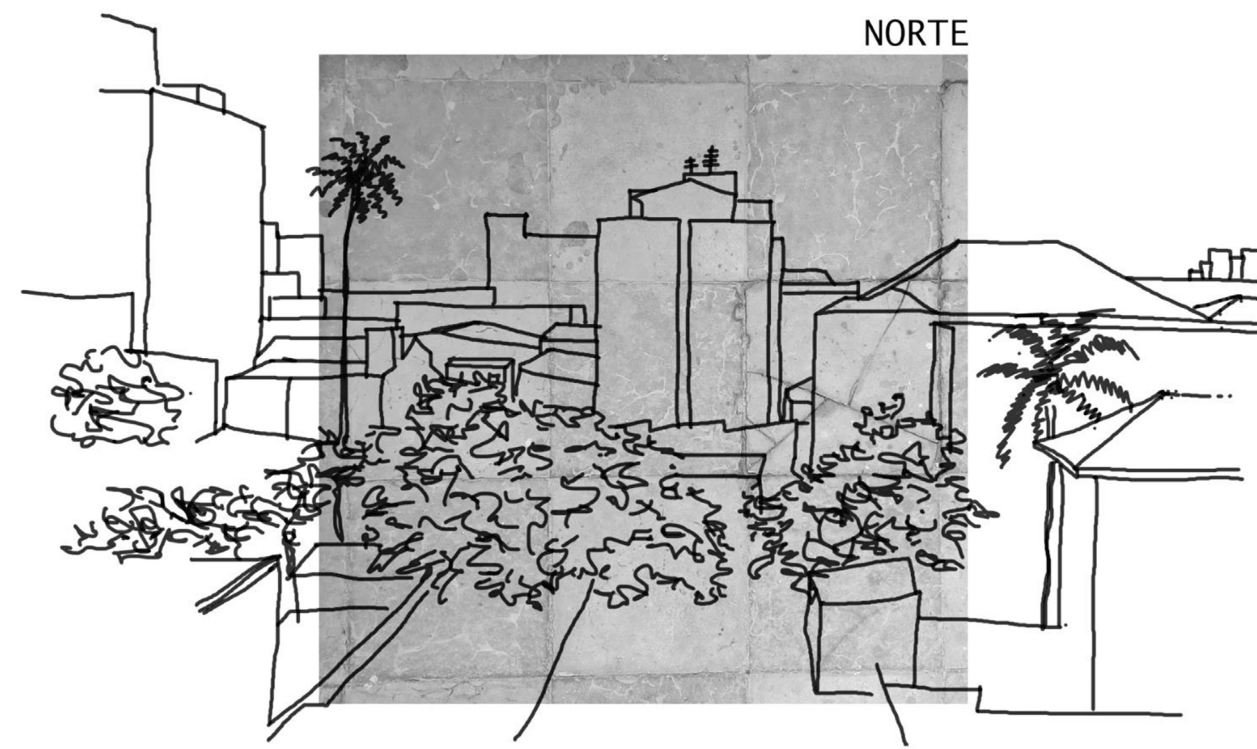
Hoje tem pôr do sol do Gotuzzo, Duda Gonçalves, captura de vídeo, 2019.



A gente nunca para, Cibele da Rosa Gil, captura de vídeo, 2019.



Divas do tempo, Márcio de Moraes Vetromila, captura de vídeo, 2019.



POA Bairro, no singular, Fernanda Fedrizzi, captura de vídeo, 2019.



Paisagem Memória II, Tatiana Duarte, captura de vídeo, 2019.



O trabalho que interage com todos: Fluxo, Marta Lizane Bottini dos Santos, captura de vídeo, 2019.



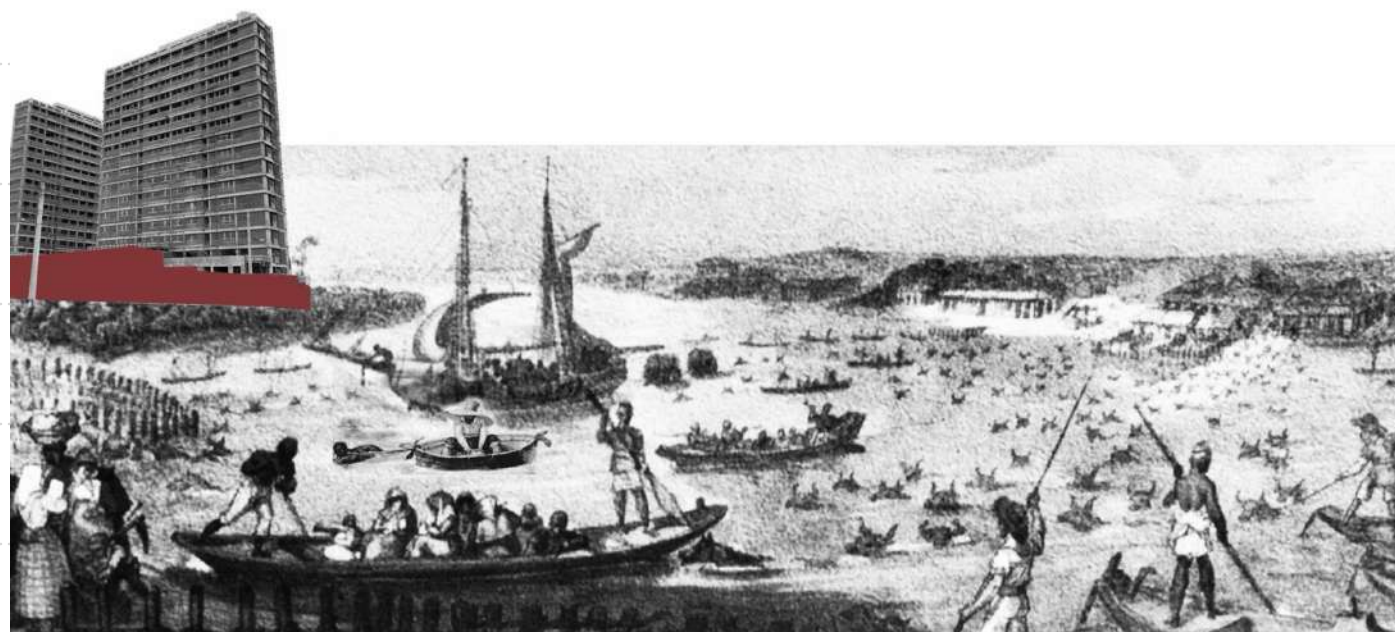
A Fila Imaginária espera a terra desejada, Alice Monsell, captura de vídeo, 2019.



Corpos Vibrantes, Barbára Cezano Rody, Ana Langone e Miriam Guimarães, captura de vídeo, 2019.



Lugares livros, Helene Sacco, captura de vídeo, 2019.



Intervenção (Re)Velar II, Ana Paula Siga Langone, captura de vídeo, 2019



doradoradoradeserto, Isadora Cristina Bortolossi, captura de vídeo, 2019.

Cibernéticos Low Tech

Low Tech Cybernetics

Resumo: [RESENHA DE EXPOSIÇÃO] Cibernéticos *Low Tech*, Espaço de Arte Daniel Bellora, junho a julho de 2019, Pelotas/RS, Brasil.

Palavras-chave: Cibernética; *low tech*; colagem; simulacro.

Abstract: [EXHIBITION REVIEW] *Low Tech Cybernetics*, Daniel Belora Art Space, June to July, 2019, Pelotas, RS, Brazil.

Keywords: *Cybernetics*; *low tech*; *collage*; *simulacrum*.

No lastro do projeto Nômades Urbanos, dedicado aos habitantes das ruas e sua maestria na arte de viver de refugos, a exposição *Cibernéticos Low Tech*, de Mauro Bruschi, apresentada entre junho e julho de 2019 no Espaço Daniel Bellora (Pelotas/RS), reúne suas obras plásticas mais recentes¹, acompanhadas do vídeo de animação *Colonização Cibernética*. Ambos os projetos, fruto da interlocução entre artes plásticas e antropologia, questionam sobre os rejeitos da sociedade e a fluidez da condição humana.

À imagem refratária dos robôs humanoides de inteligência artificial, como os geminóides de Hiroshi Ishiguro², concebidos na assepsia de laboratórios *hi tech*, as figuras antropomórficas e zoomórficas apresentadas nesta exposição são simulacros de autómatos resultantes de um paciente trabalho de desmontagem

de máquinas e mídias obsoletas, sucatas e dejetos eletrônicos retirados das ruínas da sociedade de consumo. Reterritorializados e bricolados em ateliers *low tech*, configuram seres abjetos pertencentes a um reino híbrido de criaturas anacrônicas que respondem ao apelo de Didi-Huberman (2017, p. 206): “é preciso instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar - o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas - para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos.”



Colonização Cibernética, Mauro Bruschi, 2017.

Fruto de desigualdades e deformações em constante devir, os seres quase-humanos, quase-bestas, quase-máquinas de *Cibernéticos Low Tech* interrogam sobre a onipresença da tecnologia em nosso cotidiano e convocam a discussões éticas e ontológicas incontornáveis da atualidade. Muitas delas vêm sendo amplamente exploradas pela ficção científica desde meados do século passado, como no clássico da literatura robótica de Isaac Asimov. No diálogo entre dois humanos e Cutie, um androide que

[1] Obras desta série também foram expostas: na Bienal Internacional de Arte Contemporânea Eve-Marie Zimmermann (St Miguel de Abona/Espanha, 2016); na Miami New Media Festival (Miami/EUA, 2017); na Galeria Ágape (Pelotas/Brasil, 2017) e no Espaço de Arte Chico Madrid (Pelotas/Brasil, 2017);

[2] Laboratórios de Hiroshi Ishiguro: <http://www.geminoid.jp/en/index.html>

Claudia Turra Magni
Doutora em Antropologia Social e Etnologia pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Professora do Bacharelado e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas/UFPeL. Coordenadora do Laboratório de Ensino Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/ICH/UFPeL). clauturra@yahoo.com.br

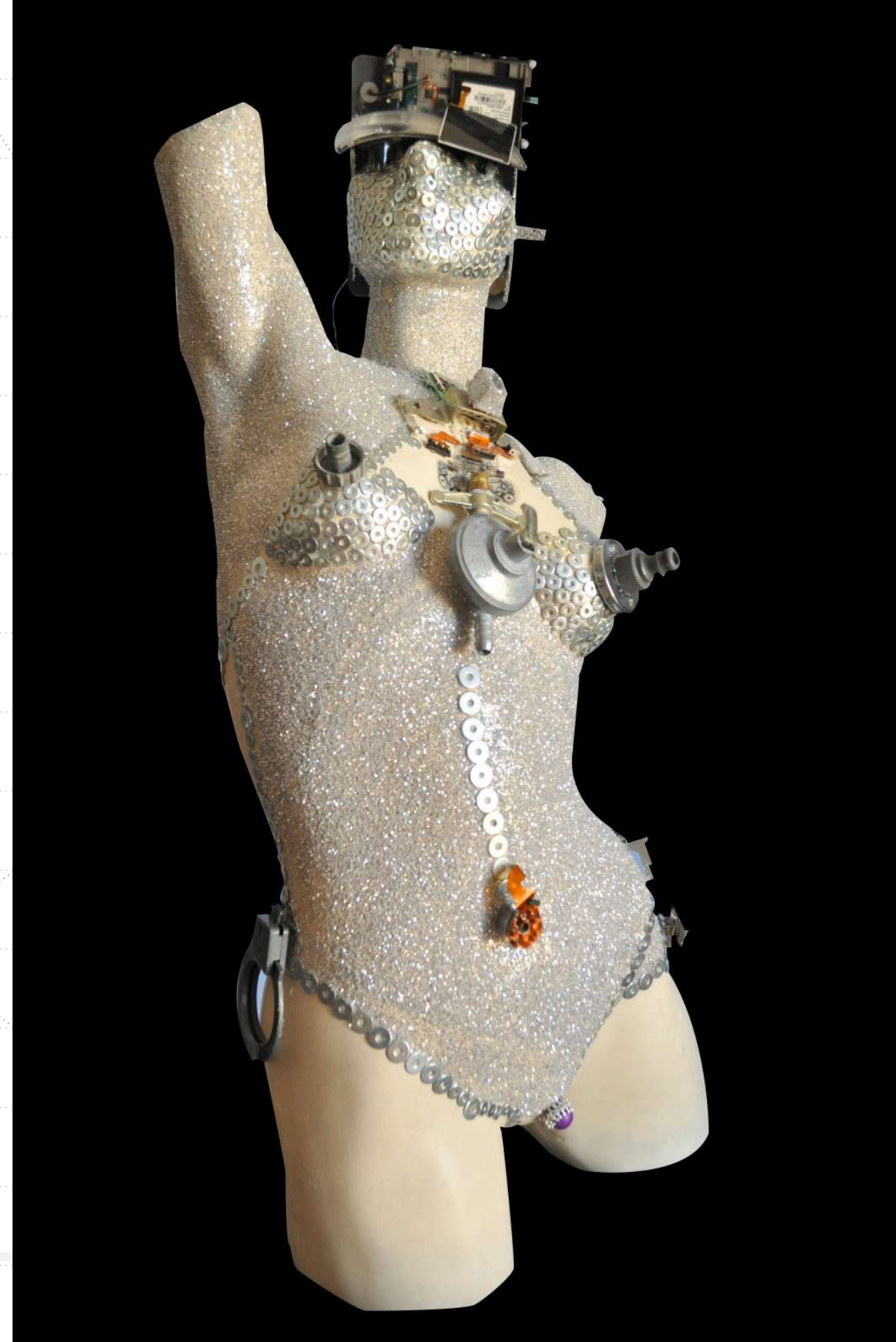
Mauro Bruschi
Bacharel em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFPeL. Artista independente. mauro_bruschi@yahoo.com.br

os interpela, transparecem rupturas e paradoxos entre as condições biológica e maquina:

– Olhem só para vocês – disse, afinal. – Não digo isso com espírito de desprezo... mas olhem só para vocês! O material de que são feitos é mole e flácido, desprovido de resistência e força, cuja energia depende da oxidação ineficiente produzida por material orgânico como... aquilo – apontou com ar de desaprovação para os restos do sanduíche de Donovan. – Entram periodicamente em estado de coma e a menor variação da temperatura, da pressão do ar, da umidade ou da intensidade da radiação compromete sua eficiência. São temporários (ASIMOV, 2014, p. 54).

Além de eclipsar nossa fragilidade, insuficiência e solidão, as máquinas afetivas, *love dolls* e robôs empáticos, incrustadas no imaginário coletivo há longa data, estão disponibilizados em protótipos e para amplo consumo no mercado. Projetam-se dos livros e das telas de cinema, para coabitar nossos corpos e cotidiano, corroendo fronteiras e superando dicotomias uma vez imaginadas entre realidade e ficção, natureza e artifício, humanos e máquinas (HARAWAY, 2000). No novo milênio, as relações entre ciência e política, tecnologia e sociedade, tornaram-se cada vez mais estreitas, como nos alerta Bruno Latour (2012), e a virada ontológica questiona a perspectiva antropocêntrica no estudo das relações entre humanos e não-humanos, redes sócio-técnicas e agência das coisas na vida social.

Neste sentido, o campo de interação entre antropologia, artes e animismo tecnológico é terreno fértil para o desenvolvimento de investigações estéticas e poéticas. As obras inquietantes apresentadas, por Bruschi, atentam para o risco de distopias e acirramento de desigualdades; fazem bascular um ideal estanque de humanidade e interrogam sobre as formas de produção, consumo e descarte vislumbradas por proezas tecnológicas.



Mauro Bruschi. *Ginoide I*. Objeto. 2017.



Mauro Bruschi, *Cibertrônico low tech I*, colagem sobre papel, 2016.



Mauro Bruschi, *Auto retrato II*, colagem digital em tomografia, 2017.

Referências

ASIMOV, Isaac. **Eu, robô**. São Paulo: Aleph, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 205-226.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; SILVA, T.T. (Orgs.). **Antropologia do ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Uma introdução à teoria ator rede. Salvador: EDUFBA; Bauro: EDUSC, 2012.

1º Festival Internacional de Videoarte SPMVA

1st SPMVA International Video Art Festival

Ana Carolina
Tavares Souza

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, bolsista CAPES/CNPq. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande/FURG. anataavaresfotografia@gmail.com

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo: [RESENHA FESTIVAL] O 10. Festival Internacional de Videoarte SPMVA trata-se de uma mostra itinerante vinculada ao VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - SPMVA - Arte Contemporânea: Entre Linguagens de Afeto e Sensibilidades no Cotidiano, ambos os eventos promovidos pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, RS, Brasil.

Palavras-chave: Festival; videoarte; audiovisual; SPMVA.

Abstract: [FESTIVAL REVIEW] The 1st SPMVA International Video Art Festival is an itinerant exhibition linked to the VIII Research Seminar of the Master in Visual Arts - SPMVA - Contemporary Art - Between Affect Languages and Daily Sensitivities, both events promoted by the Post-Graduate Program. Undergraduate Master in Visual Arts at the Federal University of Pelotas/UFPel, Pelotas, RS, Brazil.

Keywords: Festival; video art; audiovisual; SPMVA.

O 1º Festival Internacional de Videoarte SPMVA trata-se de uma mostra itinerante vinculada ao VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - SPMVA - Arte Contemporânea: Entre Linguagens de Afeto e Sensibilidades no Cotidiano, ambos os eventos promovidos pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas/RS – Brasil.

A mostra do festival foi exibida no Estúdio de Produção e Pesquisa em Artes (EPPA II), situado na sala 313, do prédio 1, do Centro de Artes da UFPel. O espaço foi transformado em uma sala escura que abrigou, em uma de suas paredes, a projeção em *looping* dos trabalhos selecionados. Entre os dias 01 e 07 de outubro de 2019, estudantes, professores, artistas e visitantes tiveram a oportunidade de fruir as produções audiovisuais que integraram festival.

A seleção se deu por meio da apreciação de uma comissão científica composta por profissionais do campo audiovisual, a saber: Carmen Anita Hoffmann (UFPel – Brasil), Cláudio Tarouco de Azevedo (Universidade Federal do Rio Grande – FURG/UFPel – Brasil), Felipe Merker Castellani (UFPel – Brasil), Laura Inés Cattelli (Universidad Nacional de Rosario/CONICET – Argentina) e Paz Lopez (Universidad de Chile – Chile). A mostra contou, ainda, com a curadoria da Profa. Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel – Brasil), idealizadora do evento.

Foram selecionadas vinte e sete obras entre vídeos experimentais, videoperformances, videodanças e videoarte. Na autoria dos trabalhos, encontravam-se artistas e coletivos vinculados a instituições de ensino ou de atuação independente, oriundos de dez países, incluindo o Brasil. Dessa maneira, o festival oportunizou aos seus visitantes o contato com produções audiovisuais desenvolvidas em âmbito nacional e internacional.

Em seu último dia, a mostra recebeu, concomitantemente, dois grupos de estudantes: um deles vinculado à disciplina de *Teoria das Imagens Técnicas*, ministrada pela Profa. Rosângela Fachel de

[1] "Uma forte corrente de ar que tipicamente chega aos Estados da Região Sul do Brasil. É um vento frio de origem polar que sopra de sudoeste". Disponível em: <https://www.climatempo.com.br/noticia/10-ventos-especiais>. Acesso em: 30 abr. 2019.

Medeiros; o outro, da disciplina de *Ateliê de Performance*, lecionada pelo Prof. Felipe Merker Castellani. O encontro promovido pelos referidos docentes abrangeu a exibição das produções audiovisuais e posterior conversa entre alunos e professores. Nesse segundo momento, os professores puderam discorrer acerca do processo de idealização e organização do Festival, bem como responder aos questionamentos dos discentes.

Assim, o evento que, por sua potência estética, já guardava um caráter formativo, pôde alcançar uma dimensão pedagógica ainda mais tangível. Promovido no período destinado às aulas das disciplinas ofertadas e se constituindo como visita e mediação direcionadas, o encontro ensejou uma articulação entre a mostra e as atividades de ensino desenvolvidas no Centro de Artes da instituição.

Findado o período de realização do *1º Festival Internacional de Videoarte SPMVA*, suas reverberações continuaram a ecoar em território gaúcho. No dia 12 de dezembro de 2019, a mostra chegou ao espaço cultural *Planta Baja*, no município de Porto Alegre/RS. Completando o primeiro trajeto de sua itinerância, a mostra rompeu as fronteiras pelotenses e pousou na capital do Rio Grande do Sul, onde permaneceu até o dia 20 do mesmo mês.

Em sua breve trajetória, o evento já dá a ver sua relevância para o campo das artes, em especial para o domínio da produção audiovisual em escala local, regional, nacional e internacional. Professores, discentes, pesquisadores e artistas, brasileiros e estrangeiros, são os responsáveis por esse projeto tão instigante o qual se consubstancia em estratégia poética de resistência em um contexto histórico, político, social e cultural tão obscuro quanto desafiador. Pelas correntes do *Vento Minuano*¹, ele, certamente, seguirá contribuindo para a formação de contextos

de aprendizagem e construção de outras e novas subjetividades, fomentando produções e experiências estéticas, promovendo encontros e suscitando sensibilidades, olhares e afetos.

Para ilustrar a diversidade temática, estética e cultural das produções que compuseram esta primeira edição do festival apresentamos a seguir, uma imagem de cada um dos trabalhos selecionados.



Ha Ha Ha, Cristiano Sant 'Anna e Jacson Carboneiro (Brasil), captura de vídeo.



Traces: Birds, Jean-Michel Rolland (França), captura de vídeo.



Prelude, Rick Niebe (Itália), captura de vídeo.



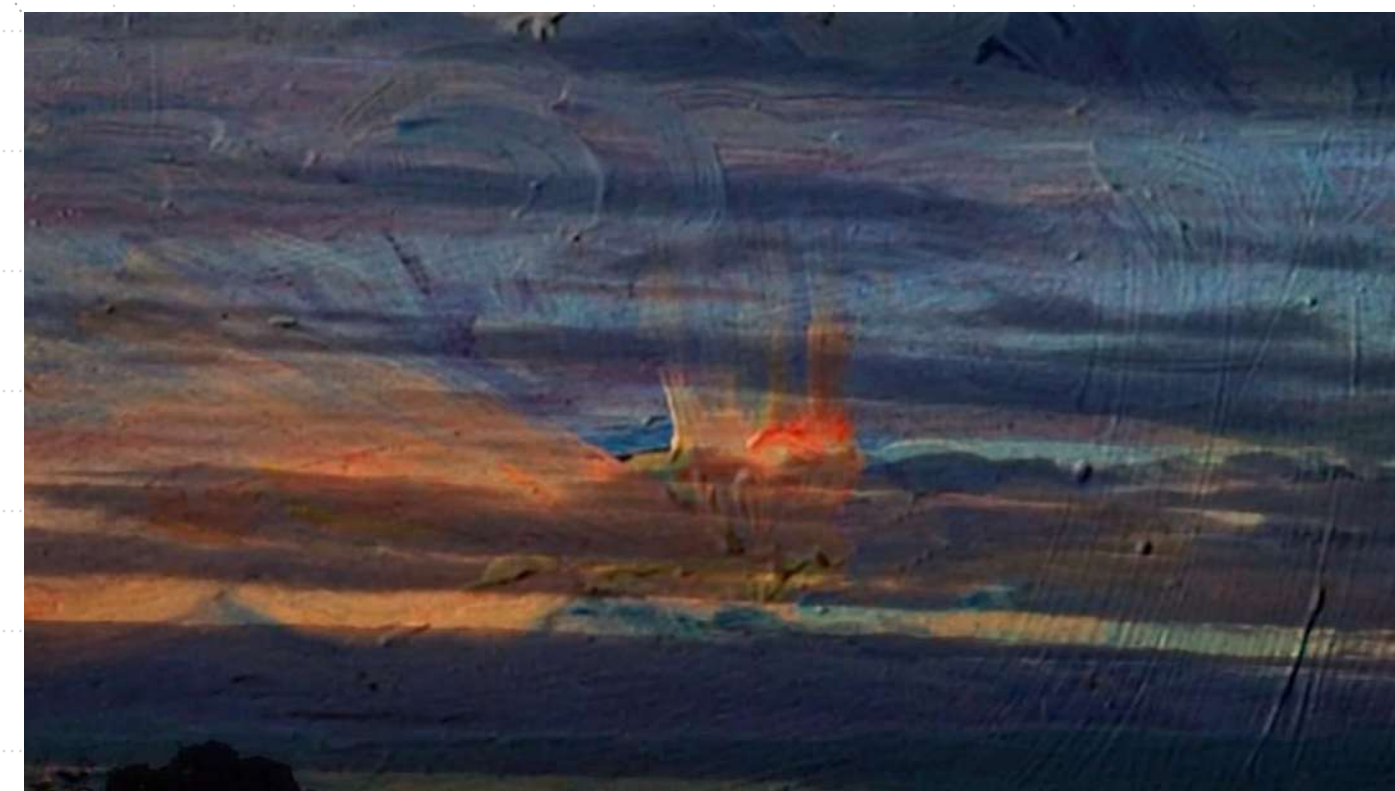
Time and space, fill in the blank, Yiorgos Drosos (Grécia), captura de vídeo.



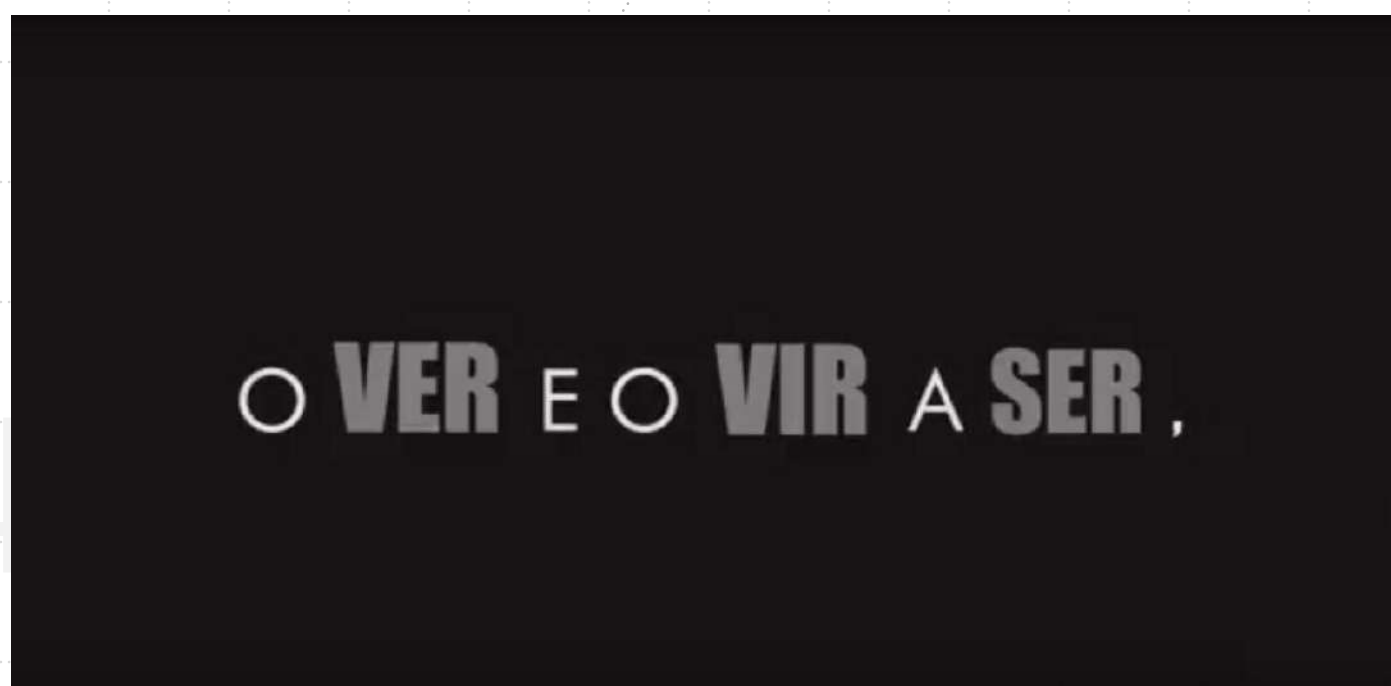
Absent Chronicles, Danny de Vlugt (Holanda), captura de vídeo.



Shadows of a radio in the east, Nacho Recio (Espanha), captura de vídeo.



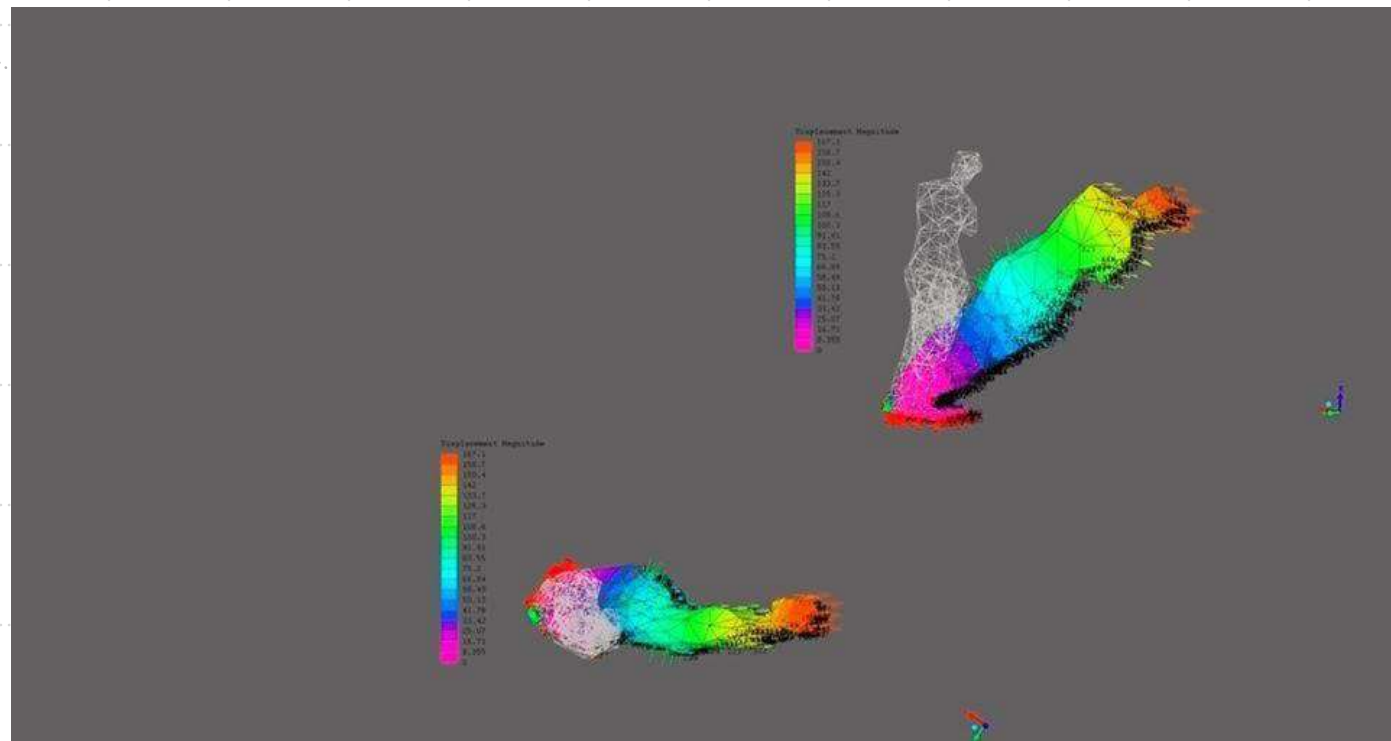
Hoje tem pôr do sol do Gotuzo, Duda Gonçalves (Brasil), captura de vídeo.



Videopoemaconcreto, Camila Albrecht Freitas (Brasil), captura de vídeo.



Pink Party 01 – Sweet Zombie Duration, Sandrine Deumier (França), captura de vídeo.



Venus of Forces, Lorenzo Papanti (Itália), captura de vídeo.



Gênesis 3:5-6, Ursula Jahn (Brasil), captura de vídeo.



Can't you hear the underground?, Camila Porto Burguêz (Brasil), captura de vídeo.



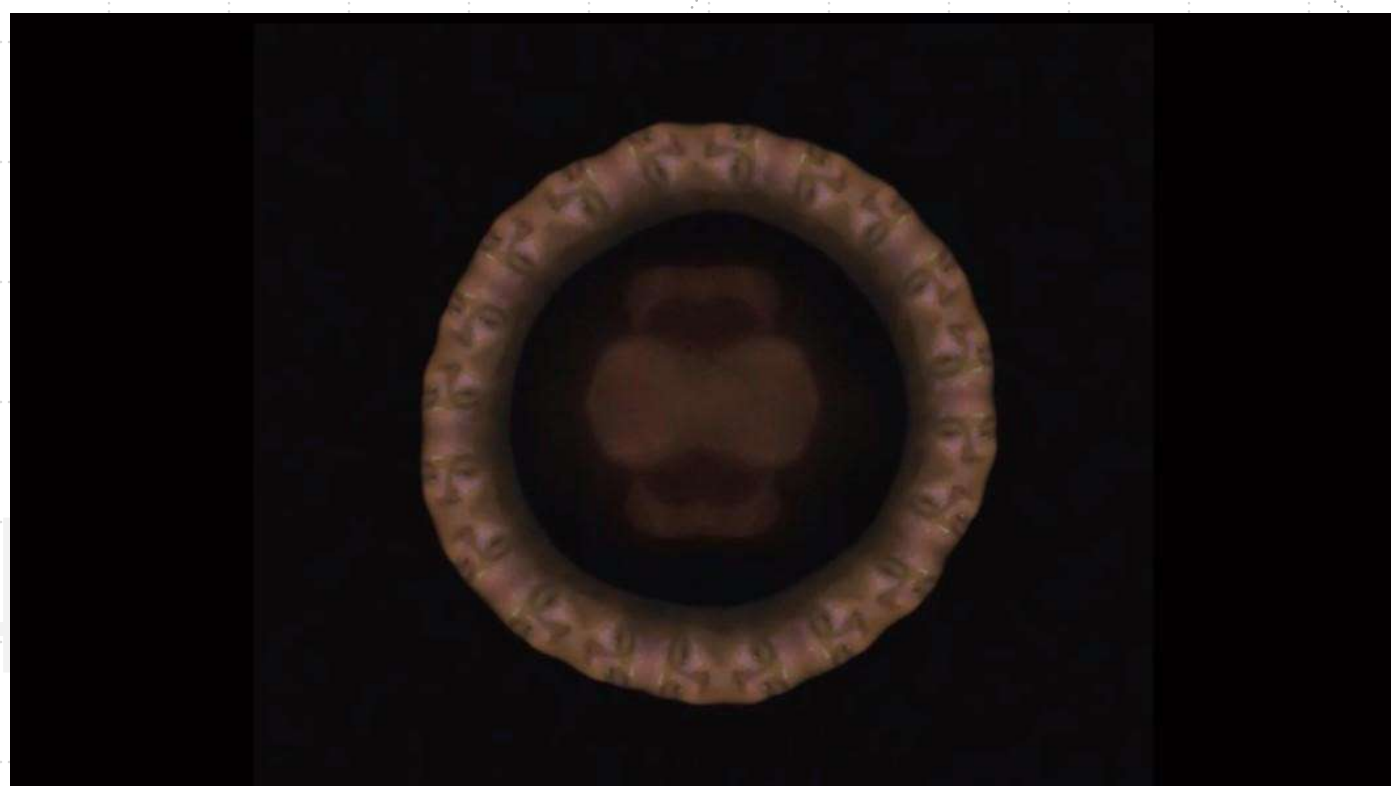
Session 1, Eija Marita Temisevä (Finlândia), captura de vídeo.



com tato: Dermegarens, A. Ziegler, Bianca M. e Cesar C. (Brasil),
captura de vídeo.



La memoria de un oído, Úrsula San Cristóbal (Espanha), captura de vídeo.



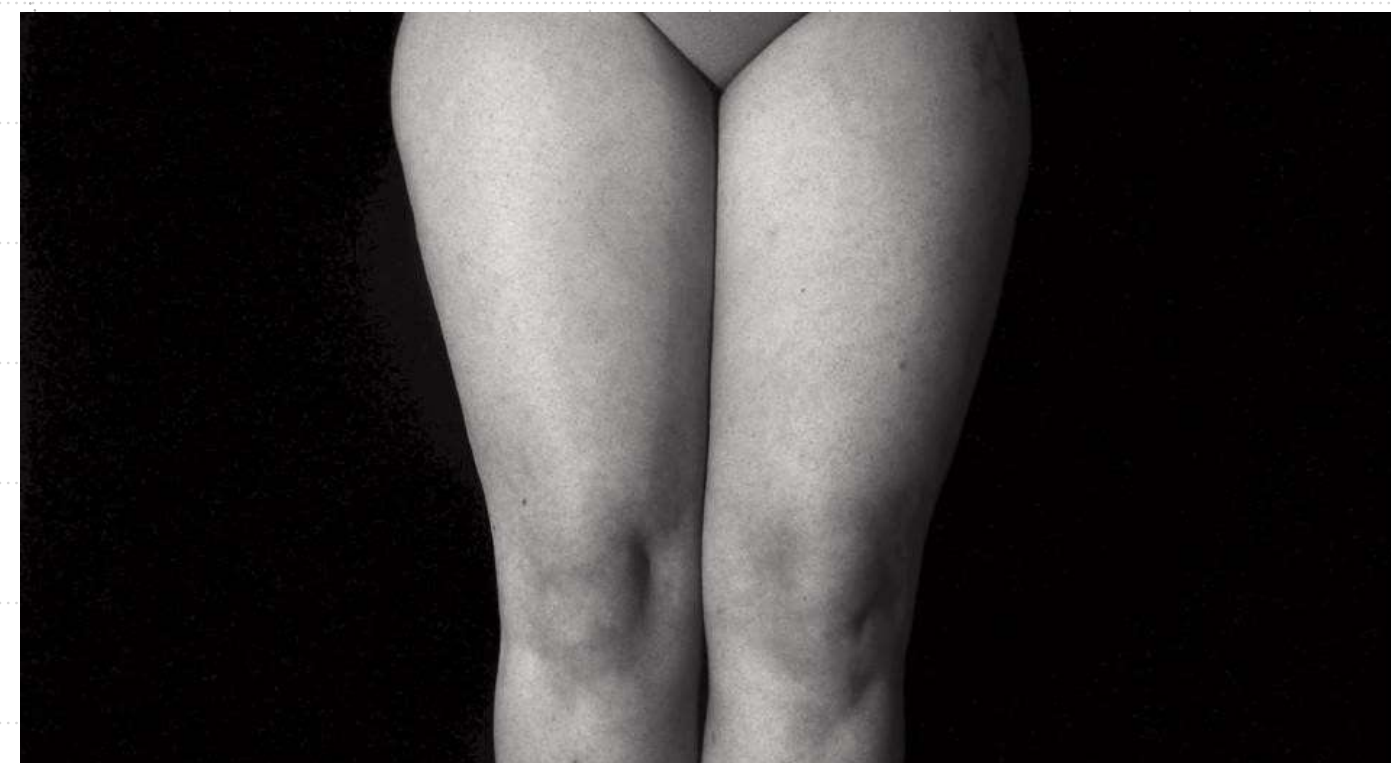
Ponto morto, Priscila Borges Baelz da Silva (Brasil), captura de vídeo.



Dark, Johannes Christopher Gérard (Alemanha), captura de vídeo.



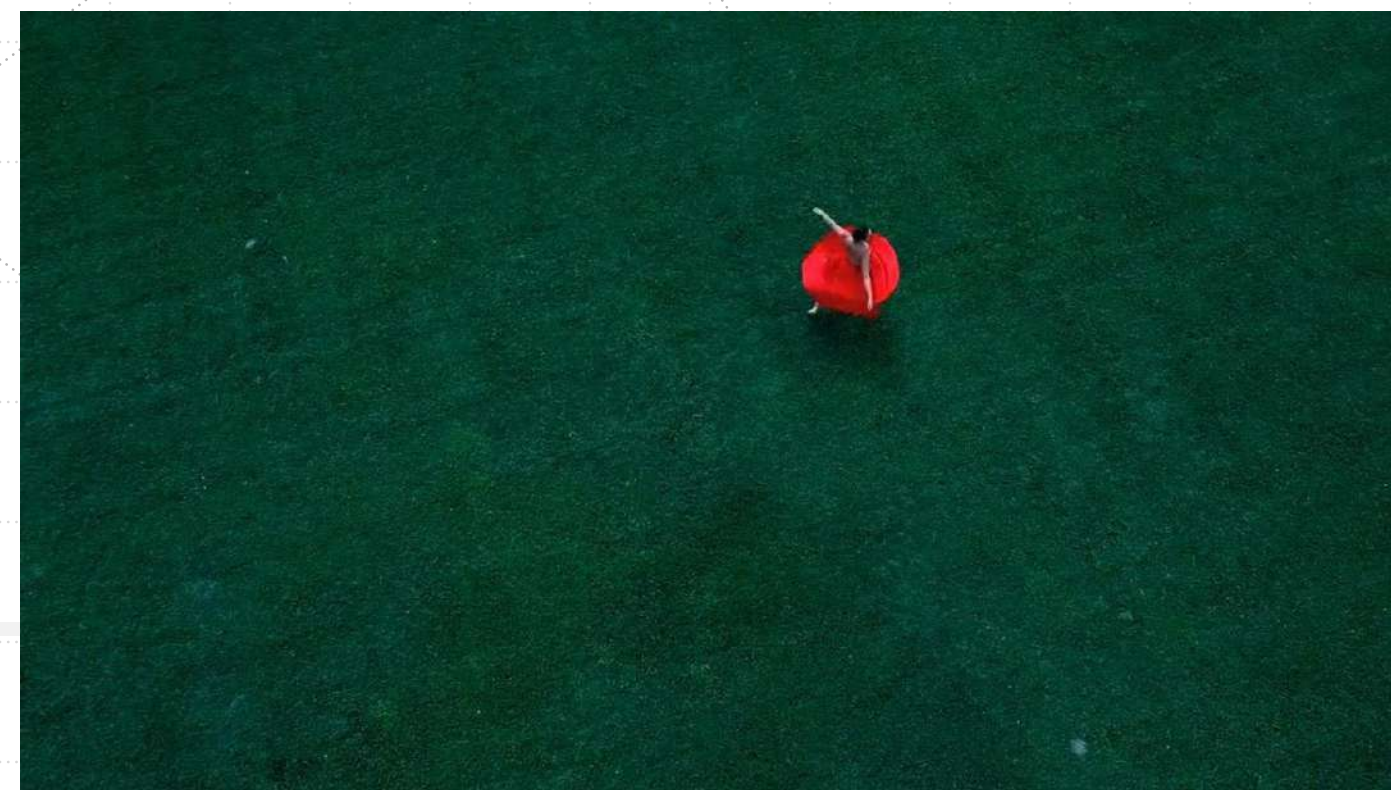
Respingadas, Gabriela Leite da Cunha (Brasil), captura de vídeo.



Thunder, Caitlin Alexandra (Reino Unido), captura de vídeo.



Pia(Dor), Dhara Fernanda Nunes Carrara (Brasil), captura de vídeo.



VIENI (Freely inspired by "La memoria nel corpo" by Antonella Sica), Daniela Lucato/Connecting Fingers Company (Alemanha), captura de vídeo.



White Cup, Johannes Christopher Gérard (Alemanha), captura de vídeo.



Inventário do Tempo, Khalil Charif (Brasil), captura de vídeo.



VENTRA, Álvaro B. Aguiar (composição coletiva) (Brasil), captura de vídeo.



PASSagem, Dara de Moraes Blois (Brasil), captura de vídeo.



Simulaciones, Mayra Huerta (México), captura de vídeo.



Ladeira habitada, Beatriz Rodrigues (Brasil), captura de vídeo.

Exposição Coletiva AFET[O]AR

Group Show AFFECT[O]AR

Resumo: [RESENHA DE EXPOSIÇÃO] Exposição Coletiva AFET[O]AR, Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, outubro de 2019, realizada n'A SALA – Galeria do Centro de Artes da UFPel, Pelotas, RS, Brasil.

Palavras-chave: Artes visuais; afeto; exposição coletiva.

Abstract: [EXHIBITION REVIEW] Group Show AFFECT[O]AR, by the master students in the Postgraduate Program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas/UFPel, in October, 2019, at A SALA-Gallery of the Centro de Artes of UFPel, Pelotas, RS, Brazil.

Keywords: Visual Arts; affection; group show.

A exposição coletiva AFET[O]AR – dos discentes do segundo ano do curso do Mestrado (turma 2018) do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, da UFPel – integrou as atividades do VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (SPMAV) *Arte Contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano*. Realizada na galeria A SALA, no Centro de Artes da UFPel, entre os dias 1 e 14 de outubro de 2019, a exposição teve curadoria da mestrandia Amanda Machado e montagem de Daniel Higa, Dara Blohis, Guilherme Fuentes, Natha Calhova e Renan Soares (em colaboração com o Grupo PET Artes do Centro de Artes da UFPel).

A proposta de sempre haver uma exposição produzida pelos discentes no SPMAV faz parte da política do Mestrado de promover a prática expositiva e de fomentar o diálogo com as discussões e problemáticas abordadas a cada ano pelo evento e, assim, instigar sua reverberação social a partir de uma perspectiva local. Neste sentido, as exposições que integram as edições do SPMAV dão visibilidade às pesquisas e às produções de seus discentes em diálogo com as temáticas propostas a cada ano, as quais, geralmente, estão em consonância com o contexto político e social de sua época, apresentando formas significantes dentro e fora de espaços formais e informais.

Em confluência com a temática do evento *Arte Contemporânea: entre linguagens de afeto e sensibilidades no cotidiano*, proposta como uma resposta ao contexto nacional politicamente austero e preocupante para a educação e para as artes, os trabalhos expostos na AFET[O]AR buscaram desvelar diferentes percepções afetivas. O afeto surge como um meio capaz de nos tirar do isolamento e permitir a integração com o todo e com todes. E os artistas parecem buscar firmar uma ligação com o outro, um compromisso que perdura e que se expande na experiência do visitante/espectador.

Nesse sentido, a relação *arte/vida*, evocada nas obras, promove questionamentos e (re)interpreta, sem medo, extremos, como vida e morte, feio e belo, etc. Como um suspiro esganiçado que se prolonga na experiência artística, os trabalhos da AFET[O]AR reivindicam o espaço expositivo para dar a ver a capacidade de resistência da arte ao contexto político atual e, também, evocar a ancestralidade brasileira. As discussões propostas pelos trabalhos

expostos surgem da emergência dos debates presentes nas pesquisas e produções artísticas dos discentes no contexto da Arte Contemporânea e de sua potência de transformações afetivas e sociais.

Ao pensarmos a produção artística e a questão dos afetos cotidianos movidos pela coragem e o coração pulsante do artista, é possível perceber estas poéticas como práticas de (re)existência dentro da sociedade. Ao conectar e entrelaçar pontos e linhas, vidas e devaneios, muitas vezes distantes em experiências únicas e esplêndidas por meio do sentir, compartilham-se sentimentos e experiências que carregamos conosco em cada cicatriz, em cada olhar, em cada fala, em cada gesto. *Sentires* que, ao mesmo tempo em que nos diferenciam, nos aproximam uns dos outros.

A exposição AFET[O]JAR reuniu trabalhos de diversas linguagens artísticas, como fotografia, desenho digital, bordado, performance, pintura, projeto gráfico, videoarte, videoinstalações, ressignificações de objetos do cotidiano e outros. Assim, em sintonia com os debates sociais emergentes e com a afinidade dos artistas com a temática afetiva, a exposição revela a ação do Mestrado em seu percurso de amadurecimento e solidificação acadêmica nestes tempos tão difíceis de cortes e ataques à educação. Com sua exposição, os artistas/discentes abraçam o Mestrado e sua missão e se unem ao seu processo de resistência, enquanto instituição de ensino pública, e às lutas de seus docentes e técnicos administrativos para fomentar importantes debates. A exposição contou com a participação dos artistas e das obras citados abaixo:



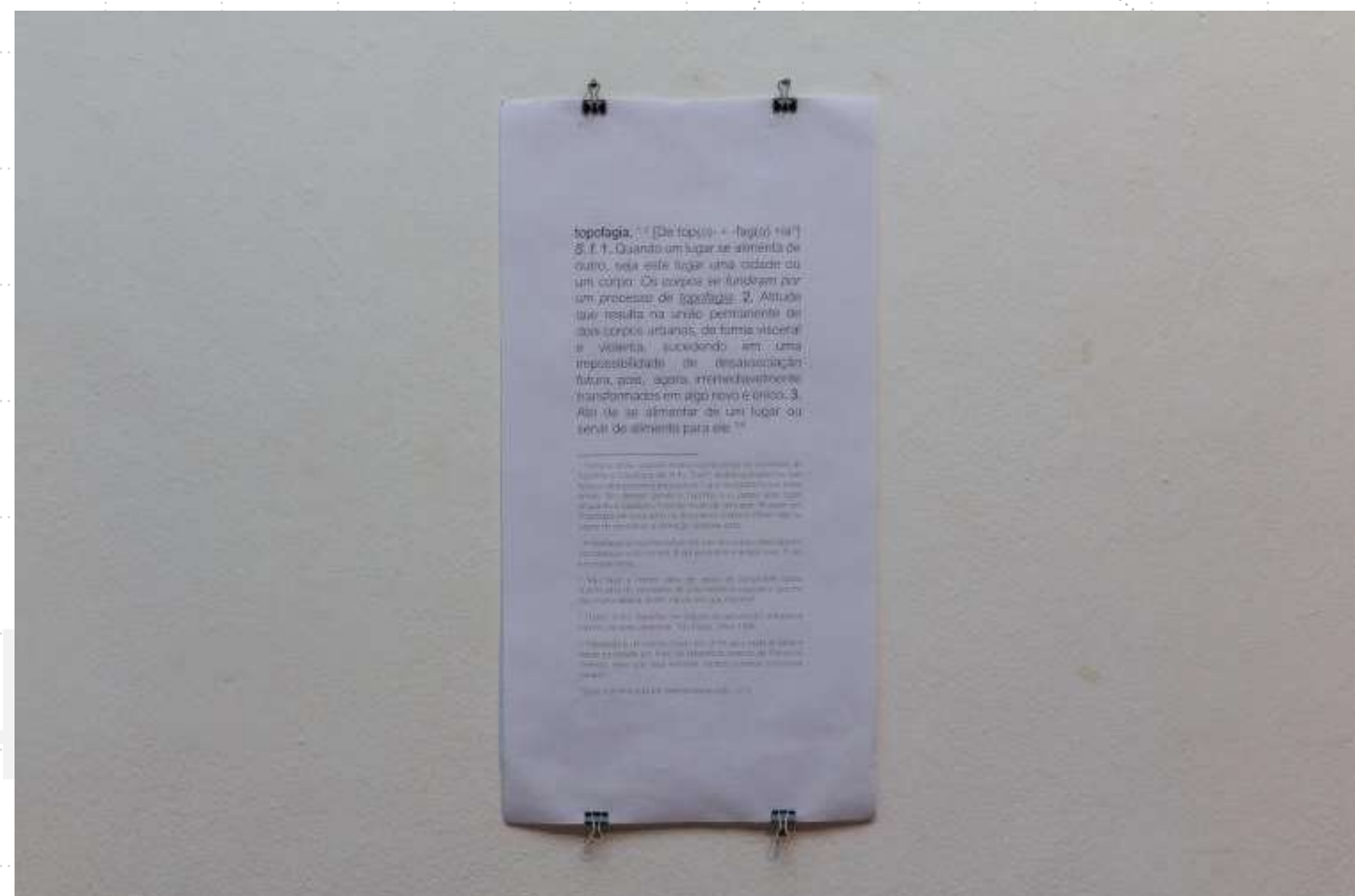
Ana Langone. *Revelar*. Impressão digital sobre placa de PVC (100 x 50 cm), 2019.



Ana Tavares. *Série Sepulcro*. Intervenção manual em fotografia de acervo e impressão de textos (20 x 30 cm), 2019.



Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*.
Publicação artística, 2019.



Fernanda Fedrizzi. *Topofagia [1]*. Impressão digital (35 x 60 cm), 2019.



Priscilla Mont-Serrat. *Polifônias*.
Impressão digital e ímã em painel de metal (81 x 50 cm), 2019.



Isadora Bortolossi. *Dia D i a.*
Desenho digital e databending sobre placa de PVC (48 x 19 cm), 2018.



Kathleen Oliveira. 02/03, *Série EstreLar*.
Fotografia digital e interferências de costuras (40 x 60 cm), 2019.



Lucas Galho. *Série Carapaças de um besouro solitário ou sobre como me transformo para voar*. Fotografia (21 x 29,7 cm), 2018.



Luana Arrieche. *Coisas bobas*. Audiovisual (2'37"), 2019.



Mara Nunes. *VIDA*. Audiovisual (2'59"), 2019.



Ítalo Franco. *Últimas palavras*. Bordado (32 x 8 cm), 2019



Marcio Vetromilla. *Moça em série*. Pintura digital (11,5 x 6,5 x 3,5 cm), 2019.



Pedro Paiva. *Sudário*. Algodão cru, sal, óxido de ferro, cobre e alumínio, mofo (245 x 100 cm), 2017.



Renata Sopena. *Jogo de tabuleiro da dissertação*.
Projeto gráfico em papel couché (30 x 40 cm), 2019.



Ronaldo Campello. *Foto 03, Série Angústia*.
Fotografia digital (23,5 x 43,5 cm), 2019.

A SALA: Exposições 2014 – do Cubo Branco ao Cubo Mágico

The SALA: Exhibitions 2014 – from the White Cube to the Rubik's Cube

André Martins Ziegler
Mestrando do Programa
de Pós-graduação
em Artes Visuais da
Universidade Federal de
Pelotas. aa.martinzo2@
gmail.com

Resumo: [RESENHA] PELLEGRIN, José Luiz; GONÇALVES, Eduarda (Duda); MONSELL, Alice; NUNES, Guilherme da Rosa (GUINR) (orgs). *A SALA: Exposições 2014. Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes da UFPel. Pelotas: Ed. UFPel, 2015.126p. ISBN: 978-85-517-0009-9. (impresso)*

Palavras-chave: *A SALA: Exposições 2014; Projeto educativo; Exposição de Arte.*

Abstract: [REVIEW] PELLEGRIN, José Luiz; GONÇALVES, Eduarda (Duda); MONSELL, Alice; NUNES, Guilherme da Rosa (GUINR) (orgs). *A SALA: Exhibitions 2014. Extension Project Educational Actions in the Art Gallery The SALA of the Centro de Artes of the Federal University of Pelotas/UFPel. Pelotas, Brazil: Ed. UFPel, 2015.126p. ISBN: 978-85-517-0009-9. (softcover)*

Keywords: *The SALA: Exhibitions 2014; Educational Project; Art Exposition.*

Publicado primeiramente em forma virtual, em 2015, o livro *A SALA: Exposições 2014. Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes da UFPel*, foi lançado em seu formato de livro impresso durante o VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes – SPMAV – da UFPel. A publicação foi um dos resultados do Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes da UFPel, selecionado em 2014 pelo Edital ProEXT: Programa de Extensão Universitária do MEC/SESu, que tinha como objetivo dar apoio ao desenvolvimento das instituições públicas de ensino superior e, especificamente, dos programas e projetos de extensão.

Graças aos recursos auferidos pelo projeto foi possível subsidiar a atuação de bolsistas, alunos que desempenhavam as funções de montadores, monitores, mediadores e fotógrafos; e também a aquisição de câmera fotográfica, equipamentos eletrônicos, ferramentas e materiais auxiliares que otimizaram os planejamentos expográficos, a montagem e as mediações, em um cronograma que previa manter a galeria aberta para visitação de segunda à sexta-feira, nos turnos da manhã e da tarde.

O orçamento decorrente do projeto possibilitou ainda a realização de diferentes ações para além do trabalho curatorial e expositivo dentre as quais a realização e publicação (virtual e física) deste livro bilíngue (português/inglês), o primeiro a registrar as exposições da galeria A SALA, que, desde 2001, propicia a exibição e difusão de produções artísticas contemporâneas realizadas por artistas da comunidade acadêmica da UFPel, bem como da região de Pelotas, de todo o Rio Grande do Sul, e de outros estados do Brasil e de outros países, transpassando fronteiras regionais e nacionais. Mas além de contar a história da galeria, *A SALA: Exposições 2014* registra, por meio de textos e fotografias, as exposições e as proposições educativas realizadas no primeiro ano de atuação do projeto, 2014. Os recursos financeiros e as parcerias estabelecidas intensificaram as atividades da galeria no ano de 2014. O livro apresenta o repertório de poéticas bastante diversas que ocuparam a galeria naquele ano, seis exposições planejadas e executadas com o auxílio de três bolsistas, sob a coordenação das professoras Eduarda Gonçalves e Alice Monsell.



Figura 1. Conversa com os artistas da exposição *DeMorar* e momentos de convivência e ocupação da galeria propostas pelos artistas. Fonte: *A SALA: Exposições 2014*.

Os registros do livro desvelam a forma como A SALA deixa de ser um cubo branco e adquire novas cores a cada proposição expográfica. Em *DeMorar*, exposição de estudantes, professores e artistas – Damé, Ana Terra, Cristiano Araujo e Thiago Araújo – o espaço expositivo torna-se uma espécie de ocupação (Figura 1) com objetos do Centro de Artes da UFPel, tais como esculturas de cerâmica, cordas, guarda-chuvas, plantas, barracas de acampamento, madeiras e máquinas. E a cada dia essa ocupação era modificada pelos visitantes e pelos próprios artistas, os quais acabaram por vivenciar uma experiência em torno do processo de transformação, metafórica e metamorfoseante.



Figura 2. Vista da exposição *Certo! Talvez mais tarde? Projeto Amazônia*. Fonte: *A SALA: Exposições 2014*.

Já a individual *Certo! Talvez mais tarde? Projeto Amazônia*, do artista alemão Ottjörg A.C., sob curadoria da professora e artista Alice Monsell, propunha uma obra de arte em processo, uma instalação que mostrava impressões de sua experiência em uma viagem à Amazônia. Tons e texturas da floresta foram reproduzidos por meio de gravuras, registros fotográficos e videográficos (Figura 2). A instalação faz parte um projeto maior, atualmente em andamento e chamado de *Projeto Amazônia*, que investigará outros locais igualmente ainda sem marcas ou sinais da urbanização, como as geleiras da Groenlândia, o mar aberto e o deserto do Saara, onde planeja realizar instalações *in situ*.



Figura 3. Vista da exposição *Lugar Tênu* Fonte: *A SALA: Exposições 2014*.

Se na exposição *DeMorar* o corpo do espectador deslocava-se entre objetos adequando-se à organização não organizada, na exposição *Certo! Talvez mais Tarde? Projeto Amazônia* era o olhar que desempenhava esse papel de deslocamento – devido ao forte poder imagético dos registros feitos pelo artista da terra, céu, água e plantas da floresta Amazônica.

Em tons contrastantes ao dessas exposições, que transformaram A SALA em espécies de *habitats* da natureza, os artistas e professores da UFRGS, Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos, nos apresentam suas poéticas sutis e mais urbanas na exposição *Lugar Tênu* (Figura 3), que referenciava a cidade de Pelotas e a região do Laranjal, utilizando signos mínimos representados por símbolos, palavras e fotografias, espaçadamente dispostas pelas paredes brancas. Assim, se nas duas primeiras exposições, o corpo e o olhar tendiam a tardar a encontrarem um estado de experiência mais contemplativo, em *Lugar Tênu* ambos alcançavam este estado desde os primeiros minutos imersos nesta poética branda.

O registro das demais exposições ocorridas na atuação do Projeto em 2014 – *Trajatórias Divergentes* (Figura 4), *Pons Dulcis Sulinas II* e *Outras Margens* – nos levam a refletir acerca de como o cubo branco, na verdade, é um cubo cheio de cores e possibilidades artísticas, curatoriais e educacionais, no qual é possível o desenvolvimento de proposições de experiências artísticas mágicas.

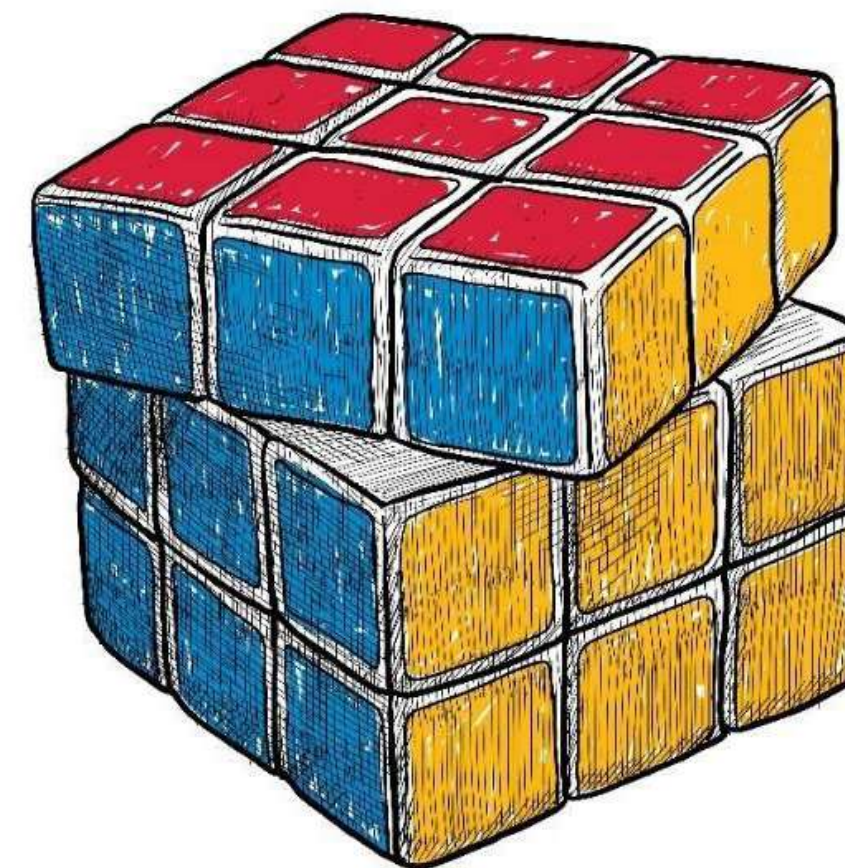


Figura 4. Mediação do grupo Patafísica durante a exposição *Trajatórias Divergentes*. Fonte: *A SALA: Exposições 2014*.



Figura 5. Convites da galeria A SALA realizados pelo SulDesign/CA/UFPel.
Fonte: A SALA: Exposições 2014.

Ademais das exposições promovidas em 2014, o livro apresenta também algumas das ações educativas realizadas pelo projeto de extensão em 2014, como a produção de imagens e de convites impressos (Figura 5) (que assim como a logomarca da galeria foram elaborados pelo Suldesign Estúdio do Centro de Artes da UFPel em colaboração com a professora Adriane Hernandez) para divulgar as exposições e buscar transmitir a qualidade e potência dos trabalhos expostos. Esses convites proporcionaram uma dinâmica mais profissional à galeria e, além de atuarem como um suporte para a mediação e tornarem mais eficaz a comunicação com o público, assumiram um caráter documental, assim como o próprio livro, à medida que contribuiram para o registro das exposições ocorridas.



Cubo Rubik (Cubo Mágico). Fonte: Vetor grátis freepick

Outra faceta da consolidação das ações educativas fomentadas pelo projeto de extensão Ações Educativas da Galeria, relatada pelo livro, diz respeito às mediações de caráter propositivo e receptivo das exposições realizadas em parceria com o grupo Patafísica: Mediadores do Imaginário¹, sob coordenação de Carolina Rochefort. Os Patafísicos desenvolviam suas mediações artísticas motivados por uma preparação prévia com conversas com os artistas expositores e com o estudo de suas proposições artísticas, buscando estabelecer uma relação horizontal entre o público, os mediadores e as obras, e provocar novas leituras e conhecimentos a respeito das exposições. Nesse sentido, é interessante pensarmos que umas das formas de articulação deste cubo mágico eram as *fazções* – termo usado pelo grupo Patafísica – que se propõem a *manusear* o cubo – e a experiência da arte – buscando desfazer e refazer diferentes padrões de cor. Descobrimo, assim, novas relações, conhecimentos e perspectivas a partir de um diálogo com as proposições poéticas dos artistas expositores.

[1] O grupo Patafísica: Mediadores do Imaginário, atual Patafísica: mediação-arte-educação, é um projeto de extensão que se desdobra em pesquisa e ensino do Centro de Artes da UFPel. Ações deste grupo de mediadores são apresentadas no artigo desta edição da Paralelo 31 Dossiê Patafísica: mediação-arte-educação em gestos por um fio. Endereços na rede e contato via email: mpatafisica@live.com; Site: <https://wp.ufpel.edu.br/patafisica/> e Facebook: <http://www.facebook.com/PatafisicaMediadoresDolmaginario>.

As Ações Educativas da galeria A SALA fazem com que o público e os educadores escolares se sintam acolhidos e à vontade para se apropriarem da experiência artística, potencializando suas experiências em poéticas coletivas, nas quais os indivíduos são incentivados a fruir as propostas artísticas e curatoriais e, principalmente, a relacioná-las com seus cotidianos e afetos. Estes impactos sociais e educativos resultam de diversas colaborações, parceiros e voluntários, tais como o projeto de extensão Arteiros do Cotidiano, coordenado pela professora Cláudia Brandão, e o Grupo Pet Artes.

Como destacado pelo livro, a galeria A SALA abriu o Centro de Artes para outros cursos da UFPel, para a comunidade escolar e para instituições de atendimento à população de Pelotas, assim como para outros grupos de pessoas. Assim, um dos impactos das Ações Educativas na galeria foi a criação de diálogos entre o Centro de Artes e outras instâncias no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão. Essa resenha se apresenta como um convite à leitura do livro *A SALA: exposições 2014*, sobretudo, para aqueles interessados em conhecer um pouco mais sobre o funcionamento de uma galeria de arte e, principalmente, sobre a atividade d'A SALA naquele ano.

A leitura de *A SALA: Exposições 2014* evidencia que planejar um projeto educativo em uma galeria de arte com parceiras é uma forma de potencializar ações artísticas, principalmente no contexto de uma cidade do interior. E detalhes, como o convite impresso com ilustrações e informações, o material gráfico nas redes sociais, revistas, recursos humanos, equipamentos tecnológicos e o lançamento do próprio livro (em versões digital e física), aqui resenhado, são recursos importantes para atrair os olhares de diversos públicos com diferentes níveis de relação com o campo

das Artes – articulando discursos e experiências populares e contemporâneas.

A partir da percepção das inúmeras possibilidades de transformação do espaço expositivo da galeria e da forma como podem ser potencializadas pelas ações educativas, por meio dos registros e reflexões apresentados no livro, podemos pensar nas diferentes experiências artísticas e nas diversas relações que essas exposições e mediações estabeleceram com o público, convidando o espectador a se transformar em experienciador.

Por final, para refletir acerca do Projeto de Extensão Ações Educativas na Galeria de Arte A SALA do Centro de Artes que o originou o livro *A SALA: Exposições 2014*, que o registra, é importante pensar que, na contemporaneidade, os profissionais do campo das artes visuais, principalmente aqueles que trabalham em espaços expositivos e com grupos de mediação, precisam ir além dos conhecimentos específicos do campo. A publicação registra e destaca a importância do exercício de compartilhar a fruição artística de forma criativa e empolgante, e possibilita ampliar e popularizar a potência de galerias como A SALA para diversos públicos. Popularizar a arte em galerias de arte, por meio de projetos educacionais, é instigar as pessoas a pensarem e brincarem com um cubo mágico. Incentivando, assim, que os experienciadores – gestores, artistas, curadores, montadores, mediadores, professores, público geral – descubram novas faces e cores de um acontecer artístico e de si mesmos.



A sala: Exposições 2014 (e-book)

Somos Resistência,

Afeto, Luta e Esperança!



Marielle, Presente!

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