



CORPO POLÍTICO TICO

ciantec/21

Organização PC Mello
Álvaro Regina
Lucas Tolotti
Roberta Vieira

ARTE: UM CORPO POLÍTICO

São Paulo

POMELLO DIGITAL

2021

Coordenação e organização: Paulo Cezar Barbosa Mello

Desenvolvimento e produção: Pomello Digital

Projeto Gráfico: Pomello Digital

ISBN: 978-65-990027-2-4

DOI: 10.29327/543648



Ficha catalográfica elaborada por Pomello Digital

CIANTEC'21 - ARTE: UM CORPO POLÍTICO - Coordenação e organização: PC Mello. ON LINE, 2021.






192 Páginas

1. Arte. 2. Arte Educação. 3. Contemporaneidade. 4. Comunicação.

CDD - 700.105

Os textos aqui apresentados, sua ortografia, suas referências e desenvolvimento são de inteira responsabilidade de cada autor / co-autor.

SUMÁRIO

11/10/2021 17H - 22H SEGUNDA	12/10/2021 18H-21H TERÇA	13/10/2021 18H-21H QUARTA	14/10/2021 18H-21H QUINTA	15/10/2021 18H-21H SEXTA
<p>ABERTURA</p>  <p>AILA REGINA DA SILVA Berro das corpas: breves considerações sobre a dor na Performance de mulheres - 5</p> <p>ALECSANDRA OLIVEIRA Corpos censurados e devassos: Um ensaio sobre sexo e arte. - 13</p> <p>ANA MAE BARBOSA Paulo Freire e Arte/educação - 19</p> <p>CARMEN S. G. ARANHA E ANDREA MATOS DA FONSECA O corpo atual: ensaio com a fenomenologia de Merleau-Ponty - 25</p> <p>LUCAS TOLOTTI Distanciamentos poéticos: Bas Jan Ader, Elke Krystufek e os deslocamentos artísticos. - 34</p> <p>MAGDALENA PEÑUELA Y LINA MORALES OVIEDO Cuerpo, Moda Y Pandemia ¿elegancia Y Confort Son Compatibles? - 38</p> <p>MARIA DE LOURDES RIOBOM Corpos Políticos em algumas obras de Paula Rego. - 42</p> <p>ROSANA SCHWARTZ E SHEILA CRISTINA CAETANO O corpo feminino: tempo, divisão sexual do trabalho e as políticas do cuidado. - 51</p>	<p>CORPO EXPANDIDO</p> <p>A compreensão de que um corpo é a existência em um lugar, ou ainda a determinação de um não-lugar, transforma os meios. Esta mesa expande a compreensão de um corpo-mídia e sua política existencial, gerando ideias e olhares diferenciados</p>  <p>PATRÍCIO DUGNANI Corpo Estendido e Corpo Intercultural: Paradoxos entre extensão e cultura globalizada Pag - 58</p> <p>FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO Instalações contemporâneas latino-americanas: o caso do Parque Experimental el Eco como brecha para coabitações Pag - 66</p> <p>VERENA KAEI Incorporea introspecções e memórias de um processo criativo Pag - 76</p> <p>JANAÍNA ANTUNES A aldeia global, o espaço sem lugar e o ciberespaço: a reinvenção do corpo social e de seus processos criativos na era digital Pag - 85</p>	<p>CORPO OBRA</p> <p>A obra como um discurso gera pensamentos, ideologias e novas formas de mediação e interação. E o corpo que interage e é a obra? É um discurso? Ou ainda seu registro?... O corpo obra, ora materialidade ora sensibilidade, ora ainda uma mescla inusitada.</p>  <p>REGINA LARA, MARCOS RIZOLLI, ISABEL ORESTES Corpo Compartilhado: arte e resistência na pandemia de 2020/2021. Pag - 96</p> <p>GISELY ALVES O corpo negro em cena: Em Legítima Defesa Pag - 107</p> <p>CRISTINA SUSIGAN "Quando todos calam", o corpo grita. Pag - 115</p> <p>LUCIANO ALARKON Narciso não sabe ser político. Pag - 115</p>	<p>POLÍTICAS DE ENSINO E ARTE</p> <p>A arte de ensinar são políticas de aproximação e expansão da mente. Políticas estas que testam os limites do sensível. Metodologias que provocam pensamentos e instigam viagens ideológicas, tais quais obras de arte.</p>  <p>RADAMÉS ROCHA Estudos da performance: Relatos de experiência no ensino remoto do curso de artes visuais da UFPE Pag - 116</p> <p>THAIS GALVÃO Gestão de projetos no contexto educacional: técnicas e práticas para o desenvolvimento dos trabalhos de conclusão de curso no ensino profissional e tecnológico. Pag - 123</p> <p>JOSÉ MARCOS C. DE CARVALHO E AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA Identidade, cultura e política da marca da UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Pag - 134</p> <p>JOSÉ MARCOS C. DE CARVALHO E AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA Ensino Remoto: experiência síncronas e assíncronas para ensino em Artes Visuais no período pandêmico Covid-19. Pag - 140</p> <p>ELIDAYANA DA SILVA ALEXANDRINO Encruzilhada de imagens Pag - 146</p>	<p>POLÍTICAS DA CULTURA</p> <p>A cultura de um povo é a demarcação estética de um período de vida. As rupturas estéticas são evidenciadas com as transformações culturais. Desafiar e ir além do status quo representa o viver. Bravo é o povo que desafia e não se acomoda em cima de águas paradas</p>  <p>FLÁVIO NOGUEIRA Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando: desconstrução do olhar colonial sobre a arte contemporânea africana Pag - 154</p> <p>REGINA LARA SILVEIRA MELLO Plus Size, Plus Beauty Pag - 169</p> <p>PRISCILLA B. RAMOS NANNINI E ALESSANDRO ALVES DA SILVA Corpo Belo? Refletindo sobre os padrões de beleza através das artes e da matemática Pag - 176</p> <p>OHIRA E BONILHA O céu na terra: um experimento Pag - 182</p> <p>TAIDJE GUT Um olhar sobre as mulheres na arte hoje a partir do pensamento de Linda Nochlin Pag - 185</p>

BERRO DAS CORPAS: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A DOR NA PERFORMANCE DE MULHERES

AILA REGINA DA SILVA¹

RESUMO: Seria a dor uma virtuose da Performance? Este artigo tem por objetivo investigar a dor, a partir da obra do antropólogo Le Breton, em diálogo com a performance de mulheres na exposição Mulheres artistas: corpos estranhos, realizada em 2009, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Perscrutamos conceituar a dor paralelamente aos avanços e retrocessos sofridos pelas mulheres no âmbito social e político vigentes, a fim de entender o fascínio que a dor de outra pessoa exerce sobre o público, as camadas de denúncia presentes nas obras de mulheres e a reflexão sobre a exposição por elas exercidas.

PALAVRAS-CHAVE: Dor. Performance. Gênero. Mulheres. Alteridade.

¹ Aila Regina da Silva é artista da dança, mestra e doutoranda-bolsista CAPES pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). Esta pesquisa faz parte da elaboração de sua tese “Memória Encarnada: a Performance no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”.

INTRODUÇÃO

A rua do centro da cidade era de paralelepípedos e de muitos transeuntes. Ao fundo, ouvia-se a música amplificada pela pequena caixa de som e, caminhando na direção da música, havia uma mulher de pele brilhante, collant e sapatilhas de ponta dançando sob o sol. Ela fazia gestos coreográficos comuns às técnicas do balé clássico, seguindo o som do piano e desequilibrando-se com frequência em sua dança. As pessoas não deixavam dinheiro em seu chapéu ao lado do som e, cada vez que ela caía, uma parte do público chacoalhava negativamente a cabeça e ia embora: seu público não aprovava a dança. Não havia sinal de esforço no gesto dela, havia repetição, e seu olhar era vago. Aos poucos, os movimentos foram ficando mais bruscos, saltos começaram a surgir, nervosos e cheios de barulho no pouso, até que o baque aconteceu. Ela caiu de joelho após uma série de sissones (pequenos saltos que precisam de agilidade). No chão, de joelhos ralados, ela começa a se locomover como um réptil, arrastando o corpo num deslocamento coreografado, até que a repetição leva ao único gesto de rastejar. O corpo friccionando às pedras de granito vai calejando, sangrando aos poucos, a roupa muda de cor, e o olhar da mulher, antes vago, torna-se intenso. Quanto mais ela rastejava, mais gente parava em volta. Seu público aumentava. E vê-la rastejando tão lenta quanto dolorosamente, tão simples quanto excruciante, hipnotizava a audiência cujos olhares transmitiam horror, curiosidade e estranhamento. O gesto tão simples de rastejar tornara-se um martírio, ninguém mais pensava se a dançarina sabia dançar, ninguém mais questionava sua técnica, ninguém mais ria dos seus movimentos: o sangue da mulher que dançava suplantava qualquer dúvida. Ela era uma virtuose em sua performance.²

O aumento da plateia durante a performance, bem como a mu-

² A introdução é uma história vivida pela autora enquanto público, que embora não faça parte do recorte de análise, é fagulha *sine qua non* para esta escrita. Esta introdução também é marcada pela própria experiência da autora enquanto dançarina e performer na rua da cidade, trabalhando poéticas que conversam diretamente com a escrita do texto.

dança de atitude da mesma à medida que a dor envolvia a cena, leva-nos a compreender a dor, neste caso, enquanto componente de uma virtuosidade para àquela performance. O que seria, então, virtuose? Virtuose é uma palavra sem gênero definido. Um substantivo para pessoas cujo domínio técnico é excepcional, cuja habilidade é irrefutável, cuja execução tenha distinção. Para as artes visuais, música e dança, são considerados virtuosos mestres e mestras cujo domínio técnico tenha o mais alto grau de dificuldade. Entretanto, na Performance tal conceito não é claro, afinal a sua própria história é marcada pela disrupção em si, seja de técnicas (no caso da Dança) ou do estado cênico (para o Teatro), por exemplo.³

Longe de qualificar o que é Performance, este artigo estudou as performances ocorridas dentro do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) para entender seu contexto a partir da ação performática. Para a seleção de ações performáticas, observou-se o arquivo geral com apenas um fator como critério: artistas e/ou coletivos que realizaram sua obra pela presença do seu corpo. Entre 1972 e 2020, a saber, foram quantificadas 34 ações performáticas com 97 artistas envolvidos, cujo percentual de ações feitas e/ou lideradas por mulheres é de 51,2%. O denominador comum encontrado neste grupo de mulheres é a superação dos limites físicos, do cansaço físico à automutilação, esta característica da dor física e/ou psicológica chama a atenção em nosso grupo de artistas estudadas, por essa razão aqui chamamos de corpos.⁴

Por isso, investigamos os conceitos da dor paralelamente aos avanços e retrocessos sofridos pelas mulheres no âmbito social e político vigentes, a fim de traçar pontos dialógicos fundamentados entre ações

³ Este artigo não discute o que diferencia performance, happening, coreografia, entre outros. Entende-se a Performance, com P maiúsculo, campo válido para a História da Arte, que assimila o universo contido no corpo a fim de localizá-lo junto ao seu campo intrínseco, seguindo a visão de Diana Taylor que compreendo a Performance enquanto episteme num “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 45).

⁴ Este arquivo foi formado como base para a realização da pesquisa de doutorado da autora, reunindo um panorama com dados primários (com entrevistas com artistas e curadores) e dados secundários, junto a catálogos e documentos oficiais.

performativas de mulheres e a evocação da dor por sua maioria dentro do ambiente museológico. Voltamos, assim, para a cena inicial da dançarina rastejante para nos perguntar: seria a dor suportada considerada uma virtuose da Performance?

1. DA DOR

Em 2020, após 49 anos da primeira postulação sobre dor da Associação Internacional para o Estudo da Dor (IASP, em seu acrônimo inglês), uma pequena alteração em seu conceito deslocando a dor percebida da dor sofrida, mostrando que dor é a “uma experiência sensorial e emocional desagradável associada, ou semelhante àquela associada, a um dano real ou potencial ao tecido. Cada indivíduo aprende a utilizar esse termo através das suas experiências anteriores”⁵ (IASP, 2020, n.p.). Tal alteração, além de nos dar a postulação física sobre dor, permite entendê-la em sua totalidade, aceitando o teor oriundo de fatores unicamente psicológicos, por exemplo, dantes explicados apenas pelo conceito de sofrimento, de ordem absolutamente pessoal e nem sempre conectado à dor diretamente.

Para continuar, é preciso pensar na diferença entre dor e sofrimento, pois frequentemente as duas são tratadas como sinônimos. Sem entrar em discussões profundas de cunho biológico, utilizaremos de poucos exemplos práticos, como a importância da dor física como defesa para o bem-estar do corpo como um joelho ralado superficialmente num jogo de crianças que não precisa levar, necessariamente, a um sofrimento. Outro exemplo, ainda, é o trabalho de parto, cuja dor física sentida não precisa necessariamente ter sofrimento envolvido, inclusive, há pessoas que sentem regozijo neste mesmo momento. Ainda, a doença rara da analgesia, isto é, a ausência de dor física, não significa a inexistência do sofrimento para esta mesma pessoa⁶.

⁵ Disponível em: <https://www.iasp-pain.org/>

⁶ Conceitos de dor desvelados no artigo de 1999, A dor, de Manoel Tosta Berlinck. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/FZdBshZ3NfZsFg9cWMT89Rq/?format=pdf&lang=pt>

A Antropologia da Dor, obra vasta de David Le Breton, elucidamos sobre a relação da dor para além de uma lesão sofrida pelo corpo humano, mas revela a relação direta da dor em seu âmbito de afeto, pois para sentir dor é preciso poder ser afetada por ela.

Al sentir sus horrores, éste no es el receptáculo pasivo de un órgano especializado que registra vaivenes impersonales de tipo fisiológico. La manera en que el hombre se apropia de la cultura, de unos valores que son los suyos, de su relación con el mundo, suponen un entramado decisivo para su aprehensión. Porque el dolor es, en primer lugar, un hecho situacional. (LE BRETON, 1999, p. 09)

Entende-se, durante a leitura, que a dor possui diferentes estágios e, mesmo uma dor leve, se constante, pode alterar a relação de uma pessoa consigo mesma, apartando-a de suas relações sociais, como a enxaqueca e as dores crônicas. Habituar-se a dor modela a forma que o ser comporta-se socialmente e, ainda, tem o poder de deslocar o ser da sociedade, como em casos de dores excruciantes.

Suportar dor, também, leva a reflexão sobre o seu cessar que, em última análise, pode vir a ser o próprio cessar da vida, pois quem a sente em sua infinitude torna-se um objeto da dor, simplesmente. “El dolor es un momento de la existencia en que el individuo confirma la impresión de que su cuerpo es extraño a él” (LE BRETON, 1999, p. 25).

Para quem sente dor, o mundo transborda em dor. A dor que aparta da sociedade, também tem o poder de unir, um sentimento de união que brota das que não suportam mais sentir. A dor que, antes sentida por uma pessoa, une diretamente a primeira no momento em que vê outra pessoa com a mesma causa da dor; a dor que se abstém da própria vida como forma de acabar a sua dor e do próximo, quando além da própria dor a pessoa se vê infligindo sofrimento a outras; a dor de ser refém

de um sistema de saúde que inflige uma dor contínua não consentida; o sofrimento de permanecer em dor quando não se tem mais autonomia do próprio corpo.

El dolor crea una distancia por cuanto sumerge en un mundo inaccesible a todos los demás. Sufrir como el otro no es suficiente para disipar el alejamiento y establecer un destino común, porque el dolor aísla y retiene a cada cual en sus garras. Los gritos del doliente son incluso intolerables para sus seres queridos, minan el vínculo social y autorizan el abandono, el rechazo fuera del círculo colectivo. (LE BRETON, 1999, p. 44)

Não obstante à dor física de ordem natural e a imposta (por um tratamento eletivo ou por imposição familiar e/ou do Estado), investigar a dor é, também, um exercício dúbio onde assumir a dor física é, por vezes, forma de alteridade e de suplantação de outra(s) dor(es). Um corpo em dor, isto é, que é afetado pela dor, é o de uma pessoa viva – um corpo, apenas, não corresponde ao todo, corresponde a um pedaço dicotomizado do todo, sem território, sem laços culturais, sem construção sócio-política, portanto, um corpo hipotético e irreal. Este não é capaz de sentir dor.

A dor é, então, uma construção social pois a fisiologia humana não começa de um estado de “pureza”, como se este corpo não fizesse parte da história, este corpo e corpa são atravessados por “simbolismos sociais e culturais” (LE BRETON, 1999, p. 137).

2. DE QUAIS MULHERES ESTAMOS FALANDO?

Para a pesquisa desenvolvida no doutorado, foi montado um panorama com todas as ações performáticas que estiveram no MAC-USP, entre 1972 e 2020. Deste montante, nosso objeto de estudo são as mulheres que participaram destas ações, totalizando 51,2% do total de performances onde:

- + selecionamos apenas as performances protagonizadas e dirigidas por mulheres⁷, representando 1/3 das ações totais (entre todos os gêneros);
- + embora a superação dos limites físicos seja uma característica majoritária, selecionou-se apenas as performances ocorridas na exposição Mulheres Artistas: corpos estranhos, em 2009, para discorrer aqui.

Composta pelas artistas Pilar Albarracín (Espanha), Regina José Galindo (Guatemala) e Laura Lima (Brasil), estreou com colaboração do Memorial da América Latina, Instituto Cervantes e Sociedade Estatal para Ação Cultural Exterior da Espanha e foi realizada no Memorial da América Latina e no MAC-USP.

A exposição posicionou seu público num local de inquietude, não apenas pelo conteúdo exposto, mas, também, pelas formas recebidas com performances, fotografia e instalações. Nas palavras da curadora da exposição, Cláudia Fazzolari⁸, a exposição foi uma interlocução onde os corpos são lócus transformadores para uma reflexão profunda da sociedade contemporânea.

Em uma dimensão alterada pela perda de consciência da própria finitude, a vida do corpo permanece diretamente associada à lógica de imposições físicas e psíquicas em uma sociedade guiada pelo contexto do desempenho generalizado. Cabe recordar que a negação do corpo segue relacionada à constituição de invisibilidades que regulam os modos de ser e conviver em nosso tempo. Modos de convivência que são revistos em crítica atenta ao corpo político é pelo viés que move e potencializa a mostra *Corpos Estranhos*,

e intensifica, por meio do diálogo estético construído entre três mulheres artistas: Pilar Albarracín, Regina José Galindo e Laura Lima. É a plena exposição de enunciados comprometidos com todas as incertezas de um corpo constituído em anatomia variável. (FAZZOLARI, 2009, n.p.)

A exposição questionou o lugar e as representações da mulher na sociedade, investigando pelo corpo das artistas (ou de outras pessoas quando convidadas) esses limites de forma penetrante. No Memorial da América Latina, a exposição contava com quatro salas, uma coletiva e as outras três individuais. No espaço central estava a projeção do vídeo de Regina José Galindo, que acabara de ser premiada na 51ª Bienal de Veneza na categoria jovem artista, *Camisa de Fuerza* que retratava a artista numa camisa de força, sendo tratada por três dias num hospital psiquiátrico por enfermeiros e internos. Noutro ponto, a grande instalação *Dopada* (ver Figura 1), de Laura Lima, traz uma camisola gigante que se conecta a um tubo de crochê vermelho onde a artista dormiu no meio do público, durante a estreia, vulnerável ao que aconteceu ao seu redor. Após a estreia, a artista convidou mulheres para experimentar a obra durante o período de exposição, com instruções e envolvimento da própria artista em oficinas prévias. E na terceira obra *Lunares*, Pilar Albarracín, também documentada em vídeo, veste um traje típico flamenco, branco, com uma banda que toca ao fundo e, enquanto dança, a artista vai se perfurando com uma agulha, formando lunações com sangue vermelho manchando a roupa.

⁷ Dentro desse total há performances compostas por grupos mistos, estas não entram nesta análise.

⁸ Entrevista realizada pela autora por troca de e-mails durante o ano de 2020 e 2021. Até a data desta publicação, a transcrição não estava disponível.

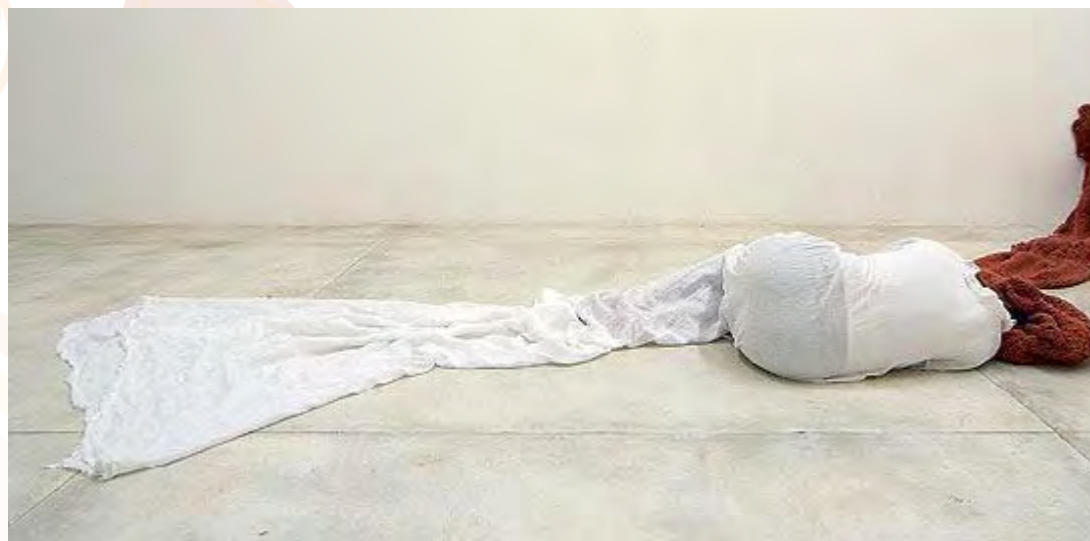


Figura 1: Instalação *Dopada*, de Laura Lima no Memorial da América Latina, onde uma voluntária adormece na obra. Fotografia da Revista *Época*, 2009.

Sala Individual de Pilar Albarracín: Em sua obra *Enterramiento*, cava sua própria cova, entra e joga terra em cima de si mesma com as próprias mãos, a obra é em vídeo. O espaço também é composto por uma série fotográfica chamada *Toillete*, que traz imagens de corpos respingados de sangue.

Relicário é uma composição fotográfica de um torso masculino nu, que traz consigo uma corrente com um pingente – relicário – com a fotografia da artista; pode-se entrever no pingente entreaberto um pedaço de tecido, supostamente pertencente à roupa da personagem da foto. *Pata Negra* traz a imagem surrealista da artista abocanhando a pata de um autêntico porco selvagem ibérico, com seus pelos e unhas escuros, do qual se origina o famoso jamón ibérico. A fotografia *Mentira nº 68* mostra uma mulher dominada por um policial em uma suposta manifestação e integra a recente série de obras intitulada *300 Mentiras*. (MEMORIAL, 2009)

SALA INDIVIDUAL DE REGINA JOSÉ GALINDO: A artista ca-

minhou em 2003 com pés descalços, molhados em sangue, no trajeto entre a Corte Suprema e o Palácio Presidencial de seu país, Guatemala, durante a campanha presidencial do ditador Efraín Ríos Montt⁹, deixando pegadas de sangue para remeter aos mortos em conflitos e expôs o produto deste trabalho, cujo título é *Quien puede borrar las huellas?*. Em sua obra gravada em vídeo, (279) *Golpes*, Galindo confina-se em um quarto escuro, nua, e grava os sons das chibatadas que aplica em si mesma para lembrar das 279 mulheres mortas em seu país entre 1 de janeiro a 9 de junho de 2005. Também há os registros do vídeo gravado na Argentina, *Reconocimiento de un cuerpo*, onde a artista está anestesiada em local público e coberta por um lençol. Alguns curiosos erguem o lençol para ver de quem é o corpo. De acordo com o Memorial da América Latina, a artista escolheu a Argentina pois é um país que, como o seu, tem uma grande quantidade de desaparecidos (ela se refere às pessoas desaparecidas durante o período ditatorial). A obra *Perra*, em cuja pele a artista escreve à faca a palavra ‘perra’ (xingamento similar à “vadia” nas línguas espanholas), traz no vídeo a alusão aos assassinatos ocorridos em 2005, quando mulheres apareciam mortas com palavras obscenas cravadas no corpo. Por fim, há a obra *Limpieza Social*, onde Regina se submete nua ao tradicional jato de água gelada usado para conter multidões e banhar detentos e detentas na prisão. A artista diz em entrevista sobre estas obras que não trabalha com “a dor corporal, mas com uma dor psíquica, os problemas relacionados com a imigração ilegal e a dificuldade de exportação de uma cultura a outro contexto. Me interessa, por exemplo, a forma como a cultura árabe é exportada para a Europa.” (GALINDO in ALZUGARAY, 2009).

Já no MAC-USP, há uma adição, a estreia da performance *Juegos de Poder* que foi inédita para esta exposição, nas palavras de Fazzolari (2021, n.p.) esta ação era uma “condição incontornável para seu acei-

⁹ Efraín Ríos Montt liderou um golpe de Estado em 1982 e regeu o país até 1983 torturando e assassinando guatemaltecos. Volta como candidato à presidência em 2003, ileso de todas as acusações de genocídio a que foi submetido em outros anos.

te”. A performance consistiu em propor uma discussão sobre as relações de poder e submissão com a artista sob efeito de hipnose.



Figura 2: Trecho do registro fotográfico de Regina José Galindo, *Juegos de Poder*, TV USP em MAC, 2009.

No roteiro escrito por Galindo, disponibilizado para esta pesquisa pela curadora, a artista descreve:

Un hipnotizador profesional me dormirá. Cuando yo esté en completo estado de trance hipnótico, el hipnotizador me dará una serie de instrucciones para realizar una serie de actos absurdos. El hipnotizador finalizará con la orden o la clara instrucción de yo hacerme la muerta. [...] El dominio del uno sobre el otro. Represión absoluta. Pérdida de voluntad individual como metáfora de la pérdida de voluntad de las sociedades. Son los otros quienes nos manejan. Juego absurdo de poder que rige las relaciones de la humanidad en el mundo. Unos pocos dan las órdenes, el resto las cumple. (GALINDO, 2009, n.p.)

Sala Individual de Laura Lima: Em *Nômades*, a artista compõe no espaço máscaras de formatos diversos onde as paisagens em óleo e emoções humanas se fundem revelando sentimentos complexos.

3. As CAMADAS DE DOR

Vemos que as mulheres presentes são, em sua maioria, cisgênero e brancas.¹⁰ Tal dado é interessante para saber de quais processos históricos e territoriais essas artistas fazem parte – além de pontuar quais artistas são colocadas dentro do espaço museológico.

A relação de alteridade presente na exposição vai além das provocações exercidas ao observar e sentir as obras, no caso de Dopada, a artista convida mulheres atrizes a uma experiência física dentro da obra, como relata a curadora.

Apenas mulheres participaram de cada ativação, atrizes interessadas na experiência de um corpo compreendido como dimensão material particular de uma obra de arte; estudantes de Artes Visuais, motivadas pela proximidade com o ato performático em circunstância em que a própria criadora não vivencia a imersão no seu corpo, mas permite o êxtase a outro corpo de mulher; profissionais de Assistência Social buscando compressão da vulnerabilidade de um corpo exposto em local público. (FAZZOLARI, 2021, n.p.)

Regina José Galindo em sua obra *Hipnosis*, realizada ao vivo para o público, pensou também em seu desdobramento físico, filmando e editando a performance para se manter em acervo. Fazzolari diz que a artista buscava o

¹⁰ Diz-se “em sua maioria cisgênero branca” pois não há a heteroidentificação para todas as artistas apresentadas e não foi encontrado, até então, uma postulação declarada sobre sua identidade de gênero definida. Entretanto, para não ferir o processo de racialização das artistas, lidamos com o fenótipo das artistas apresentadas, podendo concluir a branquitude da maioria. Vale ressaltar que este dado se aplica à seleção de artistas e ao montante de ações performáticas do MAC-USP.

contexto de um projeto que expusesse um corpo frontalmente submetido, humilhado. Como sabemos, o corpo que agoniza em suas performances e chega a limites quase inimagináveis é sempre aquele corpo magro, de mulher latino-americana, de uma errância caribenha que confronta a opressão. *Juegos de Poder* nasce como *Hipnosis* (em seu pré-roteiro de ação assinado por Galindo) e se ajusta ao próprio compasso de uma complexa existência, vivendo o conflito de sua própria materialização. (2021, n.p)

Essa condição de denúncia é evidente na obra de mulheres. A partir do próprio corpo elas denunciam a violência sofrida pelo gênero, as violências sofridas pelas repressões políticas ditatoriais, em camadas cada vez mais complexas das dores pessoais e dores coletivas ali expostas. As camadas da dor que, ora são força motriz de um trabalho a partir das dores físicas naturais, ora são auto infligidas a fim de transcender a individualidade e tornar-se outra; são inúmeras e a dor física atua como algoz e como clemente, em cenários performáticos cada vez mais complexos, retrato fiel de uma construção de gênero em nossa sociedade.

O professor e psicanalista João Frayze-Pereira, no catálogo da exposição, firma sua posição acerca do fascínio pela dor

verifica-se uma espécie de fascinação por corpos deformados, mutilados, drogados, mortos; pelo sofrimento, pela despersonalização; pelas máscaras mortuárias, pelos sinais das doenças degenerativas; pelo sadismo e pelo masoquismo, pelas questões de gênero e de identidade sexual, pela obscenidade do privado tornado público e pelo erotismo vulgar. São exemplos dessa cultura do mal-estar certas exposições coletivas polêmicas que costumam gerar no pú-

blico silêncio e perplexidade, pois a perspectiva que propõem é pensar com crueldade a condição humana, psiquicamente constituída pela tensão e oscilação entre diferentes formas de angústia. (FRAYZE-PEREIRA, 2009, n.p.)

4. A CARNE QUE NADA SENTE

Escrever sobre a dor é um exercício de alteridade, mas também de erro, pois ninguém sente exatamente o que outra pessoa sente. Os pontos aqui levantados dão conta de uma única perspectiva (a da autora), madura o suficiente para vislumbrar as camadas plurais que existem na contextualização histórica das artistas e nos apontamentos sobre a dor e o sofrimento, mas sem cometer o engano postular como universal: o que não posso ver é ainda maior.

O gradual aumento no suporte da dor física como representação do sofrimento coletivo é abrigado como virtuose em instituições de arte e capazes de alta viralização digital. Contudo, a qual preço? A carne que nada sente torna-se insensível. A mesma carapaça que se constrói na resistência física da dor, também pode agir como carapaça para o sensível, ao prazer. Le Breton diz “si el dolor es un estado molesto, también es una defensa apreciable contra la inexorable hostilidad del mundo” (1999, p. 15). Ainda, que dor coletiva é esta, tão grande que mulheres artistas infringem a dor em si mesmas para, assim, deslocar a dor de outras de si?

O preço de suportar dores não é apenas individual, é coletivo. Seria possível sentir o grito que revela o feminicídio que tantas mulheres cis e transgênero sofrem diariamente em silêncio? As 279 mulheres de Galindo não têm nome, mas guardam os sons das chibatadas de seu esquecimento. As mulheres que experienciaram a obra *Dopada*, de Lima, conseguem achar experiência semelhante no dia-a-dia da mulher brasileira que necessita de leis específicas como a Lei Maria da Penha¹¹ para

11 A Lei Maria da Penha foi sancionada em 7 de agosto de 2006 pelo presidente Luiz Iná-

proteger seus corpos da objetificação estrutural na sociedade.

A performance, que torna-se real quando emula pela matéria os silêncios dos documentos criminais, revela aos berros a violência institucionalizada contra as mulheres, como por exemplo, as de ordem doméstica que foram estruturadas como problema familiar, com baixa intervenção de proteção pública adequada.¹²

A sociedade constrói-se, naturalmente, como um local cuja prática de violência contra a mulher, ou pessoas socializadas como mulheres durante parte de sua vida, é naturalizada e quanto mais intersecção há nos grupos de mulheres, maior é o abismo entre os direitos que se estabelecem na sociedade e as que continuam no limbo do esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas breves considerações utilizei como objeto Mulheres artistas: corpos estranhos pelo volume de performances presentes numa mesma exposição, mas também pela diferença territorial entre as artistas, suas abordagens técnicas singulares e por conseguir mostrar, apenas descrevendo as obras os pontos de diálogo entre a dor e os contextos sócio-político-culturais, potentes para a discussão. Entretanto, é preciso reafirmar que a característica da superação dos limites físicos não são exclusivos desse nosso recorte, mas da maioria das artistas presentes no espaço expositivo do MAC-USP.

Se podemos entrelaçar a dor como virtuosidade para a Performance, creio que podemos nos perguntar, como público, se o fascínio pela dor de outra pessoa não seria, em alguma esfera, um exercício sádico? Ou, ainda, um exercício de resistência à dor, como um treino ao olhar que cada

cio Lula da Silva. Com 46 artigos distribuídos em sete títulos, ela cria mecanismos para prevenir e coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher em conformidade com a Constituição Federal (art. 226, § 8º) e os tratados internacionais ratificados pelo Estado brasileiro (Convenção de Belém do Pará, Pacto de San José da Costa Rica, Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem e Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher).

¹² Estudos de Campos (2015) sobre Femicídio no Brasil: Uma análise crítico-feminista, disponível no link: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/sistemapenaleviolencia/article/view/20275>.

dia mais se habitua ao não-sentir de si? Conversando com a ideia de Le Breton (1999), a dor nos leva a um momento de epifania onde, enfim, percebemos-nos estranhas a nós mesmas.

A evocação dos sentimentos que surgem das performances, como o horror, estranhamento, alteridade, empatia, sororidade, denúncia, enfim, sentimentos tão complexos quanto polivalentes, têm poder de libertar tanto quanto massificar questões coletivas. A Performance, que por sua natureza epistêmica retrata e reinventa passado e futuro num presente contínuo, é poderosa a quem está presente na cena – artista e público – por fazer sentir na pele a realidade ali representada. Estar numa cena performática é, também, fazer parte dela de forma ativa.

REFERENCIAL

- FAZZOLARI, Claudia. A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina. *Revista Extraprensa*, 11(2), 58-68, 2018. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2018.145508>
- GOLDBERG, RosaLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LE BRETON, David. *La Antropología del dolor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CORPOS CENSURADOS E DEVASSOS: UM ENSAIO SOBRE SEXO E ARTE.

ALECSANDRA MATIAS OLIVEIRA¹

“Todos os seres humanos ocultam a verdade nos assuntos sexuais”. — Sigmund Freud

O sexo sempre ocupou lugar de destaque no imaginário e nas artes visuais. Amor, desejo, erotismo, sedução e prazer surgem em lendas e obras de arte. Essas emoções estão em histórias que nos envolvem, provocam indagações e indicam como conceitos são marcados culturalmente. Numa história da sexualidade, erigida a partir de imagens produzidas pela arte ocidental, percebe-se o domínio do olhar masculino sobre os corpos de homens e mulheres, assim como o a tensão sobre o que é obsceno ou não. E, hoje, percebe-se o contraponto desse olhar numa produção pluriversal que trata de questões femininas e queers, bem como o deslocamento das fronteiras do que é moralmente aceitável.

Longe de um percurso irreparável que relaciona arte e sexo, o que se pretende é um passeio livre pela história da arte ocidental, enfatizando motivações ligadas à obscenidade e à censura. Na chave desta

¹ Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA)

discussão, está o corpo humano, visto, simultaneamente, como ferramenta e tese para as manifestações da arte. Lembremos que a obra de arte é resultante de uma história entre muitas outras que se conta empregando técnicas e materiais específicos. Nessa narrativa, o corpo torna-se veículo para relações individuais, com o meio e com os outros.

Aqui, assinala-se que o conceito de corpo e o modo como as sociedades o vêem não é universal. Os ideais físicos são mutáveis. Dependem das culturas das quais provêm e alguns aspectos mudam mais rapidamente do que outros. O que “choca” e o que é “devasso” para alguns, não é para outros, ou ainda, o que é erótico numa época, para outras, não passa de cena pueril.

Os artistas representam os corpos em função do que vêm, do que sentem, do que sabem e do que acreditam. São agentes históricos e sociais. Então, o exercício é discutir as condições de cada obra evocada e compreender os motivos para sua criação e relevância, mas principalmente quais as modulações sexuais inerentes à cada uma. Como fim, entender o porquê do binômio arte e sexo, às vezes, surgir em condições perturbadoras. Nessa trajetória, tem-se uma pista inicial: talvez, a arte revele o sexo tal como ele é – algo vital – mas, que continua sendo cercado por tabus e preconceitos.

Das primeiras representações de que se tem conhecimento – tidas como manifestações artístico-religiosas – as deusas-mães ou as Vênus nos mostram as relações dos seus criadores com os mistérios vida. Já foram descobertas centenas de estatuetas e algumas delas têm em comum os seios fartos e os quadris volumosos. A mais famosa delas, a Vênus de Willendorf, encontrada às margens do rio Danúbio, tem seios, nádegas e ventre que centralizam a representação. A cabeça e as pernas nada mais são do que pequenos tocos. Igualmente reveladora é a Vênus de Lespugne, descoberta na França, em 1922. Esculpida em marfim de mamute, a estatueta tem ventre, nádegas e seios desenvolvidos em detrimento da cabeça ovoide e dos pés apenas esboçados. Existente desde

o neolítico, o culto das deusas-mães intriga os arqueólogos. As razões ligadas à fertilidade e à maternidade para alguns parecem suficientes, porém, para outros, elas se colocam como “simplistas” e há uma vertente que enfatiza que os ancestrais pré-históricos davam valor ao prazer feminino, embora, se admita que seja difícil separar sexualidade e maternidade – pelo menos, com as fontes pré-históricas até aqui disponíveis.

De fato, a sexualidade de deuses e heróis está registrada em diversas obras. As cerâmicas gregas desfilam cenas de sexo explícito; enunciam preferências e costumes de um tempo social. Com diversas funcionalidades, essas peças estavam presentes nas cerimônias religiosas, no comércio e no uso doméstico. Nas cerâmicas, surgem cenas de masturbação, de estupros cometidos por Zeus e de diferentes práticas sexuais dos deuses. Destaca-se que a homossexualidade é usual na sociedade grega, então, histórias sobre a relação entre homens adultos e jovens são comuns nos registros históricos. Entre, essas narrativas está a de Orfeu, poeta e músico da mitologia, que se apaixonou por um adolescente depois da morte de sua mulher.

Outro dado importante: na Grécia, a masturbação era considerada natural entre todas as pessoas e, mais ainda, era “válvula de segurança contra a frustração sexual”, por esse motivo o tema também se torna recorrente nas pinturas e cerâmicas. Curioso é o modo como a masturbação surge como culpa, em 1929, em *O grande masturbador*, de Salvador Dalí. Envolto por atmosfera de “outro mundo”, é necessário aquietar o olhar para perceber “o masturbador”, o perfil do artista voltado para baixo e sem boca, de onde surge a mulher onírica que se dirige ao falo da estátua.

Ainda sobre a mitologia greco-romana, deuses e criaturas eram responsáveis pela pulsão sexual, tais como, Dioniso, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, do teatro e dos ritos religiosos; as Bacantes (ou as Mênades) eram adoradoras de Dioniso. Durante o culto, elas dançavam de modo lascivo, em total concordância com as

forças mais primitivas da natureza. Os mistérios que envolviam o deus, provocavam nelas um estado de êxtase, entregavam-se a desmedida violência, derramamento de sangue, sexo, embriaguez e autoflagelação. A referência *As Bacantes* também está ligada à tragédia grega de autoria do dramaturgo Eurípedes. A tragédia é baseada na história mitológica do rei Penteu, de Tebas, de sua mãe, Agave, e da punição dos dois pelo deus Dioniso. Já as bacanais eram festas realizadas em honra ao deus romano Baco, chamado de Dioniso pelos gregos. As festas eram, muitas vezes, orgias. A palavra bacanal permaneceu como sinônimo de reuniões em que há orgia, sexo e dança. Nesse panteão de deuses e criaturas, os sátiros, seres da natureza com o corpo metade humano e metade bode – equivalentes aos faunos na mitologia romana, tem lugar reservado. Eles viviam nos bosques e tinham frequentes relações sexuais com as ninfas, que a eles se juntavam no cortejo de Dioniso.

Entre deuses e criaturas ligados diretamente à atributos sexuais, ainda temos Príapo, ligado à fertilidade, é mais conhecido por seu falo grande e permanentemente ereto. Ele era filho de Afrodite, mas há dúvidas se seu pai era Pã, Zeus, Hermes ou um dos outros numerosos amantes de Afrodite. Príapo é protetor de jardins e pomares e normalmente é retratado como um homem velho e feio com uma ereção violenta.

Esses seres mitológicos e os rituais ligados às práticas sexuais entraram para a literatura, filosofia e teatro, mas estavam, sobretudo, em representações escultóricas e pictóricas. O sítio arqueológico de Pompeia, cidade destruída após a erupção do Vesúvio, em 79 d.C, trouxe à tona diversas pinturas eróticas que estavam nas paredes dos quartos das casas. Esse acervo da arte e da cultura romana inspirou obras de arte de épocas posteriores – mesmo após o domínio da moral cristão – e chegou à atualidade. A releitura dos mitos clássicos vinda da tradição renascentistas, adentrou pelo romantismo e neoclássico, ganhando novas dimensões no modernismo e na chave contemporânea.

Aqui, jogamos luzes, por exemplo, no mito de Leda e o cisne.

Leda, na mitologia grega, era rainha de Esparta, esposa de Tíndaro. Certa vez, Zeus transformou-se em um cisne e seduziu-a. Em termos políticos, a posse do corpo da espartana marca a glória de Atenas. Mas, não só ... A mulher e o cisne têm surgido em poéticas de renomados artistas, tais como, Leonardo Da Vinci, Rubens (em duas versões), Paul Cézanne, Vicente do Rego Monteiro e, mais recentemente, nas fotografias de Ren Hang. Do mesmo modo, outras lendas tornam-se referências frequentes, entre elas, a história de Ariadne, filha de Minos, que caiu de amores por Teseu. Completamente apaixonada, ela ofereceu ao seu amado, uma espada para a luta contra o Minotauro, e o famoso fio, que o guiaria de volta do Labirinto. Há várias versões sobre o final desta história. Uma delas diz que Teseu deixou a amada na ilha de Naxos. Alguns pesquisadores afirmam que ela teria dado cabo de sua própria vida neste recanto; outros concluem que ela morreu no parto de seu filho, em Chipre. Mas a narrativa mais disseminada conta que Afrodite teria se compadecido de sua sina e teria lhe oferecido como consorte Dioniso. As mais diversas “Ariadnes” surgem representadas em esculturas do século 18 e 19 e destaca-se o repertório de Giorgio De Chirico no século 20 cheio dessas personagens em praças públicas ou espaços vazios.

O encontro entre Psiquê e Cupido (ou Eros) aparece em obras de Jean François Lagrenée, François-Édouard Picot e Antonio Canovas. Esse último, mostra os amantes mitológicos num momento de emoção. O escultor representou o deus cupido no auge do amor e da ternura, imediatamente após despertar Psiquê sem vida com um beijo. Em Canovas, a história de Cupido e Psiquê é extraída do romance latino de Lúcio Apuleio, O asno de ouro e era popular na arte – o que evidencia uma relação direta entre as artes visuais e a literatura na criação desse imaginário amoroso.

Esse dueto entre artes visuais e literatura nos remete a obras-referenciais. Entre elas, Roger salva Angélica, 1819, e sua versão posterior, Angélica acorrentada, 1859, de Ingres. As telas nascem do poema épico

do século 16 de Ariosto, Orlando furioso. Outra tela de Ingres, Paolo e Francesca, 1819, foi produzida em sete versões conhecidas entre 1814 e 1819. Ela deriva da história de Paolo e Francesca em O inferno de Dante. Das sete versões conhecidas, a do Musée des Beaux-Arts d’Angers é considerada a mais completa. Os mesmos personagens estão em O beijo, 1888-1889, de Rodin. Os amantes chegaram ao Inferno depois de serem mortos pelo irmão de Paolo, que era casado com Francesca. Logo após sua produção, Rodin decidiu que a escultura não se encaixava no tema dos Portões do Inferno. Porém, a obra hoje é referenciada a partir da relação amorosa de seu criador com Camille Claudel. Note-se que Rodin só concordou em exibir essa obra em 1898 – quase uma década após a sua concepção. Nesse caso, pode-se dizer que a pulsão sexual dos amantes incomodou o próprio criador.

O emprego de personagens mitológicos ou fictícios para representar relações amorosas ou cenas consideradas ousadas às épocas é costumeiro nessas representações. Observemos o exemplo da tela Diana, a caçadora, 1867, de Renoir. A modelo era Lise Tréhot, amante do artista. Segundo o pintor, ele acrescentou os atributos de Diana porque “o quadro foi considerado bastante impróprio”, e transformá-lo em tema mitológico o tornaria mais aceitável. A nudez sem os atributos da alegoria e da ficção era motivo de escândalo, mas representar a mulher-amante ou prostituta era imperdoável. Não à toa, Manet causou verdadeira desordem a exibir Olympia, 1863. O que chocou o público não foi tão somente a nudez da modelo, nem a presença de sua empregada, mas o seu olhar direto, frio, e uma série de detalhes que permitiam identificá-la como uma prostituta. A orquídea em seus cabelos, sua pulseira, brincos de pérola e o xale oriental em que ela repousa, eram vistos como símbolos de riqueza e sensualidade; a fita preta em volta do pescoço, em contraste com sua pele pálida, e seu chinelo solto intensificam a atmosfera “erótica”.

As concubinas e prostitutas são um capítulo extenso nesse olhar pela história da arte ocidental. Elas eram comuns na vida e na obra de ar-

tistas, e estão presentes em duas telas que provavelmente estão entre as mais revolucionárias: Olympia, de Manet (já mencionada), e Les Femmes d'Alger (O Grande Odisca), 1864, de Ingres, que retrata uma odalisca ou concubina. Os contemporâneos do pintor consideraram o trabalho uma ruptura com o neoclassicismo, indicando uma mudança para o romantismo exótico. Porém, a tela também indica o fascínio dos artistas europeus pela mulher e pela dinâmica das relações sexuais orientais – algo que fica patente na ideia de harém presente no imaginário à época. Já Les Femmes d'Alger recebeu como primeiro título Bordel Filosófico e tornou-se marco inicial das pesquisas cubistas. A cena tem como inspiração o interior de um bordel da rua Avignon, na cidade de Barcelona, local bem conhecido do pintor e de seus amigos.

Fetiches e voyerismo habitam o repertório de diversos artistas – mencione-se a obsessão por banhistas. As cenas de banho vão de Ingres, passam pelos impressionistas Renoir, Toulouse-Lautrec, pós-impressionistas, como, Seurat e Paul Cézanne, e se fazem presente no modernismo com Matisse e outros expoentes. Banhar-se é preciso, nem que seja pretexto para os nus femininos. Porém, a obra As Banhistas, 1853, de Courbet, deixou o público perplexo no salão francês daquele ano. A pintura foi unanimemente atacada pela crítica de arte. Os desagravos eram de toda a ordem: pela natureza negligenciada da cena e, ainda, pelo caráter massivo do nu em oposição aos cânones oficiais – todo o ataque ao trabalho de Courbet mostram que os argumentos de Renoir, ou seja, aqueles que se valem da alegoria e da metáfora para a exibição do corpo nu ainda estavam em vigor.

Nesse nosso percurso, voltemos ao fascínio da arte europeia pela sexualidade vinda do Oriente. Esse movimento de regresso torna-se relevante para alcançar a arte shunga japonesa, entre os séculos 18 e 19. Esses artistas representam cenas de sexo explícitas, procurando capturar as expressões de êxtase e prazer. A grande maioria das obras retrata

o sexo entre homens e mulheres, mas também existem aquelas com um homem e várias mulheres, ou de homens com homens e até de humanos com animais e espíritos.

Por mais que as cenas fossem muito realistas, elas não necessariamente representavam a realidade dos hábitos sexuais no Japão do período Edo. Essas obras espelhavam as fantasias das pessoas e, por esse motivo, é comum identificar outras pessoas nas cenas, observando o ato sexual, ou mais participantes, conferindo as orgias. Por mais que muitas mulheres fossem representadas em bordéis, a arte shunga posicionava imagens femininas no mundo dos homens. Em alguns momentos, as protagonistas das pinturas, as mulheres, tinham o direito de serem sexualmente ativas e buscarem o prazer sexual — porém, isso ainda era algo comumente experienciado apenas por homens.

Já no início do século 20, as cenas íntimas das mulheres eram frequentes nos impressionistas e tornavam-se mais intensas a partir das escolhas do modernismo. Destaque-se os trabalhos de Gustav Klimt, nos quais a representação do corpo feminino mesclava-se à superfície decorativa. Eram mulheres de formas alongadas, elegantes e sensuais. Na “art déco”, muitas vezes, essas figuras eram usadas como peças publicitárias, entre elas, cartazes, convites e rótulos de produtos. Atrizes famosas e alegorias decoravam diversas ilustrações. No fim da vida, Klimt trouxe cenas mais eróticas para suas obras. A masturbação feminina ganhou centralidade em desenhos e esboços do pintor.

Egon Schiele, de certo modo, acompanhou os movimentos de Klimt, porém, em termos de pulsão sexual segue orientação mais ousada até ser acusado de pedófila por retratar e se relacionar com modelos ainda crianças ou muito jovens. O episódio mais explícito que descreve essa preferência envolveu Valerie (Wally) Neuzil, sua amante. Eles se conheceram quando ela tinha 16 anos de idade. Pouco se sabe sobre ela, exceto que já havia sido modelo e amante de Klimt. Na cidade de Cesky Krumlov (Krumau) no sul da Boêmia, Egon e Wally foram expulsos

da cidade. Os moradores desaprovavam seu estilo de vida, incluindo o emprego de adolescentes como modelo. No geral, a pesquisa sobre os desenhos, aquarelas e esboços Schiele revela cenas ardentes de amantes em diversas posições sexuais.

Até aqui pensamos em exemplos da história da arte ocidental que trazem o corpo, o desejo e a pulsão sexual em primeiro plano; alguns trouxeram as experiências de seus criadores, as histórias de amantes e prostitutas, mas a verve fortemente erótica (e censurada) ainda está por vir em nosso pequeno ensaio e na próxima seleção de obras. A primeira delas é, *A origem do mundo*, 1866, de Courbet. A pintura foi feita a pedido do diplomata turco otomano Khalil-Bey, colecionador de imagens eróticas, que solicitou o nu feminino na sua forma mais crua. À primeira vista, encomendada e feita para a admiração privada, a obra torna-se impactante porque expõe a vagina da modelo sem subterfúgios e aberta em carne e pelo. Não se evoca deusas e mitos somente a metáfora no título “a origem do mundo”, mas que não ameniza a visão da vulva exposta. Vê-se o torso da mulher, os seios, o ventre, as pernas afastadas, a cobertura pubiana e a vagina entreaberta. Registros apontam que a obra passou boa parte do tempo escondida por trás de outras obras e em coleções particulares até se tornar parte do acervo do Musée D’Orsay em 1994.

Aproximações com essa pintura podem ser encontradas em obras que marcam a história da arte ocidental, entre elas, *Étant donnés: 1° la chute d’eau / 2° le gaz d’éclairage*, 1946/1966, de Marcel Duchamp. Não se pode provar que *A origem do mundo* tenha sido a inspiração para uma de suas últimas obras (ele trabalhou sigilosamente por 20 anos nesta peça), mas as escolhas dos artistas parecem bastante próximas. Nesse trabalho, Duchamp proporciona ao espectador distraído a visão da mulher nua deitada de braços abertos em cama de galhos e folhas. Em sua mão esquerda a lâmparina, ao fundo a paisagem arborizada em direção ao horizonte. O enquadramento adotado coloca o espectador na saída

de uma gruta escura em direção à luz. Nessa visão, a nudez da mulher, sua pele alva e seu corpo entregue àquela vegetação são itens que não podem ser ignorados.

Já a fotografia *A origem da guerra*, 1989, de Orlan, é claramente alusiva à pintura de Courbet. Nela, o torso masculino e o falo em ereção remetem à “origem da guerra”. Nesse jogo de significados, às mulheres é atribuído o poder criativo e ao homem à carga destrutiva do mundo. Assim, Orlan toma posição política e de denúncia contra a violência que emerge do machismo. Em 2010, na 29ª. Bienal de São Paulo, Henrique Oliveira, instalou *A origem do terceiro mundo*, uma um túnel, em formato de vulva e formado por compensados de madeira – ali a precariedade do material auxilia na compreensão da metáfora. E, por último, coloca-se a performance *O espelho da origem*, 2014, de Deborah de Robertis. Ao exibir sua vagina em frente à *Origem do mundo*, no Musée D’Orsay, a artista fez a reprodução viva da obra – o que gerou aplausos do público, intensa repercussão na mídia e, o registro da queixa por seu exibicionismo sexual no museu.

Para além de *A origem do mundo*, o órgão feminino, a vagina, tem sido foco de questões feministas e femininas, tais como na obra, *Dinner Party*, 1979, de Judy Chicago. A instalação era um banquete disposto em triângulo, comemorando a contribuição feminina, desde Sappho a Virginia Woolf e Georgia O’Keeffe, para a história cultural mundial. Na instalação, 39 lugares (para uma lista de 39 mulheres emblemáticas), dispostos com pratos pintados à mão onde se viam vulvas em flor. O genital feminino também está envolvido em polêmicas mais recentes. *Diva*, 2020, de Juliana Notari, causou espasmos no público e na crítica. A escavação, com 33 metros de altura e 6 de profundidade, na Usina de Arte (Pernambuco), alude, simultaneamente, à vulva e à ferida que pulsa em tom vermelho na terra. Mas, o que chocou em grande parte os observadores foi a metáfora relacionada à vulva menstruada, sem erotismo, apenas a crueza do órgão feminino – um verdadeiro tabu até os dias atuais.

A linha tênue entre arte e pornografia foi borrada por diversos artistas que pensaram a arte fora da heteronormatividade. No outono de 1977, Andy Warhol começou a trabalhar em duas novas séries de obras de arte que se tornariam conhecidas como Torsos e Sex Parts. As pinturas de Torsos foram rapidamente elogiadas por seguir o estilo de “arte erudita” – aquela vinda dos nus clássicos, ao passo que, a série Sex Parts, feitas, em sua grande parte, a partir de fotografias polaroids, das quais a série Torsos nasceu foram consideradas pornografia porque exibiam cenas de sexo explícito entre homens.

A erotização do corpo masculino é elemento considerado “promíscuo” nessa produção e em outras, tais como, as fotografias de Alair Gomes e as múltiplas séries de fotografias de corpos jovens realizadas a partir da janela de seu apartamento e enfeixadas sob a denominação de Finestre, na década de 1980. O artista não se preocupava em pedir permissão ao modelo da foto, ele simplesmente abria a janela de sua casa com vista à praia carioca e fotografava. O fetiche e o erotismo sobre o masculino são evidentes em suas imagens. Já a série Body-Builders, de Alex Flemming, início dos anos 2000, explora essa busca pelo corpo masculino perfeito e relaciona a anatomia musculosa às zonas geográficas de conflitos pelo mundo. Nessa tríade, repertório digno de menção é o de Gal Oppido, ávido pesquisador da arte erótica japonesa, shunga, suas fotografias, aquarelas, xilogravuras, obras em suportes diversos, têm o corpo como fonte provedora de liberdade e sensualidade.

Para fechar reflexão, mas não as indagações, visto que esse percurso foi construído a partir de escolhas e essas pressupõem exclusões e parcialidades, evocam-se os corpos expostos nas imagens de Jan Saudek que esgarçam o limite entre arte e erotismo, colocando a relação entre arte e sexo em plano regido ora pela bizarrice; outra pela fantasia. O fotógrafo trabalha com antagonismos: velhice/juventude, roupas/nudez e submissão/dominação. Inspirado pelos filmes de Georges Mèliès, suas imagens acontecem fora do tempo e do espaço; mostram um estado de

sonho (ou pesadelo). Nossas características mais complexas afloram e aparecem simplesmente, como são. O que perturba é o julgamento do observador sobre a cena – e essa é constatação indelével.

PAULO FREIRE E ARTE/ EDUCAÇÃO

ANA MAE BARBOSA

Os dois mais importantes educadores brasileiros, Anísio Teixeira (1900-1971) e Paulo Freire (1921-1997) embora de gerações diferentes, coexistiram 29 anos no mesmo país e sofreram duras perseguições, coincidências infelizes em suas vidas.

Ambos católicos foram acusados de comunistas e perseguidos por governos ditatoriais duas vezes. Anísio, no Estado Novo, (1937-1945), ditadura comandada por Getúlio Vargas, teve que se exilar internamente, e posteriormente na Ditadura Militar/Empresarial foi novamente perseguido e sua morte, embora oficialmente declarada como acidente, é por muitos até hoje considerada obra da Operação Condor, que matava opositores seja lá onde se escondessem. Anísio era considerado importante e nacionalmente conhecido. Paulo Freire, internacionalmente influente, foi perseguido e preso pela Ditadura Militar/Empresarial. Asilado na Embaixada do Chile, viveu fora do Brasil de 1964 a 1980 e agora no Governo Bolsonaro/Empresarial voltou a ser perseguido, sua imagem agredida, suas ideias condenadas.

Saliento a coincidência de vida de nossos heróis educacionais para demonstrar a resistência estrutural da política de classes no Brasil em não implantar uma educação pública de qualidade para todos. A elite brasileira, educada no exterior usa a palavra educação como joguete nas eleições, mas boicota como pode o desenvolvimento da Educação no Brasil. É incrível, mas nos países desenvolvidos as famílias milionárias financiam projetos de educação pública como a Getty Foundation, enquanto no Brasil os mais ricos criam projetos públicos para restringir

a educação ao mínimo: escrever, ler e contar, nada de pensar, e ainda incluem no currículo instrumentos para levar os pobres a serem empreendedores. Portanto livram as empresas e o Governo da preocupação de gerar empregos. Também estimulam como educação emocional a resiliência para quando o pequeno empreendedor fracassar, se acomodar e não protestar.

Protestar é preciso. Vejo a comemoração dos 100 anos de Paulo Freire como ato de resistência contra a resiliência e a covardia.

É comum se ouvir dizer que Paulo Freire não escreveu sobre Arte/Educação, mas a obra dele está cheia de pistas que iluminam o caminho dos professores de Arte.

Em vários escritos associa a estética à ética, da mesma maneira que seu conceito de beleza ou Boniteza revela uma influência bem-vinda do conceito de experiência completa e estética de John Dewey. Quando fui aluna dele em 1955, ele era um leitor de John Dewey. O primeiro livro de Dewey que li me foi emprestado por ele.

Não esqueçam também que ele foi professor de Filosofia da Escola de Belas Artes da Universidade de Pernambuco. Beleza e Boniteza são processos enquanto beleza é critério de valor normativo. A chamada Estética do cotidiano nos faz reconhecer o processo de busca da beleza, da beleza ou da boniteza no modo como são arranjadas frutas na barraca de feira, no modo como um vendedor de balas dá realce a sua banca pintando-a, no modo como se vestem as pessoas do povo nas ruas ou no modo como as pessoas arranjam suas casas. Há uma tendência inelutável dos organismos sadios para agirem em busca da beleza das coisas. A boniteza na ação humana aparece quando colocamos todo nosso potencial em busca de uma solução positiva, isto é, o potencial intelectual, o potencial emocional, afetivo e a própria intuição juntos. Mesmo que o resultado não seja positivo nós temos ali uma experiência completa, uma experiência estética, somos capazes de contemplar a beleza, a boniteza de nossa ação, o que nos dá coragem

de aproveitar os destroços em outras ações positivas.

Por isso Paulo Freire em suas obras fala constantemente da Educação como Arte e na boniteza do processo ensino/aprendizagem. Como fui por três anos alfabetizadora de crianças dos alagados de Recife, orientada por Paulo Freire, naquele prédio que serviu de cenário ao filme Amarelo Manga sem ter sequer um pátio para recreio, lembro-me da beleza que era ver um aluno ler pela primeira vez uma palavra ou uma frase, da sensação de completude que aquilo me provocava.

Enquanto ele estava no exílio eu fui duas vezes visita-lo e a D. Elza em Genebra. A primeira vez em 1970 fiquei hospedada no apartamento deles. Ele ficou preocupado em me fazer conhecer a Suíça, pois era minha primeira ida à Europa. Na cidade encarregou Fátima de me ciceronear. Conseguiu me incluir numa viagem que um casal, amigos dele também brasileiros e exilados, estavam fazendo pelo país. Da segunda vez em 1978 fui com a família toda, meu marido e meus dois filhos e ficamos em um hotel delicioso que ele nos arranjou, mas estávamos diariamente com ele ou D. Elza. Nunca deixei de chamá-la de Dona Elza apesar dela reclamar e de eu sentir um afeto filial por ela.

Eu reconheço que cito pouco Paulo Freire, mas suas ideias sobre educação me conquistaram e me formaram profissionalmente. A Abordagem Triangular, que trata de processos mentais envolvidos na aprendizagem da Arte, o ver, o fazer e o contextualizar, demorei a declarar como freiriana para que não pensassem que estava buscando legitimação ou aprovação. Ela precisou ser apropriada pelos Arte/Educadores por 30 anos para que eu hoje me sentisse a vontade fazendo esta declaração óbvia, pois o CONTEXTUALIZAR é a base do diálogo conscientizador de Paulo Freire. A Contextualização é a porta aberta para a interdisciplinaridade, para a leitura do social e para o combate à colonização cultural sistêmica, é ver a si mesmo e ao seu redor, é pensar historicamente e antropologicamente, é enfrentar o mundo real e imaginário e diferencia-los.

Paulo Freire foi a primeira pessoa a ler meu livro A imagem no Ensino da Arte (1991) no qual lancei a Abordagem Triangular, pois apresentei o texto como tese de Livre Docência na USP e me orgulho dele me haver dado nota dez nas cinco provas que tínhamos que fazer naquela época para obter aquele título acadêmico posterior ao doutorado. Pelas conversas que tivemos depois sei que ele se reconheceu no livro.

Sempre fui muito tímida ao me associar profissionalmente a Paulo Freire, sempre com medo de parecer que queria me aproveitar de seu prestígio.

Quando estava produzindo a segunda edição de meu primeiro livro Teoria e Prática da Educação Artística escrevi a ele perguntando se ele faria o prefácio e incluiu o bilhete de concordância dele, na mesma cor de tinta com a qual o escreveu, mas quando o livro ficou pronto não tive coragem de enviá-lo para o prefácio.

BILHETE

Querida Ana May: Oxford, 3.7. 75.

Devo, inicialmente, pedir-lhe desculpas por somente hoje estar respondendo às suas duas cartas. É que antes mais e junho e este redacinho de julho tive um sem número de viagens que me distanciarão por um dia a correspondência. Para você ter uma idéia, neste período, estive em Manchester, Varsóvia, Beirute, E.U.A. (Cornell) Friburgo - Alemanha - Paris e agora aqui.

Terei um enorme prazer em escrever o prefácio de seu livro. Ao remeter-me o exemplar, diga-me o limite de tempo que terá para enviar o prefácio a fim de que me organize. Espero que não seja até setembro, pois tenho, até lá, que concluir três textos.

Em casa vamos bem, com fandangos naturalmente, de todos e de todos.

O nosso abraço para você e João, bem paternal, bem grande.

Paulo

Engraçado é que ele nunca deixou de escrever meu nome da maneira que era escrito quando eu tinha 18 anos e fui sua aluna de português e de teoria da educação num curso de preparação para concurso público de magistério em Recife.

O nome Anna Mae me foi dado por meu pai, que morreu quando eu tinha três anos de idade. Meu pai estudou e começou a vida profissional nos Estados Unidos, onde este nome na década de 30 era muito usado. É o nome verdadeiro da cantora Tina Turner, que nasceu como eu em 1936. Quando eu tinha 6 anos, depois da morte de minha mãe fui viver com minha avó materna que resolveu mudar meu nome para Ana May e tirar o sobrenome de meu pai, que havia me registrado sem o sobrenome de minha mãe. Minha avó via mais sentido no “May” que significava maio e era o mês de aniversário dela. O resto eram divergências políticas entre famílias. Até hoje tenho problemas com meu nome em bancos, universidades, CNPq, etc.

Quando Paulo Freire e D. Elza voltaram do exílio em 1980 foram recebidos merecidamente como heróis. Uma multidão os esperava no aeroporto.



Recebido por amigos e familiares, o educador Paulo Freire volta com dois convites para lecionar em São Paulo.

**Freire volta, para
“reaprender o Brasil”**

Na reunião de criação da Escola da Vila, na qual esteve envolvida Madalena, sua filha, que fizera junto comigo a Escolinha de Arte de São Paulo (1968 à 1971) e minha grande amiga, eu pedi a ele para abrir a Semana de Arte e Ensino.



Paulo Freire e Ana Mae Barbosa na inauguração da Escola da Vila. Foto do jornalista Samuel Iavelberg que também foi exilado político durante a ditadura de 1964. Acervo Ana Mae Barbosa

Naquele ano de 1980 eu estava organizando um congresso de Arte Educação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Convidei-o para abrir a Semana de Arte e Ensino, nome do evento que reuniu 3.000 pessoas no campus da USP, mas guardei segredo sobre quem abriria o encontro, como sempre para não parecer que estava explorando seu sucesso. Queria com toda sinceridade que ele fosse ouvido por aquela geração de Arte/Educadores que crescera sem a voz dele ressoando entre nós e uma publicidade de seu nome poderia despertar dúvidas quanto as minhas reais intenções.

Naquele dia ele estava com labirintite e pediu a meu marido, João Alexandre Barbosa da FFLCH/USP e também amigo dele, para acompanhá-lo e ficar com ele na mesa, pois se sentia tonto.



Paulo Freire e João Alexandre Barbosa subindo as escadas do palco do auditório da FAU/USP. Fonte: arquivos de Ana Mae Barbosa



*Paulo Freire na abertura da Semana de Arte e Ensino (com Ana Mae Barbosa e João Alexandre Barbosa).
Fonte: Arquivos de Ana Mae Barbosa*

Mesmo tonto e com labirintite foi uma apoteose sua palestra.

Paulo Freire nunca recusou um pedido meu para palestras e até para dar um curso de Pós-Graduação na ECA/USP, no qual se inscreveram 120 alunos de quase todas as áreas de conhecimento da universidade, inclusive Direito e Medicina que funcionam até hoje fora do Campus Universitário da USP/SP.

Quando foi Secretário de Educação Municipal de São Paulo me convidou para organizar e coordenar o Grupo de Artes para Reorientação Curricular. Era o grupo mais numeroso dentre os de outras disciplinas, porque convidei representantes de todas as áreas de Artes, inclusive Cinema. Também convidei professores de Artes da rede municipal para integrarem a comissão. Como na época eu era diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) e Presidente da *International Society of Education through Art* (INSEA/UNESCO), logo negocie com Paulo Freire passar a coordenação para Regina Machado. Depois Joana Lopes a substituiu e por fim quem ficou mais tempo e até o

fim do mandato de seu sucessor como Secretário de Educação foi Maria Christina Rizzi. Ela era minha orientanda e arte/educadora do MAC. Fez um trabalho maravilhoso e todas/os as/os professores/as de Artes do Município foram atualizados através de cursos e encontros.

O último encontro se deu no auditório da USP e a energia movimentada era de animar até aqueles que pensam que Arte é enfeite para colocar na parede.

Mesmo muitos anos depois, os professores de Artes da cidade de São Paulo ainda eram considerados os mais conscientes politicamente e os mais bem preparados profissionalmente entre aqueles das redes públicas do Brasil.



Mural UFRGS Foto: SECOM /Arquivo

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. Teoria e Prática da Educação Artística SP: Cultrix, 1975.
- BARBOSA, Ana Mae. A imagem no Ensino da Arte. SP: Editora Perspectiva, 1991

ECA-USP. Programa da Semana de Arte e Ensino, setembro, 15/19 de 1980

FINKELPEARL, Tom (Org.). Dialogues in Public Art. Cambridge: MIT Press, 1999, 25 artistas (livro dedicado a Paulo Freire)

FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). A pedagogia da libertação em Paulo Freire. SP: Editora Unesp, 2001, 38 colaboradores.

LEITE, Álvaro Pantoja. Paulo Freire e Arte Educação: considerações sobre a estética freiriana e a arte na educação/formação. Revista Educação Sociedade e Culturas. Pags. 85 a 103 https://www.fpce.up.pt/ciie/sites/default/files/ESC54_ALeite.pdf Consulta em 1/6/2021.

LIMA, Sidiney Peterson F. de. Escolinha de Arte de São Paulo: instantes de uma história. IA-UNESP, (Dissertação de Mestrado). 2014.

O CORPO ATUAL: ENSAIO COM A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY

CARMEN S. G. ARANHA¹ E ANDREA MATOS DA FONSECA²

Resumo — Ensaio sobre a noção fenomenológica de corporeidade (corpo atual) de Merleau-Ponty, procurando encaminhar alguns aspectos à sua compreensão: percepção, cogito, campo de presença.

Palavras-chave — fenomenologia, percepção, cogito, campo de presença, corporeidade.

Summary — Essay on the phenomenological notion of corporeality by Maurice Merleau-Ponty, embracing some aspects of his discussion for its understanding: perception, cogito, presence field, corporeidade.

Key-words — phenomenology, perception, cogito, field of presence, corporeality.

INTRODUÇÃO

Estamos pensando na contribuição mais original de Maurice Merleau-Ponty para a filosofia atual: a junção da percepção com o corpo em um fenômeno único que nos oferece uma originalidade para nos-

¹ Doutora em Psicologia da Educação. PUC SP. Livre Docente em Teoria e Crítica de Arte. ECAUSP. Docente Sênior do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MACUSP e professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. PGEHAUSP. Autora do livro Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade (UNESP, FUNARTE, 2008).

² Doutora em Estética e História da Arte. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – PGEHA USP. Assistente técnica do Núcleo de Infâncias e Juventudes da Gerência de Estudos e Programas Sociais (GEPROS) do SESC SP.

sa vivência no mundo (Carman & Hansen, 2006, p. 292). Mas o pensamento fenomenológico sempre precisa ser revisto e reafirmado para ser compreendido. Merleau-Ponty precisava ser esquecido, junto com outros pensadores que abraçaram questões da metafísica da consciência.

Sob rubricas como “logocentrismo” ou “falocentrismo”, os universitários, dos anos 1960 e 1970, condenaram à morte do imperialismo da consciência, as falácias do Dasein, a miséria da dialética, o positivismo da luta de classe e o moralismo vitoriano de Édipo para que, enfim, morresse a própria metafísica (Chauí, 2002, p. 3).

Entretanto, Merleau-Ponty refere-se a uma metafísica da sensibilidade do que à metafísica idealista – desvela um diálogo íntimo, mudo e constituinte entre o corpo, o mundo e as coisas.

Merleau-Ponty sabia que a filosofia não poderia mover-se no solo transcendental kantiano, na indagação do caráter não fundado das teorias com relação às ciências; que teria que ir a uma região escorregadia de experiências sem fundamento, nas quais o homem não pode reconhecer-se na soberania do observador absoluto (2002, p. 6).

Que região é essa, denominada pelo filósofo como “escorregadia”?

A metafísica que o pensador menciona é um modo de ver o mundo que encontra uma encruzilhada de movimentos de pensamento e corpo (Merleau-Ponty, 2004, p. 16-23).

Aquela noite ficou para sempre profundamente arraigada dentro de mim. Sempre que levantar a clara lua do Norte, ela será como um reflexo apagado a me trazer doces recordações (...). Um incentivo para que eu encontre a mim mesmo. Eu próprio sou a lua meri-

dional que se levanta (Klee, 1990, p. 325).

Nessa descrição feliz de Klee, ao empreender uma viagem de estudos à Tunísia, já em Kairouan, após treze dias de viagem, a cor iluminada pela luz clara do mediterrâneo faz Klee escrever em seu diário:

“A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado da hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor (Klee, 1990, p. 332).

Podemos dizer que uma subjetividade silenciosa apreende os sentidos no mundo e “afirma a existência daquilo que nada se sabe ou se conhece de um sinal que não se constitui como tal” (Merleau-Ponty, 1999, p. 370). Ponty diz que essa subjetividade é ordenada por um cogito tácito com condição de linguagem (Carman & Hansen, 2005, p. 151). Mas, é esse mesmo cogito que faz de Paul Klee um exemplo da apreensão articulada da qualidade da experiência vivida com as cúpulas da Tunísia. E, ainda, essa realização é feita com o “corpo no trabalho” (Câmara, 2005, p. 129).

A apreensão de uma “quase presença” ou “visibilidade iminente” é, se fosse possível defini-la, “apreensão de uma extensão do mundo compartilhada pelo indivíduo, uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo” (Fonseca, 2012, p. 81).

(...) O fluxo absoluto se perfila sob seu próprio olhar como ‘uma consciência’ ou como sujeito encarnado porque ele é um campo de presença – presença em si, presença a outrem e ao mundo – e porque esta presença o lança no mundo natural e cultural a partir do qual ele se compreende. Não devemos representá-lo como contato absoluto consigo, como uma den-

sidade absoluta sem nenhuma fenda interna, mas ao contrário como um ser que se prossegue no exterior. (Merleau-Ponty, 1999, p. 605).

É o corpo no trabalho que, segundo o pensador, realiza todas as movimentações. Então, a pergunta,- o que seria isso, o corpo no trabalho? O tempo sendo dimensão originária do indivíduo de acordo com o filósofo, o corpo encontra em si “uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade”.

Há uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. (2004, p. 35).

Será que há, então, um “meio para que o mundo seja, mundo que só pode entender-se como campo do ver e do mover-se do corpo próprio” (Câmara, 2005, p. 115)?

MOVIMENTAÇÕES DO SER NO MUNDO DA VIDA

Os sentidos vividos no mundo alojam-se como tensões que, ao se tornarem discursos conscientes, dão origem aos processos da criação. Um sentido, um conceito compreendido, um diagrama cifrado permitem interpretação ou reapresentação desses horizontes percebidos. Merleau-Ponty descreve que esse ato de conhecimento como um acontecimento.

E aqui lançamos um olhar à obra de Paul Klee:



*Cúpulas vermelhas e brancas, 1914.
Aquarela s/ papel japonês colado sobre cartão.*

Cúpulas vermelhas e brancas, um acontecimento visual da luminosidade do mediterrâneo e da arquitetura de Kairouan. Cinco planos verticais cortam planos horizontais com formas geométricas. Retângulos e quadrados são iluminados e penetrados pelas cores fluidas da aquarela. Essas formas são perpassadas por algumas linhas curvas que indicam as abóbodas das mesquitas. Nota-se ainda, o esforço de Klee em construir através das geometrizações a paisagem arquitetônica. Klee impõe nessa composição a métrica em interação com o ritmo musical (Aranha e Oliveira, 2017, p. 107).

O pensador refere-se ao “acontecimento” como um encontro com o “corpo-reflexivo”, ou seja, um lugar no conhecimento no qual as motivações vividas formam um solo sensível, como uma tessitura que habitamos e nos habita.

(...) empresa de reconquistar explicitamente tudo que somos primeiramente como naturantes de modo ativo, que o mundo só é nosso lugar natal porque somos, de início, como espíritos, o berço do mundo (...)
(Merleau-Ponty, 2005, p. 42).

Então, podemos dizer que o corpo movimenta-se no mundo; esse mesmo corpo tem olhos, janelas para o mundo (2004, p. 16-23), entrelaça todos os aspectos do ser tecendo um discurso na consciência e fundando a possibilidade de construção de linguagem.

Um corpo humano aí está quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do sensiente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer (2004, p. 132).

No momento em que “meu olhar se move, meu corpo se move, me aproximo do mundo por essas movimentações e vejo que o movimento é parte da visão” (2004, p. 16). Olho alguma coisa e me aproximo; esse ato já faz parte do ver: “só se vê aquilo que se olha” (2004, p. 19). Nessa movimentação, “o vidente vai se abrindo para o visível” (2004, p. 16). Mas, ao mesmo tempo, “o ser é vidente e visível, olha para todas as coisas e seres e é olhado. Nessa troca, acaba se reconhecendo no que está vendo, como se as coisas pudessem despertar-lhe em um eco de

visualidades” (2004, p. 18). O que é olhado passa a ser um desenho no ser, escolhido em meio a tudo o que poderia ser, como se essa escolha oferecesse o “outro lado de um reflexo” (Foucault, 1981, p.22), “como se aquilo que me separava do mundo fosse ultrapassado e uma natureza em si mesma começasse a fluir” (Merleau-Ponty, 1967, p. 167) e todas suas qualidades passam a reverberar no indivíduo que se expressa com a arte, olha o mundo e vê o que lhe falta para ser obra (2004, p. 19).

O corpo no trabalho, com o olhar que recortou o mundo, constrói linguagem que intercepta o fenômeno criador na obra.

Invisível sou eu mesmo e visível é o mundo. Aqui os papéis se invertem incessantemente para oferecer a dimensão da criação enquanto reflexo do corpo atual.

PERCEPÇÃO

Precisamos percorrer ainda alguns passos na compreensão da corporeidade, ou seja, compreender como atua esse corpo reflexivo e operante no mundo da vida. “

“É próprio do visível ter um forro de invisível” (2004, p. 43). Esse solo da consciência acarpetada o ser cultural, ao se movimentar no mundo apreendendo sentidos, é realizado pela “percepção”. É ela que nos liga às formas do mundo.

Percepção não é ciência do mundo, não é um ato também, uma tomada de posição deliberada; é o fundo contra o qual todos os atos se destacam e são pressupostos por eles. O mundo não é um objeto tal que tenho em minha possessão as leis de sua construção; ele é um campo para desenvolver todos os meus pensamentos e minhas percepções. A verdade não ‘habita’ somente o ‘homem interior’, ou mais precisamente, não há homem interior; o homem está no mundo e somente no mundo ele se conhece (1967, p. 166-169).

Estamos falando do “corpo atual” que apreende os sentidos vividos e engendra uma consciência como projeção de um novo meio em direção a esse mesmo mundo, porque é, também, “consciência perceptiva”. É preciso assim integrar a percepção à dialética das ações e reações. O “corpo atual no trabalho” faz o homem transformar as naturezas físicas e vividas.

No momento em que forças físicas chegam ao corpo, em vez de passarem através dele e liberarem respostas automáticas, são acompanhadas por uma consciência de si mesmo que as dissipa num centro de indeterminação que torna o ser capaz de ação própria. A zona destas possíveis ações será marcada em detalhe pela percepção (1967, p. 162-163).

Essa “percepção nascente”, panorama cultural próprio do ser demanda ainda uma reformulação na noção de consciência.

COGITO FENOMENOLÓGICO

Em suas reflexões sobre o cogito (1978, p. 369-409), Merleau-Ponty diz que sua vida, constantemente, se dirigiu às coisas transcendentais. Os objetos do mundo tornam-se transcendentais à medida que se oferecem para serem compreendidos e interpretados em seus sentidos e em suas correlações. Essa experiência é desvelada na dimensão perceptiva do ser. Mesmo assim, fazendo os objetos surgirem significativamente, muitas vezes, fazemos afirmativas vagas sobre suas existências. Ao nos dirigirmos aos objetos transcendentais não estamos tendo atos de introspecção, atos intuitivos ou fazendo alguma conversão irracional ou ocultista.

O fato de sermos capazes de reconhecer uma certa natureza de uma existência diante de nós é atribuído ao nosso contato com a coisa, que desperta um conhecimento primordial, ou seja, desperta nossas

percepções que são manifestações parciais de um conhecer coexistente com o mundo (1978, p. 370).

O pensador evocará o cogito cartesiano em contraponto ao cogito fenomenológico. Reflete sobre o primeiro, afirmando que, ao estruturar o conhecimento humano, provoca uma divisão entre percepção e razão porque descarta, diferentemente do último, a experiência vivida como gênese de um conhecimento que, ao mesmo tempo, é contato com a coisa, consciência e construção do imaginário.

Razão e percepção precisam, necessariamente, serem tomadas simultaneamente e serem apresentadas uma a outra sem nenhuma distância intermediária, numa intenção indivisível. Todo pensamento de alguma coisa é, ao mesmo tempo, consciência de si mesmo; isto falhando não se pode ter objeto (1978, p. 371).

A experiência humana não é uma coleção de eventos psicológicos, dos quais o “eu” é meramente um nome ou uma causa hipotética. “A experiência humana deve ao evento” (1978, p. 372), está enraizada no mundo e articula-se em descrições dessa experiência vivida (2004, p. 30-33), o mundo se apresentará liberto de formas já constituídas e representadas; oferecendo-se como matéria a ser trabalhada enquanto possibilidade para o instituinte em novos arranjos.

Na raiz de todas as nossas experiências e reflexões encontramos, então, um ser que imediatamente se reconhece, porque é o conhecimento de si mesmo e de todas as coisas que possibilita conhecer sua própria existência, não pela observação de um fato dado, nem pela interferência de alguma idéia de si mesmo, mas pelo contato direto com o mundo. Consciência de si é a própria essência da mente em ação. O ato pelo

qual me torno consciente de alguma coisa precisa ser apreendido no próprio momento no qual está sendo realizado; de outro modo, sofreria um colapso (1978, p. 371 – 372).

O corpo atual, na profundidade do mundo da vida, deflagra-se com a percepção que, neste momento, tece um campo de presença que, por sua vez, reflete os movimentos do corpo no trabalho, porque fez ligações entre as coisas do mundo ao originar linguagem.

A CORPOREIDADE

Nos textos de Merleau-Ponty existem referências constantes e diretas ao corpo. Mas de qual corpo nos fala o filósofo?

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. (1999, p. 273)

O corpo não apenas ocupa o mundo, mas ele “é” no espaço onde se realiza como corpo (1999, 205-206). O corpo atual apresenta uma espessura constituinte entre o vidente e o visível que permite a ambos se comunicarem (2005, p.132) como um entrelaçamento por camadas fornecidas pelo mundo, com registro de suas marcas no ser, fazendo com que corpo e mundo se constituam da mesma carne, do mesmo tecido (2004, p. 17).

(...) A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espacio-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos

os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser. (...) (2005, p. 136)

A “carne do sensível”, uma camada na consciência da qual participam “visível e invisível, dizível e indizível, pensável e impensável”.

(...) Um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo. (Chauí, 2002, p. 156)

O corpo se configura como esse “nó de significações vividas” conjugadas às possibilidades do visível da arte: pintura, escultura, instalação, desenho, objeto. O corpo será o lugar de apropriação e do “fazer existir” que se anuncia em “(...) nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa experiência cega”, um olhar a partir de um lugar ocupado no mundo (Merleau-Ponty, 1999, p. 212).

O “equivalente interno do mundo no corpo” (Câmara, 2005, p. 149) é a origem da obra artística, lugar no qual Merleau-Ponty vai situar a pintura moderna.

Neste momento, estendemos a discussão à compreensão e interpretação da contemporaneidade artística que nos permite, assim, si-

tuar o fenômeno corporeidade.

Feitos, o mundo e o meu corpo, da mesma ganga, pode dizer-se que a forma visível das coisas ‘reproduz’ no corpo uma forma secreta, interior, das mesmas, como crê o filósofo haver aprendido com Cézanne. Estando dentro do mundo, no meio das coisas, pelo corpo que é, o pintor conhece-o, tem como ele familiaridade. Não é uma natureza exterior ao homem, ao artista, que o interpela, outrossim um mundo que ele vê por dentro, dizendo-se aqui interioridade um duplo ponto de vista: relativamente ao corpo do pintor e relativamente ao próprio mundo, isto é, vemos a partir de um corpo, que está dentro do mundo. Assim, para além da visibilidade manifesta das coisas, há uma visibilidade íntima que, suscitada no corpo, repercute aquela – no que encontra o filósofo o sentido da afirmação de Cézanne de que ‘a natureza está no interior’, não fora de nós mesmos (2005, p. 149)

A experiência perceptiva do corpo próprio e atual articula uma comunhão com o mundo (Merleau-Ponty, 1999, p. 429) e, nesse caso, permite ao artista a construção de linguagem. São operações de reversibilidade, ambivalência e reciprocidade, experiência entre sujeito e objeto que se dá no emaranhado do mistério indicado por Merleau-Ponty (2004, p.17) entre o vidente que percebe e é visível e sensível para si mesmo. Essa quase-presença, visibilidade iminente, situa-se, também, como ausência que, ao mesmo tempo, parece desvelar vestígios primordiais da experiência vivida. Isso quer dizer que, há um substrato de falta no corpo no trabalho artístico articulado na obra que se institui enquanto visibilidade.



Lia Chaia. Vídeo. 2001.

Em *Desenho-corpo*, vídeo realizado pela artista Lia Chaia³, 2001, com cerca de 50 minutos, a câmera acompanha o movimento da mão da artista que desenha em seu corpo uma linha contínua em caneta com tinta vermelha. A ação perdura nessa “tela tornada superfície”, até a tinta findar.

O corpo atual de Lia, no presente artigo refletido com aspectos pontyanos, rompe com uma visão absoluta da representação mimética. Na arte contemporânea emprega-se, cada vez mais, sua condição de existência incorporada à experiência da criação, “espírito selvagem” que se inscreve no campo do “eu quero” e “eu posso” (Chauí, 2002, p. 152).

O corpo guarda suas memórias: a artista inicia desenhando pela região do ventre e aos poucos, o desenho toma todo seu corpo. O foco da câmera aproxima-se de algumas partes tornando-o abstrato, em alguns momentos.

Um corpo que se estabelece como ponto de partida, olha-se olhando, toca-se tateante e se constroi como o próprio trabalho artístico. É experimentação matéria no trabalho, extensão e transcendência da

fisicalidade pura.

Os escritos de Merleau-Ponty apresentam uma ampliação da ideia de corpo enquanto fisicalidade ou realidade fisiológica, revendo-o como meio para a noção de corporeidade, ou seja, um desempenho que esse corpo tem em nossas experiências com os objetos e com os outros sujeitos, como corpo atual com condição de linguagem. Um habitar a si mesmo e ao mundo que pode ser traduzido em tessituras matéricas e plásticas, indícios de uma subjetividade enraizada e entrelaçada solidariamente com o mundo.

Visão, pensamento, movimento, ou o corpo atual no trabalho, imbricados na produção artística, refletem-se em elementos que compõem a linguagem da arte.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. (...) Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível (Merleau-Ponty, 2004, p. 16).

Merleau-Ponty desvela questões fundamentais de um processo artístico que, também, é político decorrente desse ser-estar no mundo como presença inalienável a si mesmo, aos outros e às coisas ao seu redor.

(...) Minha experiência desemboca nas coisas e se transcende nelas, porque ela sempre se efetua no quadro de uma certa montagem em relação ao mundo, que é a definição de meu corpo. (...) Mas o sistema

da experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção. (1999, p. 407-408)

É, nesse entendimento de mundo, como lugar e cenário de partilhas, práticas, usos e resistências, que apontamos afinidades e influências vivenciadas pelo artista: ao pensar o campo artístico para além de um meio de prazer, fundamentado como “matriz de ideias”, o encontro do invisível no visível e do visível no invisível realiza-se no ser, no outro e no mundo da vida.

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, matrizes de ideias, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (...) Transporta-nos de um mundo já dito para outra coisa. E assim como nosso corpo não nos guia entre as coisas a não ser que paremos de analisa-lo para utiliza-lo. (Merleau-Ponty, 2004, p. 111-112)

O corpo, fisicalidade e existência encarnada no mundo, abre-se na operação expressiva ao oferecer outras significações para o vivido e

pode transformar sua experiência em uma linguagem que sustenta aberturas e novos modos de estar aqui.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Carmen S. G. & OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Paul Klee. Movimento e visualidade. In: Musicarte. Campo dos sentidos. C. S. G. Aranha; E. Leite; G. W. Rodolfo (Orgs.). São Paulo: PGEH USP / MAC USP. 2017.
- CÂMARA, José Bettencourt da. Expressão e Contemporaneidade. A Arte Moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.
- CARMAN, Taylor & HANSEN, Mark B. N. The Cambridge Companion to Merleau-Ponty. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.
- CHAUÍ, Marilena. A experiência do pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- FONSECA, Andrea Matos da. Corporeidade na arte contemporânea brasileira: sensibilidades desveladas. Dissertação de mestrado. São Paulo. PGEHA USP. 2012.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- GILMORE, Jonathan. Between Philosophy and Art. In: CARMAN, Taylor & HANSEN, Mark B. N. The Cambridge Companion to Merleau-Ponty. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.
- HUSSERL, Edmund. A Filosofia como ciência de rigor. Coimbra: Atlântida. 1965.
- KLEE, Paul. Diários. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda. 1990.
- MARTINS, Joel. & BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. A Pesquisa Qualitativa em Psicologia. Fundamentos e Recursos Básicos. São Paulo: Moraes, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.. O visível e o invisível. São Paulo : Perspectiva, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e Espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. 2º Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos),

MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of Perception. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The Structure of Behavior. Boston: Beacon Press. 1967.

DISTANCIAMENTOS POÉTICOS: BAS JAN ADER, ELKE KRYSTUFEK E OS DESLOCAMENTOS ARTÍSTICOS

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI¹



Bas Jan Ader. I'm too sad to tell you, 1970. © Estate of Bas Jan Ader / Artist Rights Society (ARS), New York

ONDE MORA A ARTE

Por mais de um ano e meio, expressões como “quarentena”, “distanciamento social”, “isolamento”, entre outras, foram incorporadas

¹ Doutorando em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP). Mestre em Estética e História da Arte (PGEHA/USP). Bacharel em Comunicação Social (ESPM/SP). Pesquisador do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes (ECA/USP). Contato: lucas.tolotti@usp.br

ao nosso léxico diário, fazendo com que suas forças fossem sentidas das mais diversas formas. Em um momento de maior reclusão, a leitura do livro *Where Art Belongs* (Onde mora a arte, pegando emprestada a tradução do título do crítico Luiz Camillo Osorio), da escritora e crítica de arte estadunidense Chris Kraus, reverberou e possibilitou a escrita deste texto.

Um de seus livros mais conhecidos, *I Love Dick* (1997) (traduzido em português por *Eu Amo Dick*, mitigando o duplo sentido do título), reside nas bordas da biografia e da ficção enquanto discute, a partir de cartas e textos de crítica de arte, a fixação da personagem Chris pelo crítico cultural e professor Dick. Um comentário que transita pelas relações do corpo com o fracasso, a performance, o amor e a arte, *I Love Dick* é um exercício que evidencia como o pessoal e o político, a ficção e a realidade se entremeiam. Após seu lançamento, Kraus escreve *Aliens & Anorexia* (2000) e *Torpor* (2006), promovendo a junção de elementos autobiográficos com filosofia (principalmente os escritos da filósofa francesa Simone Weil) e política (a situação romena na década de 1990).

Com seus livros que reúnem textos mais críticos, muitos deles para publicações de arte e outras coleções – *Video Green* (2004), *Where Art Belongs* (2011) e *Social Practices* (2018) – Kraus não se furta de subverter a própria escrita e o caráter programático, muitas vezes engessado da própria crítica – mais uma vez como forma de capacitar as múltiplas possibilidades que se entrecruzam entre arte e indivíduo, micro e macropolíticas.

Ler as obras de Kraus, tanto as ficcionais como as teóricas (e há uma linha muito tênue que perpassa essa discussão do que é ou não ficção em suas obras), é ser capturado por sua capacidade de eloquência junto à ironia (primordial) lançada ao mundo da arte. Nas mãos de alguém menos hábil esses elementos poderiam descambar para uma sátira desproposital ou textos de amigos que falam sobre o trabalho de amigos, mas o que se percebe em Kraus é um olhar aguçado capaz de elaborar

conexões que unem, por exemplo, sadomasoquismo, paranóia, arte e mercado imobiliário.

Este ensaio pretende, a partir do olhar crítico de Chris Kraus, estabelecer algumas reflexões sobre os ecos, distâncias e deslocamentos encontrados nas obras de dois artistas: o holandês Bas Jan Ader (1942–1975) e a austríaca Elke Krystufek (1970 -). Como o conceitualismo fatal de Ader reverbera na obra autobiográfica e investigativa de Krystufek e, mais ainda, quais as potências desses ressoares? Mais do que uma inspiração, são percebidos diálogos poéticos que nos ajudam a entender as possibilidades múltiplas da arte, seus caminhos e muitos pertencimentos.

BAS JAN ADER: FALHA, FRAGILIDADE, QUEDA E FATALISMO

Ao terminar a leitura de *No More Utopias* (Sem mais utopias, em tradução livre), terceiro texto do primeiro capítulo de *Where Art Belongs*, percebemos uma espécie de linha poética que une diferentes práticas artísticas em uma paisagem geográfica e simbólica. O ensaio nos apresenta, em primeiro plano, dois artistas: Bas Jan Ader e Elke Krystufek. O que os une? Ambos são considerados artistas conceituais (em que pese a definição, ou o próprio conceito de arte conceitual²). Jan Ader atua fortemente no cenário europeu da década de 1960 e 1970, momento de efervescência de uma arte desmaterializada e calcada na potência das ideias. Krystufek inicia sua carreira no final dos anos 1980, trabalhando com pintura e performance. Produz uma série de autorretratos até 2006, ano que começa a retratar outros indivíduos³. No mesmo ano, produz *Dr. Love on Easter Island* (Dr. Love na Ilha de Páscoa, em tradução livre), vídeo feito em conjunto com seu colaborador Donat Orovac. Ela é She-Bas,

² Sol LeWitt (1928 – 2007), artista que experimenta com o minimalismo e a arte conceitual, irá dizer em seu texto Parágrafos sobre arte conceitual (2006, p. 176) que “na Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. [...] A ideia se torna a máquina que faz a arte.” Há, na concepção de LeWitt, um fator de retirada da expressão e da emoção do artista no domínio da conceitualização. Como veremos mais à frente, tanto Ader quanto Krystufek ultrapassam essa visão.

³ Kraus (2011, p. 63), afirmará que “a fascinação com o retrato dificilmente sinalizou o desaparecimento de Krystufek. Ao invés disso, forneceu um meio para que ela expandisse sua paleta de múltiplos eus por meio do rosto de outros.”

um duplo feminino de Bas Jan Ader. A viagem à Ilha de Páscoa toma seu rumo junto a uma conversa com Dr. Love sobre assuntos como carreira, mitos, fama. A personagem She-Bas sobrevive à travessia marítima, diferente do artista holandês⁴.

Hoje ele próprio refém de uma mitologização, Ader produziu, durante a década de 1960 e até a metade da década de 1970, trabalhos como *Fall I*, *Fall II* e *I’m too sad to tell you* (Queda I, Queda II e Estou muito triste para lhe contar, respectivamente). Na série *Fall*, vídeos curtos apresentam o artista caindo tanto do telhado de sua casa em Los Angeles (para onde se muda com 19 anos) quanto de uma bicicleta direto para dentro de um canal em Amsterdam. Não extrapolando os vinte segundos de duração, as vinhetas são curtas e não apresentam um contexto, focalizando no essencial: a queda. Fica difícil não lembrar de *Salto no Vazio* (1960) do francês Yves Klein (1928–1962). Porém, se neste o salto se configura como possibilidade (o artista se abre para o vazio, sua posição é ativa, confiante), em Ader a queda é prioritariamente consequência da gravidade. Ademais, salto e queda carregam valores simbólicos distintos, e enquanto Klein congela o salto por meio da fotografia, e assim não vemos o tombo (que nunca acontece, por se tratar de uma fotomontagem), Ader de fato cai, somos testemunhas de sua queda filmada. Não há salto, mas um corpo que se submete à ação natural, inconteste.

A instalação/performance *I’m too sad to tell you* consiste em um vídeo de pouco menos de quatro minutos, onde nos é apresentado o artista chorando. O motivo não é revelado. O retrato do choro é enviado na forma de cartão-postal para seus amigos, com a inscrição “I’m too sad to tell you”. Entre subversão (ninguém espera receber um cartão-postal capturando a tristeza, as paisagens substituídas por lágrimas) e ironia (estou muito triste para contar o que se passa comigo, mas veja meu choro, proponho um convite à minha dor), queda e choro, a obra de Bas Jan Ader assume uma poética que a própria Krystufek, citada por Kraus,

⁴ Bas Jan Ader desaparece, em 1975, em uma travessia no Atlântico.

coloca como 4 F's: "failure, fragility, falling, fatalism" (KRAUS, 2011, p. 58); falha, fragilidade, queda e fatalismo.

Essas quatro características se provariam derradeiras em *In Search of the Miraculous* (Em busca do milagroso, em tradução livre). Dividida em três partes e completada até a segunda, essa grande busca começou em Los Angeles em 1973. Ader se fotografou vagando pelas ruas da cidade, das colinas ao mar, procurando algo à luz de uma tocha. O segundo movimento da obra, ou segunda "tela" do tríptico, consistia em uma travessia marítima e solitária do artista, da Costa Leste dos Estados Unidos à Europa. Em sua saída, ainda em território estadunidense, organizou um coral que apresentou canções de marinheiros. Outro estava à sua espera na Holanda. Era em território holandês que iria concluir a terceira parte de sua obra, uma investigação semelhante à realizada nas ruas de Los Angeles. Bas Jan Ader nunca mais foi visto. Seu barco, *Ocean Wave*, foi encontrado perto da costa irlandesa em abril de 1976.

DISTANCIAMENTO E BUSCA

A viagem de Bas Jan Ader remonta a tradições históricas imbuídas de mitologia e tragédia, como um Ulisses que repetidamente falha em sua missão de retorno à casa (o destino de Ader era sua pátria natal, a Holanda). Dentro da tradição da história da arte, seu deslocamento e distanciamento se situa entre o romantismo dos séculos XVIII e XIX e as vanguardas da primeira metade do século XX.

Em artigo da revista *Frieze*, Jörg Heiser enuncia a aproximação das obras do artista holandês com os ideais românticos do século XIX. A própria ideia de busca do milagroso devota sua essência ao romantismo enquanto procura da natureza e do sentimento. A ideia, pois, do artista romântico, nunca é perdida de vista por Ader, ainda que em um plano conceitual. Este "estado de espírito frente à realidade" se manifesta na queda, no choro, na distância e na perquirição do sublime.

Retornando à Kraus, mais uma vez ela irá buscar em Elke Krys-

tufek paradigmas entre a relação do distanciamento e da viagem no processo artístico. A austríaca realiza em 2009, três anos após a empreitada na Ilha de Páscoa, uma viagem à Micronésia, mais precisamente às ilhas de Palau. Desta vez retomando o deslocamento (bem-sucedido) do artista alemão Max Hermann Pechstein, Krystufek investiga, nas palavras de Kraus (2011, p. 68), "as utopias falhas dos expressionistas masculinos visitando os mares do Sul".

De fato, a ideia do exótico foi amplamente explorada por artistas homens, brancos e europeus do final do século XIX à primeira metade do século XX. As vanguardas não se furtaram da apropriação de temas e padrões estéticos considerados "exóticos". Um dos exemplos mais clássicos e emblemáticos é a obra *Les Femmes d'Alger* (1907), de Pablo Picasso (1881–1973). Antes disso, o pós-impressionista Paul Gauguin já havia fixado residência na Polinésia Francesa e teve como tema de suas obras a população local — com destaque para as mulheres.

O grupo *Die Brücke* (A Ponte) transitou nessa relação de apreço ao primitivismo junto às questões sociais do começo da primeira década do século XX. Pechstein fazia parte do grupo até ser expulso por questões internas. Após sua expulsão, decide se distanciar da Europa e parte para as ilhas Palau, então colônia alemã. Kraus irá mostrar que este "exílio" do artista alemão não seria confundido com um idílio tropical. Pelo contrário, por causa da Primeira Guerra Mundial, pouco depois de chegar nas ilhas, Pechstein foi feito refém por tropas japonesas que lá aportavam.

Krystufek produziu uma série de obras que pretendem remontar, recontextualizar ou simplesmente ilustrar tanto os augúrios quanto as sensações positivas de Max Pechstein naquelas ilhas. Kraus analisa primorosamente a obra *Hescape* (2009), exposta na 53ª Bienal de Veneza. Derivada da palavra "landscape", paisagem, o título da obra evoca uma paisagem material, de pele, carne e osso, na figura de um homem nu. O que torna a imagem anacrônica é o fato do retratado não ser um nativo das ilhas Palau, mas um "hippie europeu-masculino,

jovem, saudável e atrativo” (KRAUS, 2011, p. 69). Assim como tantos europeus de décadas passadas buscavam no primitivo uma reconexão com a natureza, uma fuga ou distanciamento da realidade, uma busca do mistério original, a narrativa do turismo ecológico se apropria desses ideais — sem mais utopias.



Vista aérea das ilhas Palau. © Wikimedia Commons

MARES E MUROS

Os acontecimentos dos últimos dois anos me levaram a mergulhar neste texto de Chris Kraus e em suas referências — mais precisamente Bas Jan Ader e Elke Krystufek como forma de entender um pouco, por meio da arte, a noção do distanciar-se.

Não apenas uma prerrogativa romântica, mas um ato e fazer que pode (e deve) ser recontextualizada até mesmo em narrativas pós e decoloniais, a distância nesses exemplos aqui colocados dialoga com ideias de busca pelo milagre, de fuga para o sublime e de retorno ao primitivo — porém sem o véu idealista ou acrítico tão ruminado em manuais históricos.

Tanto em Ader como em Krystufek e Pechstein, distanciamento

e deslocamento estão juntos. Para me distanciar preciso me deslocar. Já em relação aos últimos dois anos, nossos corpos se distanciaram com o não deslocamento. Ao mesmo tempo, mudanças sociais profundas foram tecidas. Epistemologicamente, a distância de paradigmas engessados se faz necessária para que ocorram deslocamentos críticos, teóricos e práticos.

REFERÊNCIAS

- KRAUS, Chris. *Where Art Belongs*. Cambridge: The Mit Press, 2011. (Semiotext(e) intervention series).
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HEISER, Jörg. Emotional Rescue: Jörg Heiser on romantic Conceptualism. *Frieze*, Londres, v. 71, nov./dez. 2002. Disponível em: <https://frieze.com/article/emotional-rescue>. Acesso em: 01 out. 2021.

CUERPO, MODA Y PANDEMIA ¿ELEGANCIA Y CONFORT SON COMPATIBLES?

MAGDALENA PEÑUELA URICOECHEA¹ Y LINA ALEJANDRA MORALES
OVIEDO²

El cuerpo es un campo de convergencia transdisciplinar, desde las ciencias de la salud, pasando por la ergonomía, la estética, la economía y la moda, entre otras, lo tienen como objetivo central de su quehacer disciplinar. Definirlo es complejo y depende de la perspectiva con que se quiera abordar, desde el cuerpo político hasta la construcción social de las corporalidades y sus respectivas representaciones.

Asociar cuerpo y moda, ha alcanzado unos niveles de importancia inimaginables, esta relación es responsable de multimillonarias transacciones que se hacen eco en los PIB de países productores y consumidores, en un mundo globalizado e interconectado. Todos los acontecimientos sociales se reflejan en la moda y en sus cambiantes tendencias. Bajo sus dictados, hablamos de cuerpos docilizados y de cuerpos disciplinados (Foucault, 1975), para ceñirse con éxito a las últimas tendencias que idealizan a personas 'delgadas y saludables' (así, se multiplican las iniciativas para lograrlo: dietas, fajas, corsés, rellenos, entre otros). Así, no

1 Antropóloga. M.A. P.U.R
2 Tesista Antropología. P.U.J

es de extrañar que la pandemia causada por la COVID-19, haya tenido fuerte impacto en el cuerpo y en la moda actual. En efecto, el encierro inicial con que se enfrentó la dolencia trastocó los roles vitales de todos a nivel global. Entonces, el hogar se transformó en oficina, en aula de clase, en sala de juntas, en receptor de pedidos de diferentes bienes y mercancías, en laboratorio, entre otros. Por lo tanto, las fronteras entre lo público y lo privado se hicieron cada vez más difusas. Cesó la oportunidad de contacto físico y social con 'el otro' y por ende los imperativos de vestuario asociados. El cuerpo se escindió de la cintura hacia arriba, visible en las pantallas (teletrabajo) y de la cintura abajo donde incluso permanecer en pijama, ropa interior y pantuflas estaba permitido durante el ejercicio laboral o académico.

Permanecer en casa todo el tiempo, tiene implicaciones adicionales: disminución del ejercicio físico y cambios en la pauta alimentaria (en algunos casos comer más por ansiedad). La conjunción de estos dos factores es causa de cambios morfológicos en el cuerpo y por ende en el uso de la ropa. Aunque no puede negarse que la situación ha tenido un efecto liberador en el aspecto físico, con consecuencias, en general nuestra relación con la ropa y la forma de vestir se vio efectivamente afectada.

A tono con los tiempos, los creadores de moda promueven el 'loungewear', para vestir el cuerpo de manera confortable y casual, sin olvidar la elegancia. Esta premisa se caracteriza por prendas amplias, que no cohiben al cuerpo, mientras encubren 'imperfecciones', causadas entre otras, por los forzados cambios en la rutina vital que ha causado la pandemia. Adicionalmente, son prendas que favorecen a las personas de género fluido y no binarias, porque no están diseñadas para la exaltación de los atributos anatómicos, mientras que si ofrecen mucha facilidad de accionar al cuerpo (cabe mencionar que ser disidente de género no implica seguir una estética andrógina). Indefectiblemente, nuestra relación y representación del cuerpo se está modificando, con efectos visibles en

nuestra reintegración a lo que se ha denominado “la nueva normalidad” (Lascuráin, 2020).

En general, el cambio de tendencias en el mundo del vestir suele ser cíclico y frenético. La necesidad de cambio constante ha sido posible gracias al ‘fast fashion’ (Mira, 2018) y a la producción en masa de prendas, que son desechadas con cada cambio de temporada. Esto, pareciera tener un poco más de lógica en países con estaciones. No obstante, es un fenómeno que se presenta indistintamente alrededor del globo.

Debido a la coyuntura presentada por la COVID-19 y a los cambios que trajo a la cotidianidad, el mundo del vestir presentó una ralentización, pese al lanzamiento de colecciones. La imposibilidad de salir a la calle a comprar ropa, dada la necesidad de contener el virus, hizo que las ventas de ropa pasaran de las pasarelas y tiendas físicas, a las tiendas virtuales, y que el foco de interés fuera la comodidad asociada al confinamiento.

Así, la representación del cuerpo se vio modificada, siendo privilegiadas las prendas de “loungewear”, de corte oversize y en ocasiones de apariencia desgastada (que dan la sensación de estar en casa), anteriormente utilizadas exclusivamente en situaciones propias al ámbito privado (ocasiones de uso doméstico). Al traslaparse las fronteras entre lo público y lo privado, los diseñadores, la publicidad, la industria de la moda y los consumidores, se vieron confrontados por el surgimiento de nuevas necesidades de la cotidianidad. Lo anterior, motivó un replanteamiento en las relaciones entre el cuerpo y las formas de vestir. Entonces, el foco de atención se focalizó en la comodidad y el relajamiento y la fluidez de las prendas, debido a la incertidumbre producida por el virus y a las limitaciones de movilidad asociadas. Como lo menciona Entwistle citando a Merleau-Ponty (2002), “el vestir en la vida cotidiana siempre está situado en el espacio y en el tiempo: al vestirnos nos orientamos hacia una situación y actuamos de formas concretas sobre el cuerpo” (p.38), es decir este se considera como una envoltura del yo. En consecuencia, a través

del “loungewear” se enfrenta a la nueva realidad de vida y es evidencia de que el cuerpo que no es meramente físico sino relacional, vulnerado seriamente en la medida que la pandemia modificó completamente las relaciones sociales y personales a escala global.

Un ejemplo de ello es el cuerpo escindido anteriormente mencionado, pues al exhibirse la mitad del mismo y mostrar únicamente la fracción del encuadre de la pantalla, se cambian las dinámicas, no solo con los interlocutores a distancia en la imagen bidimensional, sino con uno mismo, pues se desvirtúa tanto la unidad física como social de la corporalidad. Sus representaciones pasan entonces a ser segmentadas, al igual que la comunicación y la vida de las personas.

Cuerpo y moda, en su faceta de comunicación no verbal en medio de la pandemia, buscaban expresar comodidad, tranquilidad a través de los materiales y siluetas. Asimismo, el profesionalismo y la elegancia, requeridos en los ámbitos laborales y estudiantiles, respectivamente. Cabe hacer la salvedad que, aunque globalmente la pandemia nos concierne a todos, las afectaciones varían dependiendo del contexto, pues el vestir es una práctica contextual.

El relajamiento del cuerpo va de la mano de su complacencia, pues al estar encerrados las personas comenzaron a tener cambio de hábitos. La falta de exposición pública, la ansiedad, y demás factores llevaron a que las expresiones de la corporeidad fueran distintas, pues la apariencia física pasó a un segundo plano en prioridades y a través de la pantalla. Circunstancialmente, la vigilancia sobre los cuerpos disminuyó en la fase de confinamiento.

No obstante, es importante tener en cuenta que

“En nuestra sociedad contemporánea la apariencia de nuestros cuerpos se ha convertido en objeto de cuidados cuasi fetichistas y las réplicas de su imagen suelen sobrevivirnos, como si en ellas se concentrara el poder de la persona y por ende su utópica inmorta-

lidad” (Citro, 2014, p.2).

Es por esto por lo que las cosas cambian, cuando las medidas de contención del virus se comenzaron a volver cada vez más laxas y nos comenzamos a aproximar a lo que denominamos la “nueva normalidad”.

El volver a salir, a encontrarse con personas, a regresar a los espacios antes cotidianos y a regresar a la indumentaria que se había dejado en el pasado por más de un año, hace que las relaciones con la corporeidad deban ser replanteadas. Retomar el uso de ropa ajustada e incómoda no parece la única opción. En efecto, se ampliaron las perspectivas en la estética del vestuario mostrando opciones innovadoras, que difieren de las que fueron predominantes antes de la crisis.

El “loungewear” pone sobre la mesa la discusión en torno a la agencia y al disciplinamiento del cuerpo (Foucault, 1975). ¿Será que el “loungewear” vino para quedarse en la cotidianidad?, o ¿solo tomo fuerza en pandemia y regresará a ser una mera opción de uso?

La vigilancia sobre los cuerpos, su disciplinamiento sigue existiendo a través de relaciones sociales (relaciones de poder), instituciones, publicidad, entre otros. No obstante, esto no quiere decir que la agencia de las personas quede relegada. De hecho, desde la fenomenología se entiende por corporalidad el “objeto de relaciones de poder y, a la vez, encarnación de nuestra agencia” (Citro, s.f., p.29).

Aunque en primera instancia, la tendencia pueda ser a regresar a estilos de moda más ceñidos al cuerpo y a los estándares de belleza predominantes antes de la pandemia, también puede ocurrir que el “loungewear” y las siluetas oversize, se integren de manera permanente a nuestro quehacer vital. No solo por ser tendencia actualmente, sino por la concientización de los cuerpos al experimentar confort con la ropa, como ocurrió durante la fase más álgida de la pandemia.

¿Los cambios morfológicos de muchas personas en tiempos de pandemia, permiten suponer un eventual cambio en los estándares de

belleza? En efecto, se comienza a ver en publicidad una mayor multiplicidad de corporalidades. Lo anterior, permite cuestionar si hay una mayor aceptación de la diversidad o si aquello que se busca es un encubrimiento estético por medio de la tela. La vestimenta comunica tanto tendencia como empoderamiento, mientras que el cuerpo debe expresar disciplinamiento en un sistema donde la estética de la delgadez, prima como valor. Asimismo, puede ocurrir que esta aparente promoción de nuevas corporalidades sea una mera estrategia de mercadeo, fundamento del negocio de la moda.

En otro orden de ideas, el “loungewear” abre las puertas a las personas de género fluido y no binarias, pues dadas las siluetas y caída de los materiales, podrían ser consideradas, ropa sin género. Según Butler, los sujetos no deben identificarse necesariamente desde un binarismo de género, pues este una mera construcción social. A esto se suma el hecho que “no hay ningún motivo para clasificar a los cuerpos humanos en los sexos masculino y femenino a excepción de que dicha clasificación sea útil para las necesidades económicas de la heterosexualidad” (Butler, 1990, p.227). Tal afirmación casa a la perfección con el negocio de la moda, que hace uso de la diferencia de sexos con fines económicos. La ropa oversize y el “loungewear”, le dan un giro considerable a los estándares estéticos convencionales, y podría modificar las representaciones y expresiones comunicativas de las corporalidades. ¿Comodidad y elegancia unidos al fin?

REFERENCIAS

- BUTLER, J. (1990). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Editorial Paidós.
- CITRO, S. (2014). Provocaciones antropológicas para repensar nuestra corporalidad. Revista TODAVÍA.
- CITRO, S. (s.f.). Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas. Corpografías.

ENTWISTLE, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Paidós contextos.

FOUCAULT, M. (1975). Vigilar y castigar. Siglo XXI Editores.

LASCURAÍN, J. (2020). ¿Nueva normalidad? <https://www.fundeu.es/blog/nueva-normalidad/>

MIRA, D. (2018). ¿Qué es el “fast fashion” y por qué está haciendo de la moda un negocio insostenible? <https://www.contreebute.com/blog/que-es-el-fast-fashion-y-por-que-esta-haciendo-de-la-moda-un-negocio-insostenible#:~:text=Se%20entiende%20moda%20r%C3%A1pida%20como,forma%20acelerada%20y%20a%20bajo%20costo.>

CORPOS POLÍTICOS EM ALGUMAS OBRAS DE PAULA REGO

MARIA DE LOURDES RIOBOM

Resumo — O objectivo deste ensaio é reflectir brevemente sobre a ideia de corpo político, seguida da análise de algumas obras da pintora portuguesa Paula Rego, em que esse conceito é amplamente materializado.

O termo político vem, como todos sabemos, de polis, a cidade na Grécia antiga. No entanto, a cidade é a sociedade, o lugar onde vivemos uns com os outros. O Homem é, desde sempre, um ser social, um ser que, para sobreviver precisou sempre dos outros, precisou sempre de viver em sociedade. O seu corpo é, como certamente, se poderá dizer hoje, o seu interface com a sociedade, ou seja, aquilo que estabelece a ligação entre o seu eu profundo e o mundo exterior, aquilo que permite a sua relação com o outro. Daí o seu corpo ser eminentemente político, e é político porque é social, porque vive em sociedade. Para poder fazê-lo, é-lhe necessário comunicar – ora se, como disse atrás, o corpo humano é o elo de ligação entre mim e o outro, é necessário que comunique, que exprima, que diga e mostre a esse outro seu semelhante, o que sente, o que pensa, ou seja, o que é, pois não sendo assim, não há diálogo possível. Não nos exprimimos unicamente através do que dizemos, mas também, através daquilo que, malgré nous, o nosso corpo diz de nós.

É político, exactamente porque diz, porque exprime, porque a maneira como nos apresentamos aos outros, diz de nós, o que queremos,

mas também o que nem sempre queremos – é o corpo, são as suas posturas que dizem a nossa verdade, independentemente do nosso querer.

Se olharmos atentamente para a quantidade imensa de textos produzidos acerca do corpo através dos tempos, compreendemos, desde logo, que a forma de o encarar, de o mostrar, é o reflexo da maneira de pensar e de sentir de um tempo e, de uma determinada sociedade. Se considerarmos as representações do corpo que nos são dadas pela estatuária grega e as compararmos com aquelas que vemos na pintura ou na escultura medievais, a diferença é abissal, da mesma maneira que as representações do corpo que podemos ver em civilizações muito distintas umas das outras, são, evidentemente muito diferentes, mesmo sendo o corpo sempre o mesmo. Como nos diz Catherine Golliau:¹ “Sem corpo não existimos, e é por isso normal que nos preocupemos com ele, que seja permanente objecto dos nossos cuidados e por isso representado, descrito, pensado milhares de vezes através dos tempos. Paradoxalmente, mesmo sendo a nossa grande preocupação, também o negligenciamos, o torturamos, o mutilamos, ou até o negociamos. Adora-mo-lo e simultaneamente trata-mo-lo mal, muitas vezes até ao ponto de o negarmos. O corpo, o nosso corpo, esse mistério tem uma longa história que nada tem de linear!”

Não há dúvida que “o corpo esteve sempre presente na arte, mesmo antes de haver “arte estética”, como é o caso das cenas de caçada de Lascaux, das pinturas medievais ou dos retratos dos poderosos, não se mostrava enquanto corpo”.²

A arte em si é, também ela, um acto político pela escolha da forma de representar, neste caso o corpo, uma vez que a opção escolhida para essa representação nos fala de um tempo, de uma mentalidade, de uma maneira de estar no mundo. « Le corps est, pour le meilleur et pour

¹ Golliau, Catherine, “Corps, mon amour, ma victime”, éditorial “Le Corps, les textes fondamentaux” - Le Point Références, Septembre-Octobre, 2017

² Miranda, José, Bragança de, “Arte interpelada pelo Corpo”, in, Catálogo Exposição “Corpus – Visões do Corpo na Colecção Berardo”, Centro de Exposições, Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.25

le pire, l'image du monde » como refere Nicolas Bouvier.³ Essas formas são imensamente variáveis, e quer falemos do “David” de Donatello, ao que se pensa encomendado por Cosme de Médicis para ser colocado num pátio do seu palácio e assim, dar a ver à população florentina, o poder dos seus encomendadores, quer falemos do retrato encomendado por Luís XIV a Hyacinthe Rigaud em 1701, estamos perante um corpo que, como refere Bragança de Miranda, não é representado enquanto tal, mas sim enquanto símbolo de poder e, por isso mesmo, político. Não são políticas também as terríveis imagens dos corpos vivos e famintos ou mortos amontoados nos campos nazis? Políticas são as representações dos corpos atormentados pintados no início do século XX pelos membros do grupo alemão “Die Brücke”, que deixam já antever os terrores de 1914, assim como o são “Der Gestürzte” de Lembruck ou as fotomontagens de John Heartfield “Não tenham medo, ele é vegetariano” ou ainda “Göring, o carniceiro”? O que são, senão políticas e altamente simbólicas, as imagens dos corpos que Picasso representa em “Guernica”? Que melhor símbolo político da solidão do homem do século XX do que aquele que Giacometti nos dá com o seu “Homem que anda”? Ou ainda a representação do consumismo da sociedade americana dos anos 70 corporizada na obra de Duane Hanson, “Supermarket Shopper? O que é senão o nosso retrato, o corpo que Berlinde de Bruyckere nos dá a ver no terrível, sofredor e fragmentado “Schmerzmann IV” de 2006?

O nosso propósito aqui, longe de esgotar a questão, limitar-se-á a mostrar, através de algumas obras de Paula Rego que o corpo é um suporte, um veículo através do qual a pintora se pensa e pensa politicamente a sociedade e o tempo em que se insere.

Escolhemos por isso, apenas algumas obras, para nós particularmente expressivas desta pintora portuguesa para com ela reflectirmos sobre esta questão por nos parecer ser a sua obra, um exemplo extraor-

3 Bouvier, Nicolas, *Le Corps, miroir du monde. Voyage dans le musée imaginaire*, Genève, Ed. Zoé, (2000).

dinário de como “falam”, de como se exprimem “politicamente” os corpos por ela representados.

Paula Rego nasceu em Lisboa em 1935 e aos dezassete anos é enviada pelo pai para Inglaterra para aí prosseguir os seus estudos, uma vez que este considerava não ser Portugal “um país para mulheres”. Em Londres, frequenta de 1952 a 1956, a Slade School of Fine Arts, escola de grande prestígio no ensino das artes. É em Londres que vai viver praticamente toda a sua vida, e embora com alguns períodos de permanência em Portugal, é em Londres que ainda hoje vive e tem o seu atelier.

A sua obra vasta e extremamente diversificada, é sempre uma obra singular que, “revela, com um agudo poder de observação, as lutas pelo poder subjacentes às relações entre os sexos e também entre as gerações...Paula Rego dissecou o drama humano tal como ele é representado no cenário doméstico: mães e filhas, maridos e mulheres, criadas e patroas. Existe, porém, uma mais vasta dimensão política nestas cenas que se desenrolam num palco íntimo: impotência e poder, vergonha e orgulho, solidão e sociabilidade: todos são expressões de uma articulação entre o indivíduo e o grupo.”⁴ Paula Rego é uma contadora de histórias, em cuja obra “há uma brutalidade sem filtros”, como afirma Anabela Mota Ribeiro na introdução a uma série de entrevistas com Paula Rego⁵. Na realidade, na obra desta pintora considerada por muitos como chocante e desassombrada, não há mentira, há a coragem de nos dar a ver o real tal como ela o vive e sente sem qualquer hipocrisia, sem qualquer vontade de dissimular, numa constante procura da sua verdade, seja ela mais ou menos agradável de enfrentar. Paula Rego procura-se a si própria e as histórias que conta servem essencialmente para a ajudar a lutar contra o medo, o medo que, como nos diz “nunca me há de deixar”⁶, procurando

4 Rosengarten, Ruth, *Compreender Paula Rego*, in, *Compreender Paula Rego – 25 Perspectivas*, 2004, Fundação de Serralves, Jornal Público, p. 6

5 Ribeiro, Anabela Mota, *Paula Rego por Paula Rego. Temas e Debates*, Círculo de Leitores, 2018, p. 11

6 Idem

pintar para “combater a injustiça”,⁷ ou para “dar uma face ao medo”-

Paula Rego nasceu num tempo obscuro, num país obscuro dominado por uma total falta de abertura de espírito, por um provincianismo e uma falta de cultura que, para além de não estimular o pensamento e a troca de ideias, incentivava a que uma “verdade única” fosse tida como a “Verdade” como aconteceu e acontece hoje ainda em todos os países de regime totalitário que, para se preservarem, se fecham a outras ideias, a outras verdades, e evidentemente a uma existência democrática e respeitadora daquilo que designamos por liberdade. Não é pois de espantar que este medo que Paula Rego diz sentir em permanência, e que, embora tendo desde cedo frequentado ainda em Portugal, uma escola inglesa, e partido ainda muito nova para o Reino Unido, lhe venha de um tempo em que era difícil ter acesso a tudo o que fosse diferente e gerador de ideias contrárias àquelas que eram tidas como “certas”, “verdadeiras”, e não atacáveis. Um medo que, apesar de viver há décadas numa sociedade muito diferente daquela que era a do Portugal de então, se tornou visceral, e a faz procurar, através das histórias que com a sua pintura se conta a si própria, e também a nós, combater ferozmente a injustiça. A injustiça foi, é, e, certamente, será sempre uma constante das nossas vidas com a qual temos que viver, cada um a seu modo. O combate de Paula Rego contra o medo, contra a injustiça, contra a hipocrisia é fabuloso e multifacetado tendo ao longo dos anos assumido formas muito diversificadas. “O que ela pinta desde aí, desde sempre, assenta em jogos provocados pelo poder, pelo domínio, pelas hierarquias: “Dá-me sempre vontade de desalojar a ordem estabelecida”. Na sua pintura há as primeiras colagens, depois os bichos, depois a menina e o cão, depois a mulher-cão, depois as avestruzes bailarinas, depois as séries sobre o aborto, depois o Pillowman... Há sempre um depois. Há sempre uma história.”⁸

Na realidade sentimos em todo o seu percurso enquanto pintora

7 Idem
8 Idem

a “vontade de desalojar a ordem estabelecida”, essa vontade de desobediência que nos remete para a menina pequena que não se atrevia a desobedecer - “O maior problema de toda a minha vida tem sido a incapacidade de me exprimir frontalmente – dizer a verdade. Os adultos tinham sempre razão: a menina ouve e não responde. Responder, contradizer era a morte, era cair de repente num vazio terrível. Daí a evasão de contar histórias. Pintar para combater a injustiça.”⁹ Daí, uma pintura política, daí uma pintura que constantemente toma posição. Também o facto de desobedecer ou até de apenas se atrever a pensar que o pode fazer, que pode pensar e dizer o que pensa, que pode contrariar o pensamento e a opinião dos outros, que pode ser diferente e existir por si própria foram para a pintora aterrorizantes e isto desde a sua mais tenra infância. Assim a pintura, sem a qual não pode viver é a sua forma de existir. Sem ela, não diz, fica calada e isso é morrer. Dizer é viver e para isso, através de histórias, disfarces, modelos e, mais recentemente através de bonecos que constrói, vai também ela construindo as suas narrativas, dizendo o que pensa, reflectindo sobre as suas verdades. Para Paula Rego exactamente como aconteceu com outros grandes pintores ao longo da história da humanidade pintar é pensar e pensar é viver:

“Só sei pensar com a mão por meio do lápis”.¹⁰

Paula conta-se continuamente a sua história, as histórias que são a sua vida: “Paula conta e reconta a sua história, como quem volta aos alicerces a partir dos quais edifica a sua casa”.¹¹ Os temas podem repetir-se mas sempre de maneiras diferentes, sempre corporizados em personagens diferentes. Os processos de fazer vão mudando ao longo do tempo que passa, as histórias que vai buscar quer a contos populares, quer a histórias que alguém lhe contou ou que ela própria viveu são-nos dadas com uma riqueza de pormenores e com uma imaginação extraordi-

9 Idem
10 Gastão, Ana Marques, Entrevista a Paula Rego, Jane Eyre, a bruxa,”Diário de Notícias, 19 de Julho de 2002
11 Idem, p. 16

nárias dando-nos a impressão de que lemos um fabuloso livro de aventuras onde, nunca se sabe muito bem o que vai acontecer a seguir, qual vai ser a peripécia seguinte, qual a nova aventura em que a personagem se vai envolver! Ao longo destas fabulosas “Mil e Uma Noites”, Paula Rego, qual Sherezade, vai contando e tornando a contar como se fosse repetindo uma lengalenga, emitindo sons enquanto desenha para se poder concentrar e assim ir ajeitando a história das personagens que antes de viverem na tela, estão na sua cabeça.

Ao longo das histórias que são pinturas, Paula Rego diz os corpos e através deles diz a raiva, a injustiça, a maldade, a hipocrisia mas também diz o amor. “A tua revolta deita-se na cama. Não para dormir. Nem para morrer. A revolta às vezes deita-se na cama – para fazer amor. Para criar amor. Para dar amor. A outro corpo. A outro ser. Dois seres humanos, no leito, completamente perdidos de amor louco, são o universo”. Este pequeno excerto da autoria do poeta e amigo de Paula Rego, Alberto Lacerda, é talvez aquilo que mais extraordinariamente nos diz Paula Rego!¹²

Paula Rego desenha, corta e cola, pinta desde sempre, e mais recentemente constrói as suas “dollies”.

É fascinante observar a evolução da sua obra, quer no que aos temas diz respeito, quer em termos dos processos usados, mas desde sempre os corpos de pessoas ou de animais são os protagonistas das suas histórias.

Pintada aos quinze anos *Interrogation*, 1950, parece, desde logo, anunciar alguns dos temas primordiais na obra de Paula Rego: sentada numa cadeira, uma mulher de cabeça baixa sem que seja possível ver o seu rosto, membros contorcidos, ladeada por dois corpos masculinos em pé, visíveis apenas da cintura para baixo, com as calças enfunadas na zona da virilha indicando um sexo protuberante. Um segura na mão

¹² Lacerda, Alberto, Poema (em prosa) intitulado Paula Rego, in, *Compreender Paula Rego, 25 perspectivas*, Editado por Ruth Rosengarten, Coleção de Arte Contemporânea Público Serpentes, 2004, p. 8

uma chave de parafusos e o outro um objecto contundente. Nas mãos e pés da mulher vemos a tensão imensa da situação, pois, na realidade, mais parecem garras que a ajudam a suportar a violência de que é alvo. Pintar esta cena aos quinze anos afigura-se-nos como bem significativo da situação do país, da brutalidade da polícia política, e do medo imenso que parece dominar a vítima. Temos pois, desde muito cedo na obra da pintora, temas que tratará sempre: o medo, a violência contra quem ousa ter uma opinião que não a do regime, a violência contra as mulheres, a opressão e a injustiça. Toda esta violência física e psicológica, toda esta opressão é, como podemos ver, dita através dos três corpos aqui representados, três corpos que, em atitude eminentemente política testemunham da vida num país em que a liberdade de pensar por si ou de ter uma opinião diferente são proibidas. Para além da imensa tensão que sentimos no corpo da mulher sentada entre duas figuras cuja masculinidade a pintora acentua, também a forma como Paula Rego trata a luz e a sombra em toda esta composição contribuem para dar à cena um ambiente sinistro. Elena Crippa, comissária da retrospectiva de Paula Rego a decorrer na Tate Britain em Londres (de 07.07.2021 a 24.10.2021) refere no seu texto “*Fantasy and Rebellion*” no catálogo desta exposição, que a artista “dá testemunho da injustiça, sempre se sentiu chamada a denunciar abusos e coloca-se ao lado das vítimas expressando o seu horror através do seu trabalho”.¹³

Datado de 1952, um desenho extraordinariamente revelador tanto da sua fantasia como da sua revolta, para usar o título dado por Elena Crippa ao seu artigo acima referido, analisemos agora *Dog-Woman*, 1952. Este é talvez um dos mais surpreendentes e até, eventualmente chocantes desenhos de Paula Rego. Devemos começar por considerar a data em que foi feito, ou seja, dois anos depois de *Interrogation*, 1950. A pintora tinha então dezassete anos, e é exactamente neste mesmo ano

¹³ Crippa, Elena, *Fantasy and Rebellion*, in, *Paula Rego*, Tate Gallery, 2021, p. 12 “Rego bore witness to injustice and always felt a call to denounce abuse, stand with the victims, and express her horror through her work”.

que começa a frequentar a Slade. Esta Dog-Woman, 1952 representa, no entanto, exactamente o contrário daquilo que, esta escola propunha no que toca à maneira de ensinar “arte” pois, segundo a própria artista “não estimulava o desenvolvimento da figuração pela via da fantasia”.¹⁴

De algum modo, estas duas pinturas dão-nos a ver aquilo que virá a ser a sua obra ao longo dos tempos - os corpos expressivos que transmitem ideias e defendem posições, que nos dão as suas preocupações, os seus medos e que reflectem a situação política de Portugal na época em que foram feitas, na medida em que, são aqui representadas duas formas de repressão: a impossibilidade de exprimir opiniões divergentes das do regime e também a situação de submissão e raiva das mulheres pela posição subalterna em que se encontravam. Em “Mulher-Cão, 1952” e, precisamente, para acentuar essa situação, num processo que utilizará com frequência, Paula Rego, transforma a mulher em cão. “Neste desenho, a fronteira entre o animal e o humano é apresentada numa tensão violenta, em que o corpo feminino assume a postura quadrúpede, reclinando-se ao nível do chão. O rosto transfigurado pelo rosnar, exhibe os dentes salientes e afilados e toda a expressão facial se tolhe, como a de um cão, em posição de ataque, espelhando a raiva contida. Neste processo de transformação em animal, de entrega à catarse das emoções, à energia indomesticada, o carácter antropomórfico do desenho não fica, todavia, comprometido.”¹⁵

Mais tarde, já nos anos 90 do século XX, Paula Rego vai retomar este tema, dando início em 1994 a uma série de trabalhos intitulados Mulher-Cão. Neste conjunto de pinturas, Paula experimenta um novo material que não tinha trabalhado nunca até aqui - o pastel. A primeira destas obras, inspiradas num conto em que uma mulher velha que vive sozinha com os seus cães é levada a devorá-los pois acha que o vento que sopra pela sua chaminé a induz a este acto sinistro que cumpre escrupulosa-

mente. Vemos uma série de corpos femininos que se apresentam em posturas diversas como se fossem cães, talvez cães vadios que Paula Rego via nas praias portuguesas da sua infância. John McEwen refere a este propósito: “Não é usual verem-se cães abandonados em Inglaterra, os ingleses preferem muitas vezes os animais aos seres humanos, mas em Portugal não há essa confusão emocional. Os cães são seres inferiores e é comum verem-se cães abandonados. As Mulheres-Cão que aparecem ao pé do mar revelam o mesmo carácter inquieto desses animais abandonados.”¹⁶ A pintora indica a Lila Nunes, sua amiga e modelo, as posições em que quer que se coloque dando-nos corpos em que o humano e o animal se misturam, que são poderosos, raivosos, que são corpos de revolta. A propósito de Mulher-Cão, a artista refere: “Os esboços têm sempre mais vitalidade do que as pinturas porque estamos a tentar encontrar qualquer coisa ao fazê-los, estamos a aprender com os nossos erros. E o que interessa num quadro acabado é que não haja incertezas. Para recordar o espírito do esboço original, recriei a pose de Lila à frente do espelho, agachada e rosmando, o joelho escorçado sobressaindo, inchado. Penso que a característica sensual, física, do quadro vem de eu me ter, dessa forma, transformado num animal; mas eu tinha de ter um rosto e por isso pedi à Lila que fosse o meu modelo.”¹⁷

O que vemos em Mulher-Cão, em Ajeitando-se, À espera de comida ou Bad Dog são exactamente corpos de mulheres em diversas posições e atitudes, corpos de mulheres a quem são impostos padrões retrógrados de comportamento, como se o exclusivo de existir de forma pensante e, por isso mesmo livre, fosse apenas apanágio dos homens. Paula Rego reflecte aqui sobre a situação das mulheres pintando corpos que exprimem a sua imensa revolta. Estes corpos são a forma encontrada pela pintora para denunciar com enorme veemência uma profunda injustiça, fazendo deles o testemunho político de situações terríveis, mas

14 Alfaro, Catarina, A ruptura dos anos 80: Zoomorfismo e apropriação”, in, Catálogo de Exposição - Paula Rego: Anos 80, Fundação D. Luís I, Casa das Histórias Paula Rego, 2019, p.10
15 Idem

16 McEwen, John, in, Paula Rego, Galeria 111 e Quetzal Editores, 2 edição, p. 215
17 Rego, Paula, citada por McEwen, John, in, Paula Rego, Galeria 111 e Quetzal Editores, 2 edição, p. 212

consideradas correctas por diversos quadrantes da sociedade.

Ao longo da década de 60, Paula Rego produziu essencialmente “colagens” feitas à base de textos impressos que cortava em revistas e jornais, passando algum tempo depois a usar os seus próprios desenhos e pinturas que recortava e colava sendo os seus trabalhos de então “ousados e corajosos”.¹⁸ Crippa refere também serem nesse período “os corpos distorcidos, fragmentados, excessivos”,¹⁹ como podemos ver, por exemplo, em *Regicídio*, obra datada de 1965.

Paula Rego, a quem sabemos terem sido contadas muitas histórias em toda a sua infância, tem, desde muito cedo, um fascínio por contos de fadas, histórias infantis e contos populares que vão, desde sempre, constituir uma das suas fontes de referência. Quer sejam histórias e contos populares portugueses, quer sejam pequenas baladas ou rimas inglesas cantadas às crianças, a pintora que, como ela própria afirma, adora histórias, ao ponto de chamar ao seu museu, em Cascais, Casa das Histórias, vai muitas vezes, procurar nelas temas para as suas obras. É assim que, em 1975 com uma bolsa da Fundação Gulbenkian, Paula Rego vai poder fazer na biblioteca do British Museum uma pesquisa sobre a ilustração de contos tradicionais. Em 1989, como resultado de todo o trabalho realizado, a pintora vai publicar uma série de ilustrações de *Contos Populares Portugueses*, e também *Nursery Rhymes*. Deixadas de lado as colagens, uma vez que sentia não estar a progredir, a artista lança-se nesta série em que ilustra histórias da sua infância e histórias com as quais contactou na investigação realizada no British Museum. Não consegue, no entanto, ainda aqui, libertar-se totalmente da maneira de fazer imposta pela sua aprendizagem na Slade, embora reatando com os temas que na infância desenhava livremente, deitada no chão do seu quarto. Neste conjunto de obras, vemos, tratados a gouache temas como

¹⁸ Crippa, Elena, *Fantasy and Rebellion*, in, Pula Rego, Tate Gallery, 2021, p. 12 – “Rego’s work from the time was daring and gutsy”.

¹⁹ Idem - “Bodies are distorted, fragmented, excessive”.

nhos como sejam *O Diabo e a Mulher do Diabo*, 1975 ou *Duas Pombas a banharem-se*, 1975. As figuras são bizarras, tanto os corpos humanos, como os animais, mas com menos vigor²⁰ dos que vemos em *Nursery Rhymes*. série de gravuras em que se misturam corpos humanos e animais – *Girl with her Mother and Dog*, 1987, com uma forte carga sexual. A obra de Paula Rego questiona, emociona e provoca um profundo impacto nos espectadores. *Nursery Rhymes*, série que aparentemente parte de inocentes cantilenas infantis não foge à regra e Paula Rego dá-lhes uma nova dimensão. Vejamos, por exemplo, *Baa Baa Black Sheep*, gravura que se baseia numa história muito antiga e, provavelmente ligada a um acontecimento histórico:²¹ Não sabemos ao certo se faz referência a um imposto sobre a lã ou ao comércio de escravos. O grande carneiro negro que aí vemos, não deixa de nos fazer pensar numa obra de Goya, cujo trabalho foi uma fonte de inspiração importante na obra de Paula Rego.²² Outra destas gravuras é *Little Miss Muffet I*, 1989, onde vemos uma menina que parece assustada ao ser quase abraçada por uma aranha de rosto humano, fazendo-nos lembrar *A Mulher Aranha*, 1994, de uma outra grande artista do século XX, Louise Bourgeois.

A obra de Rego é, não só, extremamente extensa mas também, muito versátil e passa de umas técnicas para outras, da mesma maneira que muda de temas conforme a sua inspiração.

Podemos considerar, por exemplo, a série *A Menina e o Cão*, (1986-87) realizada numa época terrível da sua vida, uma vez que o marido, o pintor britânico Vic Willing, morre nessa altura vítima de uma esclerose em placas que há muito o atormentava. Aqui, a menina é a pintora e

²⁰ Idem, p. 91

²¹ “Baa, baa, black sheep,
Have you any wool?
Yes, Sir, Yes, Sir,
Three bags full;
One for the master,
And one for the dame,
And one for the little boy
Who lives down the lane”.

²² *Les Contes Cruels de Paula Rego* - Catálogo da Exposição realizada no Museu de l’Orangerie, 2018-2019, Musée d’Orsay/Flammarion, p. 99

o cão representa Vic, já então muito doente, praticamente inválido e dependente. Se observarmos atentamente esta série vemos que dela emergem sentimentos tão contraditórios, como sejam o amor, a necessidade de proteger e cuidar, mas, por vezes também a raiva ou até a provocação como é o caso em *Menina a levantar as saias para um cão*, 1986.

Fascinada pelas relações de domínio e poder assim como pelas relações entre os sexos, Paula Rego dá-nos a sua versão da obra do imenso escritor português do século XIX que foi Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*. Nesta série de trabalhos a pintora não nos relata a história sob o ponto de vista do escritor – “A versão de Paula Rego não é a história de pecado e inocência que sustenta a sátira anticlerical a preto e branco de Eça de Queirós. Dominação e dependência, desejo e culpa, não serão aqui os pólos de uma dicotomia maniqueísta que talvez molde a visão masculina do mundo, mas que é posta em causa na densidade mais ambígua de um olhar de mulher, com que se revelará um outro lado mais profundo da vida, com os seus segredos,, as suas máscaras, “máfias” e armas femininas.”²³ Sem nada ter a ver com o tema desta série, mas fazendo mesmo assim parte dela, duas pinturas *In the Wilderness*, e *Angel*, ambas datadas de 1988, constituem, sem sombra de dúvida, dois das mais extraordinários corpos de mulher na obra de Paula Rego. Na primeira, e sobre um fundo cinzento/rosado vemos Amélia, amada e abandonada por Amaro, ocupando quase na totalidade o espaço da tela, rezando e pedindo ajuda virada para o infinito. Em *Angel*, a pintora dá-nos um poderosíssimo corpo de mulher-anjo para a qual Lila Nunes serviu de modelo. Trata-se de um anjo vingador que segura em cada uma das mãos os instrumentos da Paixão de Cristo – a espada e a esponja, provavelmente vingando a morte da jovem Amélia.²⁴ Trata-se, uma vez mais, de uma figura feminina que se destaca sobre um fundo neutro em que tanto

23 Pomar, Alexandre, *Amor e Crime*, in, *Compreender Paula Rego*, 25 perspectivas, Editado por Ruth Rosengarten, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, 2004, p. 94

24 Citado por Livingstone, Marc e Hughes, Robert *Paula Rego*, Catálogo de exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p. 262

a saia como a blusa que veste, testemunham do virtuosismo da pintora. No fundo, e a pretexto do romance de Eça que Paula Rego tanto aprecia, trata-se nesta série de reflectir sobre o século XIX em Portugal, o anti-clericalismo e acima de tudo a condição das mulheres maltratadas e submissas à autoridade masculina que a pintora retomará posteriormente numa outra série de que já falei aqui no congresso anterior, a série *Aborto*.

Em 2002, a convite do então Presidente da República portuguesa, Jorge Sampaio, Paula Rego vai realizar uma série, *Ciclo da Vida da Virgem Maria*, para a capela do Palácio de Belém. Esta é talvez uma das séries de obras em que a pintora mais transgrediu as regras, mais fugiu do habitual estereotipado. Digamos que, nesta narrativa, Paula Rego, transforma a vida da Virgem Maria na vida de uma mulher comum e até de uma mulher dos dias de hoje. As figuras são despidas dos seus adereços habituais, daqueles com que estamos habituados a vê-las nos altares, paredes de igrejas, museus, e Paula Rego transforma-as em seres humanos muito próximos de nós, que partilham connosco as suas vivências, as suas dores, sem que, no entanto, deixem de ser figuras sagradas. Na *Anunciação*, vemos uma menina sentada, vestida como se fosse para a escola, olhando curiosamente para um poderoso anjo da *Anunciação* que, afinal é uma mulher grande, poderosa com cara de homem e que faz lembrar *The Cake Woman*, 2004, a maravilhosa *Capitolina* que nos anos 60 vendia bolos na praia do Tamariz. Aqui a mulher/homem/anjo tem uma mão sobre a barriga e outra junto ao coração como que aludindo ao eminente nascimento de Jesus e ao imenso amor simultaneamente de Maria para com o Seu Filho e Dele para com toda a humanidade. Em toda a série vamos encontrar esta mesma “brutalidade sem filtros”, a simplicidade da verdade que Paula Rego nos apresenta. Segue-se a cena da *Natividade*, tema este, muito pouco corrente na iconografia da vida da Virgem. Aqui, vê-mo-La deitada no chão de joelhos afastados, com a cabeça apoiada numa das pernas do Anjo que está ali para a confortar na dor de dar à luz. É, uma vez mais, uma cena simples, como é carac-

terístico de toda esta série, onde apenas nos é dito o essencial mas de uma forma tão expressiva, tão autêntica, que é, como se essa expressividade estivesse inteiramente à altura da grandiosidade do acontecimento. Reparemos na transformação do rosto de Maria – a menina ingênua que vimos na pintura anterior desapareceu e deu lugar a uma mulher, a uma mulher que, como outra qualquer, sofre as dores do parto, mesmo sendo o Seu Filho, o Deus feito Homem. Todas as cenas desta série são de um enorme verdade, mas gostaria de referir apenas mais duas que, quanto a mim, se destacam pela sua força e simplicidade. Primeiro, a Lamentação, onde num espaço completamente despojado, vemos Maria, uma mulher comum, sentada sobre os calcanhares e de mãos entrelaçadas sobre o colo, encostada à Cruz onde Cristo morreu, em frente, no chão, numa posição que nos faz pensar na das Mulheres – Cão, Maria Madalena, de botas e saia curta sugerindo a prostituta que em tempos terá sido, parece, no seu silêncio, uivar de dor. Os corpos das duas mulheres sobressaem sobre um fundo castanho rosado, escuro, que acrescenta à tensão dos corpos a ideia da tragédia que ali se vive.

Gostaria de terminar, referindo ainda a pintura seguinte desta mesma série. Trata-se de Pietá, que data também de 2002. Uma vez mais, num espaço totalmente despojado, mas com um colorido completamente diferente do da obra anterior – aqui sobre um chão castanho e um horizonte que parece em chamas, vemos dois corpos – A Virgem com o Seu Filho morto ao colo. Para além das cores, aqui são os corpos que dizem o drama - uma jovem mãe ajoelhada que parece implorar e interrogar o céu alaranjado tendo ao colo um rapazinho, o Filho morto representado com um corpo já totalmente rígido. Paula Rego dá-nos com esta pintura, uma das suas maiores obras – aqui a tragédia da morte do Filho perante a impotência da Mãe, o drama que representa a morte de um filho para qualquer mãe são dados a ver ao espectador com o rigor de uma absoluta simplicidade.

Os medos, as interrogações, as dores, os jogos de poder, mas,

por vezes também as certezas e afirmações são-nos apresentadas através das morfologias e das posturas dos corpos que, constituem na obra de Paula Rego a chave da explicitação do seu mundo interior, a sua forma de pensar, de se interrogar e de nos fazer, também a nós ver, pensar e sentir.

REFERÊNCIAS

- Alfaro, Catarina, A Ruptura dos Anos 80: Zoomorfismo e apropriação”, in, Catálogo de Exposição - Paula Rego: Anos 80, Fundação D. Luís I, Casa das Histórias Paula Rego, 2019
- Crippa, Elena, Fantasy and Rebellion, in, Pula Rego, Tate Gallery, 2021
- Gastão, Ana Marques, Entrevista a Paula Rego, Jane Eyre, a bruxa, Diário de Notícias, 19 de Julho de 2002
- Golliou, Catherine, “Corps, mon amour, ma victime”, éditorial “Le Corps, les textes fondamentaux” - Le Point Références, Septembre-October, 2017
- Lacerda, Alberto, Poema (em prosa) intitulado Paula Rego, in, Compreender Paula Rego, 25 perspectivas, Editado por Ruth Rosengarten, Coleção de Arte Contemporânea Público, Serralves, 2004
- Livingstone, Marc e Hughes, Robert Paula Rego, Catálogo de exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007
- McEwen, John, in, Paula Rego, Galeria 111 e Quetzal Editores, 2 edição
- Miranda, José, Bragança de, Arte interpelada pelo Corpo, in, Catálogo Exposição Corpus – Visões do Corpo na Coleção Berardo, Centro de Exposições, Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004
- Pomar, Alexandre, Amor e Crime, in, Compreender Paula Rego, 25 perspectivas, Editado por Ruth Rosengarten, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, 2004
- Rego, Paula, citada por McEwen, John, in, Paula Rego, Galeria 111 e Quetzal Editores, 2 edição.

Ribeiro, Anabela Mota, Paula Rego por Paula Rego. Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2018.

Rosengarten, Ruth, Compreender Paula Rego, in, Compreender Paula Rego – 25 Perspectivas, 2004, Fundação de Serralves, Jornal Público.

Les Contes Cruels de Paula Rego - Catálogo da Exposição realizada no Museu de l'Orangerie, 2018-2019, Musée d'Orsay/Flammarion

O CORPO FEMININO: TEMPO, DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E AS POLÍTICAS DO CUIDADO.

ROSANA M.P.B.SCHWARTZ¹ E SHEILA CRISTINA SILVA ARAGÃO
CAETANO²

Este artigo trata da relação entre corpo feminino, múltiplas temporalidades, divisão sexual do trabalho e as políticas de cuidado. Apresenta a construção individual e coletiva do feminino e do masculino carregada de representações, imaginários sociais e diferentes valorações sociais hierarquizadas dentro desse universo. Em sua base analítica interrelaciona a perspectiva da história cultural com a categoria de análise de gênero e percorre aspectos sobre a escrita da história.

A escrita da história até o final do século XIX baseava-se nas abordagens positivistas, carregadas de estruturas homogêneas, hierarquizadas e fixas. Não obstante, a partir dos anos iniciais do século XX, seus pressupostos epistemológicos foram questionados e considerados imprecisos, superficiais e incapazes de explicar as transformações humanas. A quebra da uniformidade na escrita da história trouxe para os historiadores a riqueza de se pensar o “diferente”, o “divergente”, a “plu-

¹ Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, pesquisadora com ênfase em movimentos sociais, cidades, e/imigração sob a perspectiva da História Cultural e de gênero.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura.

ralidade do cultural”, as múltiplas percepções sobre o “tempo” e “temporalidades”, os corpos femininos e masculinos e as complementariedades das relações público e privado.

Sob a nova perspectiva, os estudos sobre os corpos femininos desvelaram a importância das temporalidades carregadas de significados, discursos e teorias do passado nas estruturas cotidianas do presente. Entrelaçaram as construções sociais de longa duração sobre as funções femininas no espaço doméstico, cuidado com os integrantes da família ou grupo e estruturas familiares nucleares com as relações de trabalho nos espaços reprodutivos e produtivos. As relações da vida cotidiana as continuidades e as rupturas históricas apareceram simultaneamente e foram politizadas. De forma geral, como Koselleck afirma, as apreensões das temporalidades trouxeram a noção de corpos manifestos politicamente e na política dos corpos as estruturas culturais das sociedades ocidentais. (KOSELLECK, 2006). O tempo se tornou central para os historiadores, pois, propicia a realização da medição do conjunto de atividades femininas e masculinas nos espaços públicos e privados desveladores do político no âmbito do cotidiano.

As novas perspectivas abriram possibilidades para discutir a arqueologia dos discursos, as construções e desconstruções comportamentais do feminino e do masculino, as múltiplas formas de resistências e os processos de dismantelamento do central e do periférico na história.

É nesse sentido que apontamos que as novas abordagens e novos enfoques históricos fora dos discursos universais globalizantes descortinaram “gentes sem história” e procuraram articular as suas experiências, aspirações e resistências com as transformações da história, ou seja, a produção historiográfica sobre essa temática permitiu perceber a existência de processos históricos diferentes e simultâneos na trama da história (KOSELLECK, 2006).

Mulheres e homens em momentos distintos das suas histórias, reconstróem as suas formas de perceber, apreender e ressignificar as

relações cotidianas. Essas reconstruções fazem parte das experiências e expectativas de cada indivíduo no social. A experiência é o passado atual que funde as elaborações conscientes e inconscientes de comportamentos no presente, já a expectativa corresponde ao universo das antecipações com relação ao futuro que se aproxima. (KOSELLECK, 2006, p.309-310). Nesse sentido, as duas categorias são complementares “fundem o futuro e o passado/presente”, visto que a experiência da vida cotidiana abre espaços para o horizonte para novas expectativas no tecido da história.

Assim, as experiências e as expectativas se inscrevem nos corpos, que podem ser compreendidos como territórios de aprendizado. A materialidade desse aprendizado se concentra em práticas e códigos (SOARES, 2006, p. 109). Os corpos submetidos à normas que os transformam e mantêm continuidades, são expressões reveladoras das ordens sociais, dos espaços onde as forças disciplinares criaram e recriaram zonas de conforto/passividade e de desconforto/resistências. Apresentam nos gestos e nos movimentos, aspectos educacionais e territórios fronteiriços biológicos e simbólicos carregados de marcas reais e ficcionais e imaginários sociais.

O corpo contemporâneo carrega as concepções da antiguidade clássica que acreditava no corpo como “instrumento da alma”, ou seja, a alma dominando o corpo e, também, a medieval, que acreditava no corpo dual, pecaminoso carregado de noção de culpabilidade, vetor do pecado original e ao mesmo tempo, puro e casto para a salvação. As práticas/corpo oscilavam entre a purgação e a penitência, entre a renúncia dos prazeres carnis e ligado à festa da carne, desordeiro e contestador da moral vigente. Dessa forma, os corpos deveriam ser constantemente corrigidos e reprimidos para aperfeiçoar-se e alcançar a salvação.

Essas contradições levaram à construção de um modelo corporal ideal e de ferramentas de controle sociais na modernidade. Michel Foucault (1987) em sua obra “Vigiar e Punir”, aponta como essas ferramentas

foram desenvolvidas, ou seja, as múltiplas técnicas punitivas criadas para controle do corpo e do social. Dentre elas, se destacaram os rituais dos suplícios e suas ramificações reelaboradas pelos discursos. Os discursos tratavam da confirmação no século XIX da necessidade da divisão sexual do trabalho nos espaços públicos e privados e utilizavam as representações femininas da Maria (contemplativa, cuidadora e sofredora), Eva (transgressora e indisciplinada) e da Marta (trabalhadora). Também eram associados aos discursos médicos sobre a fragilidade física e mental dos corpos femininos decorrentes da sua natureza imperfeita.

No Brasil, desde a colonização, as regras sociais foram impostas pelo pátrio poder que ditava as ordens tanto nos espaços públicos como privados. A partir dos séculos XVIII e início do século XIX, os corpos femininos foram controlados e disciplinados por meio de obrigações de: servir ao marido dando-lhe felicidade, afeição, apoio e proteção; governar o lar objetivando alcançar uma vida confortável; desempenhar a função de mediadora no interior da malha familiar, conciliando os parentes e os quatro pais, gerar corpos herdeiros e criá-los dentro dos valores da Igreja Católica e da sociedade patriarcal.

O espaço privado e doméstico se concretizou como “lugar” de trabalho das mulheres.

Os corpos femininos deveriam ser disciplinados pela maternidade, pois, somente esta função evitaria desregramentos e histerismos. As mulheres impedidas da maternidade, eram vistas como descartáveis, doentes frágeis e problemáticas podendo muitas vezes serem devolvidas ou trocadas pelos seus maridos. Também a esse respeito, vale salientar que o número de filhos girava em torno de dez a catorze e a mortalidade era significativa.

Assim, nesse universo a labuta diária dispensada com as tarefas de cuidar da prole, com a alimentação da família, carinho, limpeza entre outras durava desde o amanhecer até o entardecer e era considerada natural. Cumprir o destino de mãe podia significar a sua elevação nos pa-

tamare das regras sociais à época, mas, também, a sua própria morte, tanto no interior das fazendas como nas cidades, pois, era comum, antes ou após a gravidez, a mulher contrair doenças como a toxemia que provocava abortos e cegueira, hemorragias, infecções ou febre puerperal. A falta de condições de assepsia (esterilização) agravava os perigos de parto (SCHWARTZ, 2010)

Ao se estudar por meio de documentos/registros diários pessoais, jurídicos e policiais, a nova história trouxe múltiplas formas de resistências como: o refúgio em camas com doenças psicossomáticas simuladas; destruição do próprio corpo por meio de deformações e mutilações; frequência diária às missas nas igrejas católicas para fugir das relações sexuais. A religião permitia-lhes a pureza, e a moralidade. Também, foram encontrados registros sobre as mulheres no período da menopausa como momento de libertação, causado pelo fim do uso do seu corpo. Não obstante, para o trabalho no espaço doméstico, esse fim não existia, pelo contrário, as tarefas relacionadas ao cuidado eram ainda mais intensificadas e respaldadas pelas teorias médicas do século XIX.

As teorias médicas do século XIX. propagavam aversão ao ócio e a construção de uma sociedade higienizada e organizada em vistas do bem e do progresso. As mulheres eram consideradas chaves para a construção da sociedade moderna. Essas teorias ao condenarem a sujeira, a desordem e a falta de atividades dos integrantes de uma família, impuseram às mulheres o máximo de afazeres domésticos e dedicação aos cuidados com a criação e educação dos filhos. Tarefas consideradas naturais do feminino e de âmbito privado, por isso, não careciam de legislação, salários ou outras formas de remuneração.

Era na família que as bases de toda a formação do indivíduo deveriam ser iniciadas e a mulher era o ser que desenvolveria as potencialidades inatas das crianças, tal como uma semeadora do campo que transforma a semente em árvore, em alusão ao jardineiro que cuida da planta desde pequenina para que cresça bem. (RAGO, 1991). Nessa

perspectiva, sua sexualidade, seus corpos deveriam ser controlados por um conjunto de regras prescritas para garantir a transmissão dos valores da descendência e dos bons costumes sem nenhum risco de contaminação do espaço público, mesmo entre as trabalhadoras quituteiras, lavadeiras e das fábricas. O mundo privado resguardaria e protegeria esse corpo sem retirá-lo das atividades cotidianas.

Todas independentemente de sua posição social deveriam ser disciplinadas da mesma maneira e com as mesmas regras sociais.

Somando -se às essas atribuições, ainda as ciências médicas e os ideais positivistas e higienistas construíram no imaginário social da época, a ideia de que predominavam como características femininas, as faculdades afetivas sobre as intelectuais, além da vocação maternal e do cuidado e subordinação da sexualidade. Assim, as mulheres condicionadas aos desejos e ordens de seus maridos, pais e Igreja Católica e aos discursos médicos e higienistas, almejavam alcançar o principal projeto de suas vidas - o matrimônio, mesmo sem prazer, a procriação e a nobreza dos afazeres domésticos e do cuidar. (SCHWARTZ, 2017)

Diante do exposto, salientamos que naturalização desses afazeres impede na contemporaneidade a efetivação de atividades pontuais para o desenvolvimento de políticas públicas de mensuração do tempo, valoração e regulamentação desse trabalho. As mulheres donas de casa em pelo século XXI, não recebem salário, horas extras, insalubridade, adicional noturno, adicional de final de semana, décimo terceiro salário e claro, férias remuneradas. Os documentos da Previdência Social, caracterizam a profissão “do lar” por meio da Lei nº 8.213/91. Em seu artigo 13, está estabelecido o conceito de segurado facultativo, abrindo possibilidade legal para a dona de casa contribuir com a Previdência e usufruir dos benefícios de todos os trabalhadores. Não obstante, as barreiras informativas e educacionais são ainda impeditivas para essa regulamentação. Salientamos que é imprescindível que as mulheres profissionais do lar conheçam seus direitos e se regularizem junto à Previdência Social,

para receberem auxílio-doença e aposentadoria. A previsão expressa de “proteção ao mercado de trabalho da mulher dona-de-casa, está presente nos incentivos específicos, na forma da lei” (inciso XX do art. 7º da Constituição de 1988).

O entendimento sobre trabalho/profissão gira em torno das representações aqui pontuadas, centraliza-se no que é produtivo em termos de geração de renda e benefícios de arrecadação de impostos.

O conceito de trabalho é importante para a compreensão da divisão sexual do trabalho e as permanências e continuidades culturais. A raiz etimológica do termo é tortura, mas, com o tempo passou a ser compreendido como toda atividade humana que tem por finalidade produzir um bem, seja material ou imaterial. Essa produção tomou forma no artesanato, manufatura e maquinofatura. A produção capitalista impôs estruturas e lugares físicos para a produção, assim como a medição da produção e horas trabalhadas para remuneração. O indivíduo não era mais dono do seu tempo e espaço.

Os estudos de gênero trouxeram à pauta de discussões dois tipos de trabalho para a compreensão aqui proposta: o remunerado e o não remunerado alterando o que se entende por economia. Atribuíram valor econômico à todas as atividades que não estão inseridas na economia tradicional recondicionando as medições sobre a geração de riqueza. As contas do trabalho não remunerado giram em torno do remunerado.

Atualmente o México é o país que se encontra à frente nas pesquisas sobre o uso do tempo destinado às atividades no trabalho doméstico e trabalho de cuidado de forma valorada economicamente. Comprovaram que é possível a geração de riqueza proveniente desse trabalho. As reflexões e formulações giraram em torno da divisão sexual do trabalho e formas como os sujeitos se apropriam de instrumentos simbólicos de dominação, ou seja, das relações de poder, formais objetivos, criados nas sociedades pelas relações entre dominantes e dominados, pelo poder público, e informais presentes nos espaços privados, nas famílias, ambos

presentes na vida cotidiana para desenvolverem as suas ponderações.

As configurações de poder e as valorações formam complexas redes de significações que relacionam o público/privado, trabalho remunerado e não remunerado e divisão sexual do trabalho. Essas questões foram discutidas na IV Conferência em Beijing em 1995. Na Plataforma de Ação dessa conferência já aparecia recomendações sobre a necessidade de produção de estatísticas para contabilizar as atividades e tarefas do trabalho feminino no espaço privado, a fim de chegar a uma validação econômica, social e cultural.

As mulheres brasileiras organizadas em movimento sociais femininos, nessa ocasião, tinham posições definidas sobre o que deveria ser colocado na agenda dos governos: a profissão do lar, sua remuneração e as políticas públicas sobre o cuidado. Contudo, o tema do cuidado não entrou profundamente nos debates, pela própria natureza da discussão que entrelaça o uso do tempo, esforços físicos e mentais e vínculos afetivos.

Segundo Schwartz (2017), as pautas priorizadas pelas doze áreas críticas de preocupação foram:

Pobreza: os governos, com total e equitativa participação da mulher, devem revisar e modificar as políticas macroeconômicas e sociais para assegurar o avanço da mulher. Pede-se as instituições financeiras multilaterais que busquem soluções duradouras aos problemas da dívida externa.

Educação: os governos devem se comprometer, com acesso universal a educação básica e a que pelo menos 80% das crianças em idade escolar terminem sua educação primária; a superar a desigualdade de gênero na educação primária e secundária para o ano 2005; e a educação primária universal em todos os países para o ano 2015. As organizações multilaterais internacionais, não governamentais e de bases populares, são instadas a fazer destas metas uma prioridade em seu orçamento.

Saúde: os governos acordam prover às mulheres serviços de saúde mais econômicos e acessíveis, incluindo o cuidado da saúde sexual e reprodutiva, o qual compreende informação e serviços de planejamento familiar. Assim, acordam reduzir a mortalidade materna em pelo menos 50% dos níveis de 1990 para o ano 2000 e em uma metade adicional para o ano de 2015. Também permitirão acesso às mulheres aos sistemas de seguridade social sobre a base de uma igualdade com os homens através de todo o ciclo da vida. Envolverão as mulheres na tomada de decisões relacionadas com o HIV/AIDS e promulgarão leis para proteger as mulheres e as jovens da discriminação relacionada com o HIV/AIDS.

Violência: os governos acordam adotar e implementar uma legislação para acabar com a violência contra a mulher e trabalhar ativamente para ratificar e implementar todos os acordos relacionados com a violência contra a mulher. Também acordam que deve haver refúgios, ajuda legal e outros serviços para meninas e mulheres em risco e assessoramento e reabilitação para perpetradores.

Conflito Armado: os governos devem converter os recursos militares em propósitos pacíficos, para reduzir o impacto do conflito armado sobre as mulheres. Eles reconhecem que as mulheres e crianças são particularmente afetadas pelo uso indiscriminado das “minas” e acordam trabalhar pela ratificação dos instrumentos internacionais que proíbem e restringem seu uso.

Estruturas Econômicas: aos governos se pede garantir o direito da mulher a igual salário por igual trabalho e a integrar uma perspectiva de gênero em toda reestruturação econômica e nas práticas de ajuste estrutural. A plataforma reconhece que o assédio sexual, a falta de serviços de cuidado com as crianças exequíveis economicamente e os horários inflexíveis de trabalho necessitam ser retificados. Acrescenta a necessidade de valorização do trabalho doméstico e assegurar todos os direitos trabalhistas.

Poder: os Estados devem se comprometer com a meta de bus-

car uma equivalência de gênero nos órgãos governamentais e nos partidos políticos, de modo a eliminar a discriminação. Devem assegurar a equivalência de gênero na composição das delegações ante as Nações Unidas e outros foros internacionais.

Mecanismos Institucionais: os governos devem instalar mecanismos para promover o avanço da mulher, incluindo a análise das políticas orientadas ao gênero e a compilação de estatísticas.

Direitos Humanos: os governos devem promover os direitos humanos das mulheres advogando pela igualdade e pela não discriminação sobre a lei e promovendo a alfabetização das mulheres. É pedido a eles limitar as reservas à Convenção sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, de 1979, e retirar todas aquelas reservas que são contrárias ao propósito da Convenção.

Meio Ambiente: os conhecimentos e práticas tradicionais da mulher rural devem ser integrados ao desenvolvimento dos programas de administração. Às mulheres deve ser oferecida uma total e equitativa participação no controle dos recursos.

Menina-Mulher: os governos devem promulgar leis para assegurar que os matrimônios se realizem com o livre e total consentimento das partes. Medidas serão tomadas para abolir as práticas tradicionais que sejam lesivas para as meninas, incluindo a mutilação dos genitais femininos, o infanticídio feminino e seleção pré-natal do sexo; os matrimônios precoces, a exploração e o abuso sexual, assim como a discriminação das meninas no recebimento de alimentos e item para a sua higiene para as meninas despossuídas.

Meios de Comunicação: a mídia deve ser incentivada a criar diversas imagens não estereotipadas da mulher, em um grau consistente com a liberdade de expressão. A mídia desenvolverá delineamentos auto-regulatórios para referir-se as matérias violentas, degradantes e pornográficas. Deve valorizar o trabalho doméstico e os múltiplos corpos femininos.

Os veículos de comunicação precisam problematizar o trabalho referente ao cuidado seja com crianças, idosos ou com deficientes. É tarefa feminilizada e engloba estereótipos de gênero, a não remuneração ou baixa valoração.

Convenção Especial da Organização Internacional do Trabalho – OIT - compreende que os serviços de cuidado no lar e o trabalho doméstico devem ser visibilizados para que entre nas agendas dos países se desenhem regulamentações. Nesse sentido o papel da universidade é singular para os avanços sobre o conhecimento sobre quais elementos que foram e estão sendo produzidos sobre o uso do tempo, construções históricas geradoras de assimetrias de gênero, esferas do trabalho produtivo e reprodutivo e a centralidade da divisão sexual do trabalho como mecanismo gerador de desigualdade e as políticas de cuidado.

No tocante às mulheres negras essa realidade é ainda mais marcante. As mulheres negras brasileiras, as mazelas de gênero e classe atravessam o conceito de “raça”. Apesar da pesquisa do genoma já cientificamente comprovar que existe apenas a raça humana, como lastro de permanência longa, ainda perdura socialmente as marcações de gênero, raça/etnia em função de traços de fenótipos.

Em 2001, após o final da Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, a Xenofobia e Intolerância Correlata na cidade de Durban, na África organizada pela Organização das Nações Unidas (ONU) foi elaborada uma declaração e um programa de ação. E dentro da declaração, eles rejeitaram e afirmaram que são falsas toda e qualquer teoria de superioridade racial e de diferentes raças. (DURBAN, 2001)

As permanências culturais no Brasil ou longa duração advém da sociedade escravagista do século XVI ao XIX, e nesse período segundo Slave Voyage (2021), 3.511.267 pessoas foram deslocadas do continente africano de diversos grupos étnicos. Dentro desses grupos étnicos se destacaram em sua maioria os bantos e os nagôs, mas tendo também os malês, biafadas, manjacos, papeis, nalus, macuas, anjicos, egbas, ben-

guelas, caçajantes, cabindas, muxicongos, tapas, fantis, ashantis, entre outros. (VIDAL, 2015)

De forma geral, os corpos negros foram objetificados, coisificados por conta do sistema opressor da escravização. Junto a isso, por conta das teorias médicas que propuseram uma hierarquização racial em que africanos e mestiços foram demarcados como escória estética, moral, cognitiva e toda má sorte de coisas ruins a desqualificação social, econômica e cultural foi reforçada.

As mulheres negras foram hipersexualizadas e privadas do direito ao autocuidado, e trabalho produtivo, em função do lastro socioeconômico da escravização.

Além da mão de obra escravizada que ficava ocupada com o trabalho braçal, existiam outros tipos de ocupações, dentro da casa grande e na qualidade de ganho para o senhor de escravizados que de uma forma ou de outra permanecem na contemporaneidade em diferentes funções domésticas (MOURA, 2013).

E assim, foi estabelecido o lugar social das mulheres brancas e negras dentro do imaginário social patriarcal, baseados no maniqueísmo de oposições binárias estruturantes e raciológicos.

A herança colonial baseada na exploração da terra e de seus recursos, mão-de-obra escrava, processo de miscigenação involuntário e a não existência da formação de uma sociedade de castas raciais rígidas, são elementos chaves para a compreensão da divisão sexual do trabalho e construção da imagem de corpo feminino e masculino brasileiro na contemporaneidade (SCHWARTZ, 2010, p 42.)

Assim, diante do exposto salienta-se que os corpos trazem as múltiplas temporalidades históricas (colonização e as teorias do século XIX) e reverberações no ato de cuidar e divisão do trabalho social.

Trazem construções individuais e coletivas repletas de representações e imaginários sociais que carecem de debate constante.

REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. O que é empoderamento? Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo, Série 2, Fundamentos, 2006.

CAETANO, Sheila Cristina Silva Aragão. A representação do imaginário social do negro no Brasil através do videoclipe Eminência parda, de Emicida. In: XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP. Disponível em: https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1596662975_ARQUIVO_2e31992d7029339b656ad53fb5977760.pdf .Acesso em 26 nov. 2021.

DURBAN. DECLARAÇÃO E PROGRAMA DE AÇÃO. Adotada em 8 de setembro de 2001 em Durban, África do Sul. Disponível em: <https://brazil.unfpa.org/pt-br/publications/declaracao-de-durban> . Acesso em: 24 nov. 2021.

GONZALES, Lélia. Importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. IN: Primavera para rosas negras: Lélia Gonzales em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora negra, 2018.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediação cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2003

KOSELLECK, Reinhart. Sobre a teoria e o método da determinação do tempo histórico. In: _____. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio. 2006, p. 97-188

RAGO, Margarethe. Os prazeres da noite: prostituição e códigos de se-

xualidade feminina em São Paulo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

SCHWARTZ, Rosana M.P.B. Mulheres em Movimento, Movimento de Mulheres: a luta feminina por moradia na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

_____. Mulheres em Movimento, Movimento de Mulheres: a luta feminina por moradia na cidade de São Paulo. São Paulo, E-Manuscrito, 2019.

VIDAL, Julia. O africano que existem em nós, brasileiros: moda e design afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Babilonia Cultural Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

CORPO ESTENDIDO E CORPO INTERCULTURAL: PARADOXOS ENTRE EXTENSÃO E CULTURA GLOBALIZADA.

PATRICIO DUGNANI

Resumo: Pretende-se observar a relação entre a extensão dos sentidos humanos, promovida pelos meios de comunicação digitais, e o desenvolvimento das relações entre diferentes grupos humanos, devido ao cruzamento de culturas que esse processo promove. Para isso, pretende-se discutir o conceito de extensão dos sentidos, pelo viés da teoria dos meios, e a organização de uma cultura global, baseada nos estudos da comunicação intercultural. Dessa forma, parte-se do pressuposto que ao estender a percepção humana, os meios de comunicação estendem também o corpo humano, pois para Marshall McLuhan, os meios são extensões do próprio sistema nervoso humano. Levando em consideração essa ideia, pretende-se observar os efeitos do corpo estendido pelos meios, em relação a constituição de uma cultura globalizada. A hipótese que deverá reger o desenvolvimento desse debate, é que, apenas, a extensão do corpo, não basta para constituir uma comunidade global, a qual respeita a expressão de diferentes culturas. Para se organizar uma sociedade, com uma dimensão global, torna-se necessário o desenvolvimento de uma postura diferenciada, guiada, não por uma visão multicul-

turalista, mas por uma ação intercultural. Esse artigo tem como propósito, refletir sobre o paradoxal efeito dos meios de comunicação, pois eles são capazes de estender os sentidos humanos, mas não são capazes de desenvolver uma sociedade equilibrada, justa e ética, principalmente em relação ao encontro de culturas diferentes. O que se tem observado no momento contemporâneo, que será a partir de agora denominado como Hipermodernidade, é que a extensão dos meios de comunicação, ao invés de proporcionar a união de diferentes culturas, tem criado uma fragmentação, e uma polarização ideológica nas comunidades, outrora organizadas a partir das relações influenciadas pelos meios de comunicação de massa, como afirma Norval Baitello. Concluindo, acredita-se que é preciso desenvolver um corpo intercultural, para reverter o processo de fragmentação social observado na Hipermodernidade.

Palavras-Chaves: Corpo estendido, Corpo intercultural, Cultura globalizada.

INTRODUÇÃO

Pretende-se com esse ensaio observar a relação entre a extensão dos sentidos humanos a um alcance global, promovida pelos meios de comunicação digitais, principalmente pelas redes sociais e pela Internet, e o desenvolvimento das relações entre diferentes grupos humanos, devido ao cruzamento de culturas que esse processo promove.

Para isso pretende-se discutir o conceito de extensão dos sentidos, pelo viés da teoria dos meios, e a organização de uma cultura global, baseada nos estudos da comunicação intercultural. Ou seja, ao estender a percepção humana, os meios de comunicação estendem também o corpo humano, pois para Marshall McLuhan (2016), os meios são extensões do próprio sistema nervoso humano. Sendo assim, através do uso dos meios de comunicação, o ser humano tem seu corpo estendido pelo mundo. Dessa forma cria-se um corpo estendido, e com os meios de comunicação digitais, a Internet e as redes sociais, cria-se um corpo estendido

e virtualizado, cuja o alcance é mundial. Levando em consideração essa ideia, pretende-se observar os efeitos do corpo estendido pelos meios, em relação a constituição de uma cultura globalizada.

A hipótese que deverá reger o desenvolvimento desse debate, é que, apenas, a extensão do corpo, da percepção, e mesmo do sistema nervoso humano não basta para constituir uma sociedade comum, uma comunidade global que respeita a expressão de diferentes culturas. Para que possa se organizar uma sociedade, com uma dimensão global, que respeite de maneira ética e que se misture de maneira equilibrada, através de trocas de informação, e não de maneira impositiva e violenta, torna-se necessário o desenvolvimento de uma postura diferenciada, guiada, não, por uma visão multiculturalista, mas por uma ação intercultural. Esse artigo tem como propósito, refletir sobre o paradoxal efeito dos meios de comunicação, pois eles são capazes de estender os sentidos humanos, mas não são capazes de desenvolver uma sociedade equilibrada, justa e ética, principalmente em relação ao encontro de culturas diferentes. O que se tem observado no momento contemporâneo, que será a partir de agora, concordando com Hartmut Rosa (2019) e Gilles Lipovetsky (2004), denominado como Hipermodernidade, é que a extensão dos meios, ao invés de proporcionar a união de diferentes culturas, tem criado uma fragmentação, e uma polarização ideológica na sociedade, outrora organizada a partir das relações influenciadas pelos meios de comunicação de massa, como afirma Norval Baitello (2015).

Concluindo, acredita-se que é preciso desenvolver uma ideologia intercultural, ou seja, o que será denominado como corpo intercultural. Torna-se necessário desenvolver, não somente um corpo estendido, mas um corpo intercultural, para que seja possível reverter o processo de fragmentação social que se observa na Hipermodernidade. Dessa forma, valorizando a diversidade entre as culturas, e resgatando a importante dimensão criada na relação entre o eu e o outro, é que será possível reorganizar as relações sociais, baseadas na alteridade, e não no indivi-

dualismo. Para isso, acredita-se que só com o desenvolvimento de uma comunicação intercultural, será possível reverter a falência da alteridade na Hipermodernidade, como descreve Byung-Chul Han (2015).

APENAS UM CORPO ESTENDIDO

Han nos alerta em seu livro *A Sociedade do Cansaço* (2015) sobre a falência da alteridade, devido ao desenvolvimento de uma sociedade baseada na performance, na positividade, na necessidade do indivíduo em projetar uma condição de eficiência extrema na produção e na imagem de sucesso, a qual é transmitida e divulgada globalmente pelos meios de comunicação digital, principalmente pelo uso das redes sociais na Internet. O humano da Hipermodernidade, acostumou-se a utilizar as redes sociais para se autopromover, em apresentar uma vida idealizada, se transformando, como afirma Zygmunt Bauman, em seu livro *Vida para o Consumo* (2008), em uma mercadoria admirável a ser consumida pelos likes, compartilhamentos e seguidores que consegue angariar. Por outro lado, também segundo Bauman (2008), os seres humanos se tornaram ávidos em avaliar o outro, pois a todo momento é convencido pelas redes sociais e por estratégias de marketing, a analisar todo e qualquer produto, acontecimento ou discurso apresentado na internet, se colocando na posição de avaliador de tudo, apesar de não ser possível ser um especialista em todos os assuntos que se apresentam na organização do conhecimento humano em toda sua história. O ser humano, devido essa postura, se torna o especialista em tudo, sentindo-se poderoso e dono de uma verdade quase exclusiva, ou senão, dividida por pequenos grupos. Esse fenômeno acaba causando um aumento do individualismo, bem como a fragmentação das comunidades organizadas a partir dos meios de comunicação de massa, como afirma Baitello (2015). Esse sentimento de poder é sustentado pela sensação de ubiguidade, observada por Martha Gabriel (2012), ou seja, uma sensação quase divina de onipresença e onisciência que os meios de comunicação, principalmente os digitais, dão

ao estender os sentidos humanos. O ser humano na Hipermodernidade, de maneira ilusória, sente que é capaz de ver mais longe e compreender todos os fenômenos que acontecem, e que já aconteceram na história humana. Sente que é capaz de fazer isso melhor do que qualquer outro ser humano, pois é capaz de enxergar além do limite de sua visão, que é capaz de escutar além de sua audição, ou seja, é capaz de perceber além do limite biológico dos seus sentidos devido ao uso dos meios de comunicação. Sendo assim, os meios de comunicação, ao estenderem os sentidos humanos, promovem uma falsa sensação que tem uma consciência e um conhecimento superior aos outros.

Entendendo essa relação, afirma-se nesse artigo, que a extensão dos sentidos, promovida pelos meios de comunicação, principalmente no momento hipermoderno, ao invés de reunir seres humanos de diferentes culturas globais, como profetizava o conceito de Aldeia Global de McLuhan (2016), está na verdade promovendo o aumento do individualismo, a fragmentação social, o aumento dos discursos polarizados e a falência da alteridade. Somente o corpo estendido pelos meios de comunicação, para esse artigo, os digitais, com seu alcance global, não são capazes de desenvolver uma sociedade globalizada baseada no respeito à diversidade cultural, criando assim a polarização e a fragmentação que se observa na Hipermodernidade.

McLuhan (2016) quando projeta a sociedade que irá ser formada a partir dos meios elétricos, de maneira ingênua, afirma que ocorrerá uma tribalização das diferentes comunidades espalhadas pelo mundo. O pesquisador acredita que a extensão dos sentidos, e como ele mesmo afirma, a extensão do próprio sistema nervoso central do ser humano, promovida pelos meios de comunicação, seriam suficientes para se desenvolver uma comunidade global que se assemelhasse às qualidades positivas das relações tribais, que seriam organizadas partir da valorização da coletividade, da aproximação humana pelos interesses cada vez mais comuns, que seriam transmitidos e divididos entre as diferentes

culturas, pelos meios de comunicação. No entanto, discordando da visão de McLuhan (2016), observa-se paradoxalmente, o inverso desse processo, ao invés da criação de uma comunidade mundial e tribal – da aldeia global – surge um processo de fragmentação de culturas, de aumento de discursos polarizados, de discursos de ódio nas redes sociais (DUGNANI, 2016), um desenvolvimento mais acelerado do individualismo e da consequente falência da alteridade, a qual organiza as relações humanas a partir da visão e da existência do outro. Ao invés de uma globalização justa, tem sido criada uma globalização desequilibrada, como afirma Milton Santos (2001). Tem sido criada, na verdade, um avesso ao que se poderia esperar de um processo de globalização pelo uso dos meios de comunicação digitais, pela Internet, e pelas redes sociais. Tem se desenvolvido uma desglobalização (DUGNANI, 2018) ao invés de uma globalização.

Levando em consideração essas questões, acredita-se que é preciso substituir a visão do multiculturalismo, por uma postura baseada na interculturalidade, como afirma Lisette Weissmann (2018), para juntamente com a extensão da percepção promovida pelos meios de comunicação, de acordo com McLuhan (2016), para desenvolver uma sociedade global, a qual respeita a diversidade das diferentes culturas que se espalham pelo globo terrestre. Ou seja, para esse artigo, é necessário o desenvolvimento de um corpo intrecultural, para que junto do corpo estendido seja possível criar uma globalização equilibrada e justa, que valoriza a coletividade, uma verdadeira aldeia global.

UM CORPO ESTENDIDO E UM CORPO INTERCULTURAL

Concordando com Weissmann (2018), uma das primeiras atitudes, para buscar a constituição de uma sociedade global mais justa, onde diferentes culturas possam conviver, sem que uma tente se impor sobre a outra, de forma impositiva e violência, é preciso criar uma visão intercultural ao invés do multiculturalismo que tem predominado nas relações

entre culturas no desenvolvimento da civilização.

Historicamente, os encontros entre culturas, não tem se apresentado da maneira mais equilibrada e justa. É possível citar inúmeros casos, senão a maioria, de encontros entre culturas, onde ocorreu a imposição de modelos culturais sobre outros. Sob a pecha de primitivos, se impôs às comunidades nativas, de regiões que sofreram um processo de colonização, um modelo cultural com tendência civilizatória, ou seja, desenvolveram-se estratégias para impor uma cultura, em detrimento da outra.

Seja pela colonização na Idade Moderna, pelo imperialismo na Idade Contemporânea, ou pela massificação promovida pelo uso dos meios de comunicação de massa no século XX, ou mesmo, pelas trocas culturais que são realizadas pela Internet, e pelas redes sociais na Hipermmodernidade, a visão intercultural de respeito à diversidade e as diferenças entre comunidades, perde espaço para a visão multiculturalista que parece predominar na mentalidade, principalmente dos que detêm o poder militar, político, financeiro, ou tecnológico.

Bourdieu (2000, p.2) coloca o conceito de [...] imperialismo cultural como uma violência simbólica que se apóia numa relação de comunicação coercitiva para extorquir a submissão e cuja particularidade consiste, nesse caso, no fato de universa lizar particularismos vinculados a uma experiência histórica singular, ao fazer com que sejam desconhecidos, enquanto tal, e reconhecidos como universais. (WEISSMANN, 2018, P. 24-25)

O colonizador e colonizado, o conquistador e o conquistado, o influenciador e o influenciado parece ser um modelo mais perene do que se imaginava, pois se mantém estruturalmente constante a muito tempo, apenas modificando sua aparência, e essa mentalidade parece ser regida

não pela interculturalidade, mas pelo multiculturalismo.

O multiculturalismo, entendido como programa que prescreve cotas de representatividade em museus, universidades e parlamentos, como exaltação indiferenciada dos acertos e penúrias de quem compartilha a mesma etnia e o mesmo gênero, encurrala no local, sem problematizar sua inserção em unidades sociais complexas em grande escala. (WEISSMANN, 2018, p. 25).

Em todos esses casos, o corpo estendido pelos meios (seja pelas caravelas, seja pela evolução dos meios de transporte, seja pelo uso dos meios de comunicação de massa, ou seja, pelas diversas mensagens trocadas nas redes sociais) não parece capaz de dar conta, por si só, de desenvolver estratégias que possam criar maneiras para que as diferentes culturas, ao se encontrarem, ao invés de tentarem se sobrepor, possam viver em harmonia, trocando experiências e respeitando a diversidade.

Para poder repensar o multiculturalismo, criando uma visão mais adequada para um processo de interculturalidade, antes de mais nada, é preciso entender a diferença de posição desses dois conceitos, e a principal diferença entre eles, está no modo de observar a diversidade cultural que compõem a população mundial, pois, onde o multiculturalismo vê diferença, a interculturalidade vê diversidade.

O Multiculturalismo parte da existência da diferença nas diversas culturas que compõem o mundo, e se filia visão dicotômica da existência de uma que seja mais hegemônica do que a outra. Essa é a visão do colonizador, do conquistador, do influenciador, a de que suas ideias, de que sua cultura é superior a outra. É a visão etnocêntrica e civilizatória que tem predominado e contaminado as relações sociais entre as diversas culturas dispersas pelo globo terrestre. Ou seja, o que determina essa re-

lação é que o colonizador, o conquistador, o influenciador pretende através de estratégias que podem ir da violência, até o uso da linguagem ou da comunicação impor pela força, ou pelo convencimento que sua cultura é superior a outra. O multiculturalismo é o pensamento que parece reger, predominantemente, os encontros entre diferentes grupos humanos.

A antropóloga María Laura Méndez (comunicação oral) assevera que a lógica do Um supõe uma metafísica monovalente e uma lógica binária, baseada na dicotomia verdadeiro-falso. A autora se refere ao multiculturalismo como conceito que supõe muitas culturas, entre as quais há uma cultura que é hegemônica. Esse conceito se baseia na colonização, em que um povo era conquistado por outro e, por isso, uma cultura aparecia como se impondo frente às outras: a cultura do colonizador tentava apagar a cultura do colonizado. Isso acarreta ainda a generalização e a universalização dos conceitos culturais, porque intentam anular as culturas diferentes, para dar preponderância à cultura colonizadora que exerce o poder. O multiculturalismo está colocado fundamentalmente pelas teorias norte-americanas, nas quais não visualizamos nenhuma preocupação com a descolonização, mas a preeminência de uma cultura como “a certa”, exercendo o poder sobre as outras. (WEISSMANN, 2018, p. 24).

Já a interculturalidade é regida pelo campo das possibilidades, pois não busca a imposição de modelos culturais, mas a compreensão que esses encontros entre culturas diversas podem produzir efeitos imprevisíveis, mas que valorizam a experiência e a mistura das culturas de maneira equilibrada. Por isso, é mesmo perigoso criar, para Weissmann

(2018), que concorda com a antropóloga Maria Laura Méndez, uma teoria da interculturalidade, pois corre-se o risco de impor generalizações e universalizações à organização cultural desenvolvida pelos encontros de diferentes comunidades. Sendo assim, a interculturalidade não valoriza a diferença, mas a diversidade e as semelhanças entre culturas.

María Laura Méndez (2013, comunicação oral) resalta que, para pensar a interculturalidade, temos que sair da lógica do Um e nos situar na lógica multívoca, a qual pressupõe multiplicidade e devir, e dentro da qual não podem ser feitas totalizações. Essa multiplicidade acarreta sempre diferença e se conforma dentro da heterogeneidade e suas combinações imprevisíveis. Não pode se fazer uma teoria da interculturalidade, porque isso implicaria uma generalização e universalização, o que é impossível. Define a interculturalidade como “[...] uma série de gestos, práticas, que supõem sempre uma situação”. Na leitura dos signos que revelem a interculturalidade, podemos nos sentir violentados em nossas representações e modos habituais de reconhecimento. Através da leitura dos signos, enxergaremos outros elementos que fazem parte da situação em relações diversas. A autora concebe toda construção intercultural como uma situação em que a combinação dos elementos é inesperada e complexa. Nomeia o processo como mestiçagem, o que significa falar de uma combinação ou montagem de elementos heterogêneos, em que cada um conserva sua particularidade, dentro da qual permanece a diferença. O conceito representa um diálogo em imanência, em paridade, um diálogo de confiança, criando uma estética de muitas vozes que

falam e conversam, se sucedem, se contradizem e, às vezes, também se interrompem. Esse diálogo tem que ser posto em prática, para ter as ideias encarnadas, fazendo-se presentes na pluralidade de pontos de vista, sem que nenhum prevaleça sobre o outro. Na visualização e enunciação das forças de poder se formam espaços para diferentes processos de subjetivação. A interculturalidade se separa da cultura hegemônica, na procura de diálogos ou gestos interculturais. (WEISSMANN, 2018, p. 26-27).

Observadas essas questões: da extensão dos sentidos promovido pelo meio de comunicação; do multiculturalismo como um processo que incentiva a hegemonia de uma cultura sobre as outras; e da possibilidade de valorização da diversidade cultural que o pensamento ligado à interculturalidade é capaz de gerar; chega-se à conclusão de que, para poder se desenvolver uma cultura globalizada, baseada no respeito à diversidade, e não na busca em sobrepor uma cultura como predominante sobre as outras, é preciso mais do que a extensão técnica dos meios de comunicação, como projetava McLuhan (2016), em seu conceito de aldeia global. Torna-se necessário o desenvolvimento de estratégias de comunicação intercultural que possam revelar a importância da diversidade cultural, para a manutenção e organização de uma sociedade globalizada que possa se sustentar, ao invés de se agredir violentamente, na busca insana de impor seus modelos etnocêntricos sobre os outros.

Enfim, já está se organizando um corpo estendido, desde que o ser humano desenvolveu, historicamente, os diferentes meios de comunicação. A fala, a escrita, o meio impresso, a fotografia, os meios elétricos, os meios de comunicação de massa e, agora, os meios digitais já estão estendendo o corpo, a percepção humana, desde a origem das primeiras comunidades humanas, até a Hipermodernidade, mas parece que o con-

tato entre as culturas, não se desenvolveu da mesma maneira, pois a manutenção da visão etnocêntrica do multiculturalismo, parece ainda predominar sobre esse fenômeno. Por isso esse artigo acredita, que para além do corpo estendido, é preciso desenvolver um corpo intercultural, uma comunicação que valorize a diversidade cultural, para que o ser humano possa, finalmente, atingir, seja a globalização justa e inexistente descrita por Santos (2001), seja a utópica aldeia global de McLuhan (2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um corpo estendido já foi conquistado pelos seres humanos, graças ao desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, isso confirma a teoria de McLuhan (2016) de que os meios, mais do que somente transmissores, são, certamente, capazes de estender os sentidos humanos. Nunca, anteriormente, o ser humano foi capaz de ver e escutar tão longe. Os meios de comunicação, historicamente, vêm multiplicando a capacidade biológica dos sentidos humanos, e, concordando ainda com McLuhan (2016), essa extensão tem provocado mudanças na consciência e no comportamento humano. Essas mudanças vão de hábitos e costumes, até transformações na arquitetura, no design, na política, no marketing, na publicidade, ou seja, em todas as instâncias da organização social humana. Os meios, como afirma McLuhan (2016), mais do que suportes materiais das mensagens, são informações puras, pois, assim como a informação altera comportamento e consciência dos seres humanos (COELHO, 2012), os meios produzem o mesmo efeito, enfim, o meio é informação pura, o meio é mensagem.

Em todos esses conceitos se concorda com McLuhan (2016), contudo, questionou-se nesse artigo, foi a previsão do autor sobre a organização de uma comunidade global, com características tribais, tal como a valorização da coletividade, apenas pela invenção e pelo uso dos meios de comunicação, principalmente a partir da introdução dos meios elétricos, e dos meios de comunicação de massa. Questionou-se o conceito de

aldeia global de Mcluhan (2016), pois observa-se que, desde o advento dos meios digitais, das redes sociais e da Internet, ocorreu, o inverso do previsto, ao invés de haver uma mistura e unificação das culturas terrestres, houve um aumento da fragmentação social, concordando com Baitello (2015); uma falência da alteridade, concordando com Han (2015), e um aumento dos discursos ideológicos de ódio, com sua consequente polarização das opiniões, concordando com Dugnani (2016). Ao invés de uma globalização justa, uma globalização injusta surgiu, segundo Santos (2001), e, conforme o tempo passa, na Hipermodernidade, os meios de comunicação se tornam cada vez mais globalizantes, enquanto as organizações sociais e políticas tendem a desenvolver um processo contrário, uma desglobalização, como afirma Dugnani (2018). Finalmente, ao invés dos meios elétricos, como profetizou mcluhan (2016), produzirem a tribalização, a qual aproximaria os seres humanos da formação de uma aldeia global, parecem produzir um efeito contrário, o de destribalização. Logo, é preciso rever algumas questões relacionadas à visão tecnicista de Mcluhan (2016), para buscar resgatar o espírito tribal, a importância da coletividade que, segundo o autor, levaria o ser humano a constituir a utópica aldeia global. E para que isso ocorra, discordando de Mcluhan (2016), acredita-se que, somente a extensão do corpo, através da mediação dos meios de comunicação, não será suficiente para desenvolver a organização de uma aldeia global. Apenas será possível a conclusão desse projeto, se além do corpo estendido, criar um corpo intercultural na sociedade. Ou seja, somente se constituirá uma aldeia global, se houver estratégias de comunicação intercultural que apoiem essa transformação.

Sendo assim, torna-se necessário, ou melhor, fundamental, a criação de projetos que possibilitem o desenvolvimento de relações interculturais entre as diferentes comunidades que compõem a população humana, pois apenas o aporte tecnológico e o uso dos meios de comunicação, não parecem capazes de sustentar o desenvolvimento de uma globalização justa, concordando com Santos (2001), o que poderá agra-

var o problema que aflige a sociedade humana, que se caracteriza pelo aumento do individualismo, a falência da alteridade, e a fragmentação da sociedade.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO, Norval. (A massa sem corpo), (o corpo sem massa), (a massa sem massa), (o corpo sem corpo. As redes sociais como ambientes de ausência (e fundamentalismos). (in). LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, e, KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). Comunicação, cultura e mídias sociais. São Paulo: ECA-USP, 2015.
- BAUMAN, Z. Vida para Consumo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- COELHO, J. T. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DUGNANI, Patricio. Globalização e desglobalização: outro dilema da Pós-Modernidade (Globalization and deglobalization: another dilemma of Post-Modernity). Revista Famecos, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-14, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID27918. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27918>.
- DUGNANI, P. O Ódio, o Mal Radical e a Mídia: O Azul, o Vermelho e a Intolerância Constante nas Redes Sociais. Disponível: http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT4/GT04-PATRICIO_DUGNANI.pdf. Acesso em: 2016.
- GABRIEL, M. Cibridismo: ON e OFF line ao mesmo tempo. (2012). Disponível em: <http://www.martha.com.br/cibridismo-on-e-off-line-ao-mesmo-tempo/>.
- LIPOVETSKY. G. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MCLUHAN, M. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. Cultrix: São Paulo, 2016.

ROSA, H. Aceleração A transformação das estruturas temporais na Modernidade. São Paulo: Unesp, 2019.

SANTOS, M. Por uma Outra Globalização. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WEISSMANN, L. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. Constr. Psicopedagógica, São Paulo, v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141569542018000100004&lng=pt&nr-m=iso>. acessos em 06 maio 2021.

INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS: O CASO DO PARQUE EXPERIMENTAL EL ECO COMO BRECHA PARA COABITAÇÕES

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO¹

Resumo: Este artigo trata de instalações contemporâneas latino-americanas atreladas a instituições de arte, que extrapolam o campo artístico em mesclas diversas com o real. Adota como estudo de caso o Parque Experimental el Eco, no contexto do Pabellón Eco 2016, organizado pelo Museo Experimental el Eco - vinculado à Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. A instalação, concebida pelo escritório mexicano APRDELESP, segue a prática deste coletivo, relacionada à investigação do espaço e de sua apropriação. Esta expressão estética plural, materializada em uma concepção espacial experimental e transitória, acena para a utilização cotidiana do museu pela comunidade; conecta arte, corpo e espaço público físico e virtual; e convida a uma consciência coletiva da realidade a partir de coabitações. Para sua análise, serão

¹ Este artigo está relacionado à pesquisa de mestrado orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hurnold Lara no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP) e é apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

utilizadas abordagens do antropólogo e filósofo argentino Néstor García Canclini, do filósofo e professor franco-argelino Jacques Rancière e do filósofo, semiólogo e pesquisador colombiano Armando Silva; além de entrevista realizada com o coletivo. Busca-se compreender o caráter emancipatório desta produção a partir do entendimento das novas expressões estéticas no panorama contemporâneo latino-americano, investigadas por Canclini e Silva; e também do entrelaçamento da noção de emancipação e de dissenso e a ideia de estética da iminência, tal como pensadas por Rancière e Canclini.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; Instalação transitória; Emancipação; Estética; Parque Experimental el Eco.

INTRODUÇÃO

A passagem da condição moderna para a contemporânea - de aceleração, transitoriedade, instabilidade e de contiguidade à lógica da globalização - assinala significativas transformações urbanas e culturais. O mundo, globalizado e interdependente, não alcançou equidade entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento ou uma narrativa comum a todos (CANCLINI, 2016). Atenta a tais mutações, a arte se reconfigura, a relação artista, objeto da arte, espaço da arte e audiência se transforma e novas manifestações integram o panorama contemporâneo. Entre elas, expressões que entrelaçam práticas artísticas e sociais, a partir do vínculo entre espaço, experimento e corpo físico. Ao adentrarem em projetos de instituições de arte, acabam por exceder a esfera artística e permitir misturas com o cotidiano. Tal situação pode revelar inesperadas imagens da vida em sociedade, mostrar o que não é suficientemente visível, além de instigar a consciência coletiva da realidade, não como possibilidade de transformações determinantes, mas enquanto busca pela ampliação de democracias participativas.

A atualidade se caracteriza pela desordem de um mundo correlacionado, onde nenhum relato é capaz de organizar a diversidade

existente e não há um modelo único de desenvolvimento para a sociedade (CANCLINI, 2016). A arte contemporânea é disseminada nesta circunstância, onde as referências e promessas de revolução se exauriram. Atualmente, resulta de uma combinação contraditória de ações voltadas a ratificar a autonomia do próprio campo ou a extrapolar suas fronteiras. Em tal conjuntura incerta - da arte e da sociedade -, talvez a incumbência daquela seja mirar para além do seu limite, pois é provável que as saídas derivem de uma mescla da esfera artística com outros âmbitos, na qual ela se tornaria pós-autônoma, como entende Canclini (2016, p. 240), em um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais”. Em sentido convergente e atrelado ao interesse pelos modos de vida urbanos e suas transformações, Silva (2014, p. 119) aponta que:

[...] a arte contemporânea [...] se relaciona com o debate urbano, [...] pois se trata de relacionar o que existe, de gerar novos contextos, de integrar a arte dentro da cultura, e não vê-la como algo diferente, não como uma obra única concluída, e sim como forma de marcar o processo de uma rota crítica.

A arte se mescla a outras dimensões e seus produtores atuam, a partir de múltiplos pertences, simultaneamente em museus, mídia, ciberespaço e ruas.

A aproximação da arte com as relações sociais, presente nesta produção recente, parece diferir das táticas já empreendidas até então para a inclusão da audiência como protagonista. Atualmente contempla intercâmbios sociais de outra complexidade, para além da recente permuta de papéis em situações interativas. São modos experimentais de coexistência, situados em locais com estruturas sociais complexas e em disputa, que se afastam do experimentalismo inocente de certos disposi-

tivos da arte os quais visam instaurar modos de estar juntos em microespaços desprovidos de diversidade (CANCLINI, 2016). Ao se considerar sociedades complexas, pode-se lembrar da latino-americana, que precisa ser entendida a partir de um ponto de vista pluralista, pois acolhe a fragmentação e combinações entre tradição, modernidade e pós-modernidade.

As novas expressões estéticas, em contextos latino-americanos, são significativas ao revelarem modos de vida urbanos, além de outras possibilidades de coexistência e de aproximação da arte com a sociedade. Situações pouco estudadas que repensam o espaço urbano, as instituições de arte e a mídia como âmbitos condicionadores da gestão artística.

NOVAS EXPRESSÕES ESTÉTICAS NO PANORAMA CONTEMPORÂNEO LATINO-AMERICANO

Contemporaneamente ainda é possível se pensar em um espaço coletivo onde a sociedade pode se esboçar como ente. Segundo Armando Silva (2014), a arte, ao implicar o social, pode convidar a uma compreensão coletiva da realidade e o que ela deveria ser, na medida em que as formas de perceber, pensar e sentir dos cidadãos agenciam ações coletivas que compõem o espaço público de convivência, no que diz respeito à formação do pensamento social. Em tempos utópicos, o limiar entre artistas e pessoas em geral se tornou frágil, a ideia de arte se expandiu a objetos ordinários e a audiência foi demandada na obra. Contudo, o campo da arte - desejoso em transpassar suas fronteiras - não alcançou amplas transformações, mesmo ao se afastar das instituições de arte, levar o mundo a estas, desmaterializar a obra ou ao suprimir a autoria.

A arte não consta de um conjunto de respostas, nem de um modo de procura-las, mas de um lugar onde as perguntas e as incertezas se tornam visíveis, se traduzem e retraduzem, e apontam para certas encruzilhadas da contemporaneidade (CANCLINI, 2016). Atualmente há uma

distribuição complexa e instável de focos onde se exerce o poder, o que dificulta tentativas de construção de resistências ou alternativas, as quais acabam por resultar em uma multiplicidade de comportamentos nascentes, sem abranger uma aliança solidária e eficaz para transformar estruturas. Mas a arte é capaz de implicar a potência do que está suspenso e se abrir a vínculos para além de seu campo. As novas expressões estéticas aproximam vida e arte, fazem da esfera pública uma potencialidade sensível e tornam os cidadãos tanto audiência como participantes.

As interdependências da arte atual com o contexto são mais visíveis, pois os artistas e as obras se mesclam com outros cenários e constroem redes que ultrapassam os campos e seus comportamentos. As práticas criativas dos jovens contemporâneos partem de origens diversas e constituem “imbricações estéticas que incluem produções artísticas, comportamentos, linguagens e posturas políticas, objetos, descargas e vínculos em rede, instituições, espaços urbanos e meios de comunicação” (CANCLINI, 2016, p. 190). O novo panorama visual urbano, conforme Silva (2014), traz tanto os gêneros de expressão urbana reformulados, como novas estratégias, novos gêneros e cenários alternativos. Em relação a estes, aponta desfiles, músicas juvenis, provocações de rua, bandos, tribos, grupos, tatuagens corporais, arquiteturas experimentais, novos espaços de arte e descentralização e independência dos espaços de poder por novos ritos urbanos. São alimentados por jovens e muitas vezes a “combinação de fechamento na tecnologia e de saída física pelas ruas pode ser a base e a originalidade dessas novas ações sociais” (SILVA, 2014, p. 212).

Essas mobilizações, denominadas nichos estéticos, têm como traços a experimentação e a transitoriedade, pois aparecem para em pouco tempo se desfazer. Dentre as possibilidades estão as propostas arquitetônicas - em resistência aos princípios acadêmicos - e a apropriação de lugares para fins diferentes dos originais. Em relação àquelas, pode-se pensar em uma nova arquitetura pré-fabricada: contêineres multiuso, polimórficos, experimentais; construções que se colocam por um

breve período nos espaços urbanos, implicam o social e, a partir desta experiência, constroem alguma coabitação coletiva que permite a seus participantes criarem afetos, representarem-se ou imaginarem-se como coletivo. A arte e o corpo físico são valorizados nos nichos estéticos. A arte, tanto no uso de táticas artísticas pelos cidadãos, como quando nela se recriam as manifestações; e o corpo físico enquanto contato com outros corpos para reconquista dos espaços da urbe. Ainda, podem incluir interação na web, relacionando físico e virtual.

Nesse ínterim, Canclini (2016) lembra que Walter Benjamin antecipou as implicações tecnológicas sobre a arte, os desvios entre a realidade e as representações virtuais, a intertextualidade e os jogos entre originais e cópias; e apontou a redefinição do artista como produtor. Mas se naquele tempo existiam museus, atualmente a complexidade do sistema de arte se mescla com a mídia, o turismo, a expansão urbana, as migrações globais e a rede digital. Os artistas atuam dentro e fora do mundo da arte, pois não aceitam a imposição e a restrição de um campo estanque, nem a dissolução em uma totalidade social onde não haveriam linguagens e práticas de comunicação diversas.

Estudos sobre transformações do campo artístico em países latino-americanos evidenciam que os artistas – de grupos musicais, a artistas plásticos e videomakers - passaram dos princípios de convivência às táticas de sobrevivência e, assim, se apoiam em todo tipo de instituição a fim de se mobilizarem em um contexto de recursos escassos, mas diversos, lidando com a permanência e o desenvolvimento social de forma distinta dos artistas no passado. “Os jovens habitam mundos plurais, usam em suas práticas criativas fontes heterogêneas que podem parecer contraditórias para aqueles, mais velhos, que aderiram a relatos unificados” (CANCLINI, 2016, p. 190).

As redes tecnológicas contribuíram para o crescimento e difusão de cenas, sua multifocalidade e interconexão, além de proporcionarem outros meios para as práticas controversas. Canclini (2016) lembra que

as ações estéticas não são realizadas somente por artistas, mas também por pessoas não reconhecidas como tal. Atualmente este processo abarca interações sociais em que qualquer um pode gerar imagens em seus aparatos eletrônicos e as difundir nas redes sociais. Acarreta em repensar o entendimento do espaço e circuito públicos, como o da formação de comunidades interpretativas e criadoras.

Na América Latina, uma revisão na inserção das artes na sociedade se deu como uma volta em direção aos receptores e atores sociais, sua inclusão e atividade como destinatários das ações artísticas. Nela, a noção de audiência não consiste em um grupo homogêneo e de comportamentos constantes, mas em uma somatória de âmbitos pertencentes a condições econômicas e educativas diversas, com costumes de consumo cultural e disponibilidade diferentes para se relacionarem com a arte. Em especial nas sociedades complexas, como a latino-americana, convivem diversos modos de recepção e percepção, formados em relações desiguais com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas.

Armando Silva indica, no catálogo da exposição “Cidades imaginadas ibero-americanas”, que a América Latina tem visto nos últimos anos uma paixão cultural por ser urbana e compreender o significado disso. Ante o fracasso de levar os países subdesenvolvidos a desenvolvidos pela via revolucionária, aparecem opções como a autoafirmação de cada região cultural e uma reincorporação de si mesma pelos canais da cultura, concebida como princípio emancipador. Em contextos latino-americanos as novas expressões estéticas consistem em outras possibilidades de existência e emancipação. Estas operações, denominadas neste artigo Instalações contemporâneas latino-americanas, têm seu sentido complementado no sujeito que delas participa e se estabelecem como alternativa e crítica a formulações estanques, hegemônicas, além de apostarem no atrito da arte com a vida.

EMBARALHAMENTO DE FRONTEIRAS E A ARTE PRÓXIMA DA

SOCIEDADE

A arte pode fomentar uma experiência sensível e emancipadora da comunidade, pois delinea partilhas do espaço comum. O conceito cunhado de “partilha do sensível” por Jacques Rancière diz respeito ao conjunto de indícios sensíveis o qual indica tanto a existência de um comum quanto das conformações que nele definem quem pode fazer parte - em função de sua ocupação - e ser ou não visível. Isto a partir do entendimento de que a partilha significa tanto a participação em um conjunto comum, como também a distribuição em partes (RANCIÈRE, 2005). Assim, no aparente “comum” do sistema de evidências sensíveis há uma distribuição polêmica das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições; uma divisão do visível e do invisível; do “comum” partilhado e, ao mesmo tempo, de partes exclusivas e excludentes.

Em relação ao âmbito das artes, o efeito do museu ou do teatro, por exemplo, está tanto relacionado com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível, como os estabelece. Essa distribuição dos lugares foi explorada e subvertida de diferentes modos: ao colocar os espectadores no palco e os artistas na plateia; ao suprimir a diferença entre eles; ao levar a performance para outros locais. Mas o remanejamento dos lugares é muito distinto da reunião de uma comunidade para por fim à separação do espetáculo - ou uma nova forma de dar aos corpos seu lugar correto ou ainda “a capacidade de tornar cada um igual a qualquer outro” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

A emancipação se inicia ao se questionar a oposição entre olhar e agir, como também ao se entender que os indícios estruturantes dos vínculos do dizer, do ver e do fazer dizem respeito ao sistema da dominação e da submissão. Sempre há possibilidade de aprender algo novo, caso se conteste a distância radical da comunicação, a distribuição dos papéis e as fronteiras entre os territórios. Assim, a emancipação diz respeito não só ao embaralhamento da fronteira entre os que atuam e os que observam, mas também à mistura do limiar entre as disciplinas e à

mescla das hierarquias entre os níveis de discurso (RANCIÈRE, 2012). A atualidade da arte contemporânea converge para ela quando as habilidades artísticas tendem a extrapolar seu domínio próprio e a modificar suas posições e atribuições.

Tal operação foi explorada enquanto: reatualização da obra de arte total - a arte transformada em vida; mescla dos meios da arte - mudança de papéis, de real e virtual, do vivente e das próteses mecânicas e informáticas; e, por fim, questionamento da própria relação causa-efeito e da armadilha dos propósitos que mantém a lógica do embrutecimento - que parte do princípio da desigualdade das inteligências. Rancière (2012) critica as duas primeiras por operarem nesta lógica, seja por um hiperativismo, no caso da primeira; ou por se valer dessa mescla para a amplificação do efeito da performance sem questionar seus princípios, no caso da segunda. Afirma que a terceira maneira questiona tal lógica e propõe operar como uma nova cena da igualdade, em que ações diversas se manifestam umas nas outras. Assim, ela se opõe à conformidade entre causa e efeito, que se funda em um princípio desigualitário, em que o artista tem a prerrogativa de oferecer um saber, de conhecer o meio para suprimir uma distância.

A terceira maneira seria uma busca de conexão entre o que se alcança e o que se desconhece. Onde artistas arquitetam a situação, na qual a manifestação pode se dar, sem determinações ou efeitos pré-estabelecidos, mas como uma experimentação. Isto requer que espectadores exerçam o papel de intérpretes ativos, com elaboração de uma narrativa própria a qual acarreta na apropriação daquilo como algo seu e em uma manifestação. “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2012, p. 25). Nesta lógica da emancipação estaria entre o artista e o espectador emancipado uma terceira coisa – uma performance, uma situação, uma construção – “que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identi-

dade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Certas práticas artísticas atuais propõem a supressão dessa mediação entre a arte e a transformação dos vínculos sociais e se apresentam como propostas de relações sociais – como a chamada estética relacional – que se mostram controversas, por se conformarem como obra para ser vista ou tornar-se ação e, paradoxalmente, acentuarem a visão tradicional do artista como especialista, assim como reforçarem a relação intenção e resultado. Rancière (2012) rebate a arte relacional - por remendar o vínculo social, construir microespaços de sociabilidade e simular o consenso - e propõe a reconfiguração da divisão do sensível para reconstruir o espaço público dividido e restaurar competências iguais.

A política própria à arte no regime estético consta da preparação do mundo sensível do anônimo, mas sem se dispor a nenhum cálculo determinável. Rancière (2012, p. 65) aponta que:

Foi essa indeterminação que pretenderam ultrapassar as grandes metapolíticas que atribuíram à arte a tarefa de transformação radical das formas da experiência sensível. Elas quiseram fixar a relação entre o trabalho de produção artística [...] e o trabalho de criação política [...] à custa de fazer deles um único e mesmo processo de transformação das formas da vida, à custa de a arte assumir a tarefa de se suprimir na realização de sua promessa histórica.

Rancière (2012) indica, na relação arte e política, a possibilidade de reconfiguração da experiência comum do sensível por meio de práticas que criam dissenso, entendido como conflito de diversos regimes de sensorialidade, uma disposição do sensível onde aparências não escondem a realidade e não há regime de apresentação ou narrativa únicos. Arte e política podem, portanto, gerar uma paisagem inusitada do visível

e produzir um tecido dissensual no qual não existe uma relação de causa e efeito.

Estabelece-se uma abertura a qual evidencia que a eficácia da arte não consta da difusão de mensagens, do oferecimento de modelos ou contramodelos de comportamento ou da instrução para o entendimento das representações, mas sim dos arranjos dos corpos, do recorte de espaços e tempos específicos que definem maneiras de ser. O que se coloca é a arte sem representação, não apartada da cena da performance artística e da vida coletiva, onde “os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representadas, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Uma eficácia paradoxal que se daria na descontinuação entre as formas sensíveis da prática artística e as formas sensíveis de apropriação destas pela audiência. A eficácia de um dissenso, onde a arte, no regime estético, toca a política, enquanto atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.

Canclini (2016), em sentido convergente, entende que a indeterminação citada anteriormente - ou a iminência - não é um limiar por superar, mas um dos modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade. A arte seria o lugar da iminência, entendida como insinuação de algo que pode acontecer e modificar o sentido, a partir da situação da arte para além de seu campo, em mesclas diversas com o real. A disposição estética, ao valorizar a iminência, “desfataliza as estruturas convencionais da linguagem, os hábitos dos ofícios, o cânone do legítimo. Mas não os suprime magicamente. É apenas o treinamento para recuperar a capacidade de falar e de fazer, libertando-nos do prefixado” (CANCLINI, 2016, p. 246).

Apesar dos artistas incitarem novas experiências, não se pode esperar que estas acarretem em transformações definitivas, mas que sugiram a potência do que está suspenso. A arte pode operar em um limiar, “não para ingressar em um território, mas para descrever uma tensão”

(CANCLINI, 2016, p. 238). O desenvolvimento de uma reflexão aberta à desordem social, a qual não permite um relato único, demanda escutar os múltiplos atores e se ocupar da densidade intranquilizante dos fatos. O compromisso da arte não é dar uma narrativa à “sociedade sem relato” para organizar sua multiplicidade, mas destacar o iminente onde o dissenso é possível.

PARQUE EXPERIMENTAL EL ECO

Este artigo adota como estudo de caso Parque Experimental el Eco, que se caracteriza como Instalação contemporânea latino-americana, por se aproximar dos conceitos anteriormente apresentados. Foi concebido pelo escritório mexicano APRDELESP - composto pelos arquitetos Guillermo González Ceballos, Rodrigo Escandón Cesarman, Ricardo Roxo Matias e pelo designer gráfico Manuel Bueno Botello (ex-integrante) - ganhador do concurso Pabellón Eco 2016, organizado pelo Museo Experimental el Eco, na Cidade do México, e instalado no pátio da instituição, de abril a junho de 2016. Parque Experimental el Eco (PEEE) foi idealizado a partir de debates sobre a arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México e sua constante programação oficial - com eventos, shows e festivais; inibindo manifestações cotidianas -; e de uma crítica às práticas arquitetônicas - enquanto culto ao objeto escultural (informação verbal)¹. Propunha transformar o museu público em parque, a partir de uma série de itens do cotidiano e um convite à sua utilização diária.

Nesse intento, se valia tanto do espaço físico como virtual. Estabelecia um diálogo entre o museu e o Parque de Sullivan em frente a ele, trazendo uma nova dinâmica de uso. A construção da instalação se dava pela colaboração das pessoas, que utilizavam o mobiliário disponível e propunham suas atividades por meio de um site interativo. A operação seguia a prática de APRDELESP de investigação do espaço e de sua apropriação e contemplava a instância virtual, pelo interesse em espaços abertos a um diálogo crítico e diário. A instalação era como um todo ina-

cabado, onde não havia uma forma definitiva para ver, pois era mutável e cada gesto se somava ao todo, sejam manifestações coletivas espontâneas, atividades programadas ou a manutenção do espaço.

Parque Experimental el Eco se diferencia como uma prática diversa incluída no ambiente museal da arte, não somente baseada em objetos, mas que se desloca e se insere em interações sociais e meios, extrapolando o âmbito artístico (CANCLINI, 2016). Esse movimento e a decorrente aproximação com a sociedade e suas manifestações, fez-se possível por incluir diversos elementos, indicados por Canclini e Silva como constituintes dessas novas expressões. Os elementos são: espaço urbano (público), instituição e seu programa, produtor, a instalação (objeto) e as linguagens, os meios de comunicação, os vínculos em rede e coabitações (comportamentos). Deste modo, PEEE se aproxima da noção de imbricação estética, descrita por Canclini (2016) e também de nicho estético, por Silva (2014), ao se valer de uma prática intrincada, centrada em uma arquitetura experimental e transitória, que vinculou arte, corpo físico e espaço público museal, incluindo também espaço virtual, em um processo relacionado ao debate urbano latino-americano, a qual possibilitou a coabitação e a ampliação de democracias participativas. Estas tateadas por meio do embaralhamento de fronteiras e as consequentes configurações emancipadoras, como também mediante a noção de dissenso e indeterminação (RANCIÈRE, 2012 e CANCLINI, 2016).

Em Parque Experimental el Eco, o espaço urbano alude ao próprio mote da proposta, o parque, como espaço público problematizado por conta da programação oficial constante dos espaços existentes, como também um dos grandes problemas da região e reivindicação dos moradores, por sua escassez. Foi pauta do debate urbano que se instaurou acerca da proposta e ativou o museu público enquanto espaço democrático, ainda que temporariamente e intermitentemente.

A instituição e seu programa correspondem ao Museo Experimental el Eco e ao Pabellón Eco, que acolheram e viabilizaram a propos-

ta. O museu enquanto instituição pública que fomenta práticas artísticas; privilegia a experimentação e aposta na não rigidez institucional e na oportunidade de transformação por meio da inclusão de propostas oriundas de outras áreas - social, política, geográfica e estética. O programa como um concurso, focado em jovens arquitetos mexicanos, via chamamento nacional para uma intervenção temporária no pátio do museu com ênfase na experimentação, reflexão espacial e mescla de arquitetura com instalação e escultura, gerando um espaço de atividades multidisciplinares ativador do diálogo com a comunidade. A instituição participou do debate urbano ao discutir sua relação com o espaço público e o entorno. Ela e seu programa, atrelados à experimentação, estimularam o embaralhamento de fronteiras entre disciplinas; e é possível afirmar que o embaralhamento dos níveis de discurso ao se voltarem a jovens, normalmente preteridos em comissionamentos em relação aos mais experientes. Pode-se também vislumbrar uma forma de autoafirmação da cultura mexicana e de reinserção dela própria no sistema da arte.

O produtor remete a APRDELESP, que tem como prática investigar o espaço e os processos em que é apropriado e usa o próprio escritório como espaço de experimentação espacial e pesquisa social, o qual conta com estrutura física e digital, ambas com parte privada e pública. Sua produção contempla desde praças e espaços públicos urbanos a pavilhões, exposições de arte e móveis; e repensa o espaço urbano, o museu e a mídia buscando ampliar a possibilidade de acesso e participação a eles e neles. Sua prática supera as divisões tradicionais ao emaranhar os limites entre territórios físicos e virtuais e da arquitetura e arte. Aposta em propostas inclusivas, que permitam certa indeterminação.

A instalação diz respeito a uma série de itens do cotidiano - mesas; cadeiras; guarda-sol; piscina inflável; escada modelo tesoura de duplo acesso; mixer; caixas de som; luminárias; churrasqueira; forno portátil; cafeteira; tabela e cesta de basquete – além de grama sobre o piso, que, ao final da instalação foi compostada enquanto o restante passou

a integrar a infraestrutura do museu. Depois de ativa, a frequência do museu passou de poucas pessoas a algo intenso, que perdurava as horas em que a instituição estava aberta. A proposta coaduna com a relação arte, espaço público - museal - e corpo físico, que inclui a esfera virtual; e ao ser aberta e não pautada na relação causa-efeito, abarca a indeterminação. Pode-se afirmar que, constituída por itens ordinários e um site, embaralha a fronteira entre os territórios da arte e não arte e, ao transitar entre arquitetura e arte e incluir tecnologia, o limite entre disciplinas. Ao propor um experimento aberto à participação, embaralhou o limiar entre os que atuam e os que observam e a hierarquia dos níveis de discurso.

As linguagens da proposta dizem respeito a desenhos, maquete, fotografias, expressões arquitetônicas, além da apropriação de e interferência em um manifesto de Mathias Goeritz - idealizador do Museo El Eco na década de 1950 – datado de 1960, chamado “a arte é um serviço”, que remetia à arte ter uma função ética e não ser um trabalho de intelectuais para intelectuais. Inúmeras publicações e referências constam da seção “infraestrutura cotidiana” do site, advindas de diferentes autores, campos e linguagens – textos, em formato de artigos, ensaios, críticas; fotografias; ilustrações; músicas e vídeos; que perpassam a arquitetura, a arte e o social. Entre os textos, o do filósofo Jacques Rancière, que explicita e questiona um certo número de distribuições categóricas impostas por conta de um certo espírito dos tempos. Ao abarcar linguagens e referências diversas, se aproxima das colocações apontadas por Canclini (2016) quanto a característica plural e de diversos pertences atrelada aos jovens e sua atuação.

Os vínculos em rede remetem ao site, pensado como ferramenta a ser alimentada conjuntamente com os interessados na instalação e a conectar o museu com a dinâmica cotidiana do bairro. Contém um calendário que era passível de edição pública, para que qualquer pessoa pudesse programar uma atividade futura. Vinculado com redes sociais e plataformas dos proponentes, possibilitava que registros feitos da apro-

priação do PEEE, como fotos e vídeos, fossem atrelados por meio da hashtag #parqueeleco. A seção “infraestrutura cotidiana” traz materiais elaborados por arquitetos, filósofos, críticos, artistas, instituições e pessoas que trouxeram referências ou reflexões sobre a Instalação. O site inclui a interação na web que mobiliza a saída física e coletiva para o urbano, apontada por Silva (2014). Instiga o repensar espaço e circuito públicos, como o da formação de comunidades interpretativas e criadoras, conforme indica Canclini (2016).

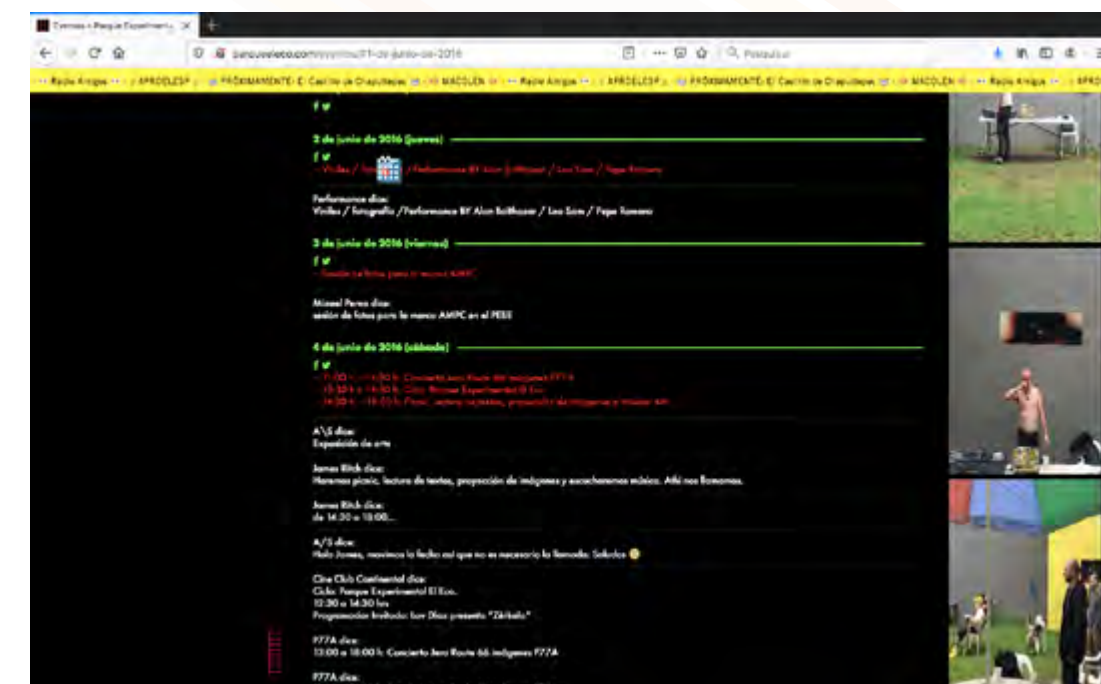


Figura 55 - Site do Parque Experimental el Eco
Fonte: Parque (2016).

Pode-se dizer que ao ampliar o acesso, ter uma agenda aberta, arquivar materiais de fontes diversas e se valer da sincronização dos canais digitais, emaranhou o limiar entre os que atuam e os que observam e a hierarquia dos níveis de discurso; assim como de fronteiras entre territórios e disciplinas – físico e virtual, do cotidiano, da arte, da arquitetura, entre outros.

Os meios de comunicação têm relação com as diversas revistas, canais especializados e programação de rádio que abarcaram a discussão sobre a proposta, polêmica na comunidade arquitetônica. Di-

versos artigos, ensaios e críticas foram publicados, bem como conversas foram transmitidas. Os principais, a favor ou contrários à proposta, estão reunidos no site do PEEE, cujos motes centrais estavam em: se a proposta era arte ou arquitetura; a relação com playgrounds, praças e parques; a escolha de objetos genéricos em detrimento de objetos comissionados, com design de autor; se sucumbiria, por ser experimental ou funcionaria, rendendo debates interessantes; se a proposta era superficial e promotora de consumo em sua efemeridade; entre outras discussões. Essa instância abarcou o debate urbano, por conta dos assuntos que emergiram. Trouxe novas camadas e narrativas e novo sentido ao trabalho, porém sem incluir o discurso das pessoas em geral, que o foram no site.

Coabitações concerne às muitas pessoas que se apropriaram do e utilizaram o PEEE, assim como as diversas atividades e modos de ser que se revelaram. A maioria eram jovens, mas também estiveram presentes crianças e idosos. APRDELESP (2020) considera tanto os frequentadores, quanto os proponentes de atividades, como participantes da concepção do projeto (informação verbal)².



Figura 2 - Mosaico de fotografias e frame de vídeo da apropriação de Parque Experimental el Eco

Fonte: Parque (2016) e Museo Experimental el Eco.
Disponível em: <https://eleco.unam.mx/>.

Os primeiros eram arquitetos, estudantes de arquitetura, estudantes da UNAM, mas também vizinhos e usuários do Parque de Sullivan; enquanto os proponentes eram, na maior parte, conhecedores da instituição e seu programa. A variedade da ocupação abarcava pessoas

² Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, durante entrevista realizada em 10/12/2020

que cozinham, davam aulas, assistiam filmes, desenhavam ou organizavam aulas de desenho de modelo vivo, pintavam, praticavam yoga, jogavam basquete, faziam exposições, performances, piqueniques, tomavam banho de sol e de piscina, descansavam, passeavam com o cachorro, comemoravam aniversários, faziam festas, usavam as caixas de som para shows e, por vezes, infringiam as regras do que era permitido ou não. APRDELESP lembra da festa queer, chamada Traición, que, por ser no PEEE, foi gratuita e aberta; e da comemoração de uma família, com uso de uma piñata, símbolo tradicional da cultura mexicana. O escritor, jornalista e editor Guillermo Osorno comenta, em um artigo publicado no jornal Más por Más, sua ida ao PEEE em um domingo, na qual testemunhou a ativação de uma comunidade, que mesmo sendo pequena e sem fazer frente às atrocidades do país, pensa de forma distinta as hierarquias culturais, como forma de agenciar a convivência (PARQUE, 2016). Esta instância revela cidadãos exercendo o papel de intérpretes ativos e narradores, gerando situações não comumente vistas ali, constituindo uma paisagem inusitada do visível, à medida que produziu um tecido dissensual, onde tanto a arte se apresentava como os modos de ser da comunidade, simultaneamente. Estes operavam o embaralhamento da fronteira entre os territórios da arte e não arte e o limiar entre os que atuam e os que observam e a hierarquia dos níveis de discurso.

Parque Experimental el Eco não se deixou conformar como obra para ser vista - mesmo abrigada em um espaço destinado à exibição - e logrou não projetar um microespaço de sociabilidade que simula o consenso, visto as discussões e tensões geradas. A proposta resultou inclusive na discussão e modificação do programa institucional para a edição seguinte, com a criação e inclusão do Pabellón Eco: Panorama, um campo de análise social e urbana, entre as edições de Pabellón Eco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que Parque Experimental el Eco abarcou o emba-

ralhamento de fronteiras entre papéis - os que atuam e os que observam, o cidadão, o espectador, o artista e o museu -; entre territórios - da arte e do cotidiano, físico e virtual -; entre discursos - da instituição, do artista, do cidadão que participou ou emitiu opinião sobre a proposta; onde uma situação arquitetada, sem efeitos pré-estabelecidos, acolheu manifestações da comunidade emancipada. A obra desvelou uma outra distribuição das posições e das capacidades; uma distinta divisão do visível e do invisível; e, portanto, do comum partilhado. Este agenciamento foi possível por conta dos diversos emaranhados de limites envolvidos nesta prática, que a partir de distintos elementos e campos, estabeleceram divisões e modos de apresentação sensível convergentes, implicando o social e permitindo coabitações.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência. 1ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado; tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SILVA, A. Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- Parque Experimental el Eco. Cidade do México, 2016. Disponível em: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

INCORPOREA: INTROSPECÇÕES E MEMORIAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

VERENA KAEL

INTRODUÇÃO

O texto que apresento mistura fatos reais, ficção, ciência e arte. Um trabalho artístico finalizado possui um processo muitas vezes, árduo, cercado de investigações, desejos, inspirações, angústias, obsessões e relatos íntimos, sendo este último o mais temido, dado que a obra não é para si, mas para o mundo.

Na caminhada, é tolice esconder o que mais tememos, pois ao liberamos tal elemento para sociedade as interpretações são sempre variadas de acordo com que as toca. Dessa forma, é bom saber um pouco sobre crescimento humano e as lagostas – e como essas criaturas marinhas podem ajudar a encontrar a cura para doenças advindas do ser humano.

Comparar seres-humanos às lagostas não é tão distante quando comparamos o processo de criação e a vida do artista. Por que abandonamos uns projetos e acolhemos outros? Ou então, seguimos com o mesmo trabalho por anos sem prazo para terminá-lo.

Incorporei os dados de minha vida pessoal e artística aos dados biológicos de um animal que é considerado um inseto marinho. Utilizei o lado mais filosófico e poético do artrópode do que científico. Tenho o cuidado de me cercar de maneira lógica e racional a respeito da vida de um

crustáceo no processo de criação artística. É a primeira vez que navego em um habitat tão distinto para revelar apenas uma gota do meu inconsciente.

As lagostas possuem uma vida longa; são animais de crescimento lento, com taxa de reprodução amena, e grande longevidade. Nós, humanos, podemos ter um ciclo de vida de acordo com o sistema social e político ofertado pela ordem que vigora; com taxa de natalidade moderada a grande, dependendo do país em que se está inserido - e a longevidade é de acordo com a qualidade de vida que o ecossistema do país dispõe. As lagostas possuem uma enzima na classe do DNA chamada telomerase, que as mantêm ativadas na fase adulta da vida. Estudos sobre o envelhecimento mostraram que esses animais preservam elevada a taxa de telomerase na fase adulta - a substância que leva estender sua expectativa de vida. Em nós, humanos, a telomerase é abundante em células embrionárias, mas depois declinam com o passar do tempo, nos levando finalmente ao óbito, mesmo ainda possuindo a substância em poucos tecidos. Na lagosta, o nível razoável da telomerase é encontrada em todos os tipos de tecido na sua fase adulta. Assim, é inegável que a telomerase fornece a habilidade de crescer constantemente durante toda a sua vida. Com um fornecimento contínuo de telomerase, as suas células permanecem primitivas, jovens e se dividindo, como ocorre com os humanos na sua fase embrionária. Neste sentido, mesmo adultas ou anciãs elas são eternas adolescentes.

A couraça, carapaça ou casca, como preferir chamar, é o esqueleto exterior da lagosta. Por esse motivo, o exoesqueleto é trocado por um novo, periodicamente, e sempre maior. Para ela crescer não é um problema e, sim, um alívio.

Quando era criança, sentia fortes dores no joelho. Nesse período, minha mãe me levava para vários médicos ortopedistas de modo a tentar aliviar minha dor. Muitas vezes andar era difícil. Após vários raios-X feitos de distintas épocas, os médicos forneciam o mesmo diagnóstico:

é a dor do crescimento.

Caso os médicos receitassem medicamentos para o alívio de cada troca, como fazem com os humanos, as lagostas jamais cresceriam. As lagostas não procuram médicos quando estão para trocar o apertado e sufocante exoesqueleto. Nesse sentido, biólogos afirmam que o processo de crescimento é doloroso, e é esse o momento que esses animais sem suas conchas estão mais vulneráveis aos predadores.

Quando se libertam da carapaça, as lagostas se escondem entre os rochedos para se proteger e só saem da toca quando uma nova casca é desenvolvida. Há registros de lagostas encontradas com 50 centímetros de 150 a 200Kg. Imaginem quantas trocas angustiantes de carapaça essas lagostas gigantes tiveram!

Em termos biológicos, os cientistas estudam a lagosta para tratamentos antienvhecimento e, obviamente, contra doenças cancerígenas nos seres humanos. Dessa forma, esses animais podem nos ensinar sobre como viver mais, pois a taxa de desgaste dos telômeros, relógio molecular celular, corresponde a sua expectativa de vida. Quanto mais os telômeros duram, mais os crustáceos vivem, morrendo somente por predadores ou doença. Caso contrário, podem viver dezenas, centenas e até mesmo milhares de anos, sem envelhecer.

Confesso que durante o processo de escrita do prefácio evitei me olhar no espelho, pois sempre que me via parecia o semblante de uma lagosta azul. A alucinação do meu reflexo deve ser derivada de três filmes norte-americanos que me impressionaram muito no final da minha infância. São eles “O Homem Cobra”, dirigido por Bernard L. Kowalski de 1973; “A Mosca”, dirigido por David Cronenberg, de 1981; e o intergaláctico com personagem hermafrodita “Inimigo Meu”, dirigido por Wolfgang Petersen, de 1985.

Parava tudo para ver esses filmes, incluindo, todos os de vampiros com sua enigmática ausência de imagem na frente do espelho e seus reflexos nos objetos. Dentre estes, o meu preferido era o filme mudo, “-

Nosferatu”, com direção do alemão F. W. Murnau, de 1922. A imagem do vampiro era refletida através das sombras expressionistas nas paredes.

Têm vezes que o objeto de estudo passa a ser quem estuda ou vice-versa. Me apavoro, em certos instantes, quando a lucidez se afasta nos momentos de criação. Deve ser nesse momento que minhas células continuam jovens e em multiplicação constante. No instante da criação, tudo é possível; e para manter-me lúcida até o final do ensaio, decidi não ler “A Metamorfose” de Kafka, pois considero uma leitura obrigatória - do mesmo modo que “O Capital”, de Marx, é para os comunistas e os livros de Philip Kotler são para os publicitários e marqueteiros. Philip Kotler, para quem não sabe, é norte-americano, rico, tem 86 anos e ainda trabalha muito. O filósofo Karl Marx, todos já ouviram falar muito dele. Porém, desconhecemos sua vida pessoal, suas angústias e suas resistências íntimas. Neste momento estamos em Zygmunt Bauman, ou seja, na era líquida. O materialismo sólido do comunismo derreteu, dissolveu ou se liquidificou, e agora, ao apontar para o material, quero na verdade falar das ausências.

Somos Todos Lagostas: Uma explicação e 3 trocas.

1.1 Explicação

Explico as trocas do meu próprio exoesqueleto para fundamentar minha criação artística. Foram muitas permutas, mas comentarei apenas três delas. Três, porque compõem nosso sistema administrativo ocidental de controle de poder. Isso é muito antigo - não é criação minha, pois tudo é dividido em três quando o objetivo é organização social e política, como cores primárias, secundárias e terciárias; executivo, legislativo e judiciário; cabeça, tronco e membros; Tríades Egípcias: Tebana - Ámon (o pai), Mut (esposa de Amon) e Khonsu (o filho); Osiriana - Isis, Osiris e Hórus; Menfita - Ptah, Sekhmet, Nefortoum; Trimúrta Indiana: Brahma, Vishnu e Shiva, que simbolizam respectivamente a criação, a conservação e a destruição; Pérsia: Auramazda (mestre ou sábio), Vohu Manô (bom pensamento), Asha Vahista (a mais perfeita justiça); Tríade Católica: Pai,

Filho e Espírito Santo; Terra, Paraíso e Inferno.

Até onde eu sei o Vaticano extinguiu dois departamentos celestiais: o purgatório e o limbo. Acredito que alguns anjos ficaram desempregados e me pergunto como seria a extradição dessas almas no novo sistema administrativo católico. O limbo era destinado para as crianças não batizadas e indivíduos mortos antes do surgimento do cristianismo. Os filósofos clássicos gregos estariam todos no limbo. E agora para onde eles foram? O purgatório era uma antessala do paraíso destinado para pessoas que possuíam pecados leves e terminavam de purgar suas faltas através de sofrimento, antes de ir para o paraíso. O que seria um pecado leve?

O cientista político tcheco Ivan Bystřina foi quem desenvolveu a teoria da semiótica, estudos da comunicação nos seus signos e textos, relacionando a comunicação humana a outras espécies de animais. Além de explorar o sistema de tríade e bipartite na cultura ocidental foi o que melhor explicou a importância cognitiva da atividade lúdica em relação ao pensamento lógico. Para ele, nossa segunda realidade vem dos sonhos e desejos mais profundos com quatro origens ontológicas: sonhos; doenças mentais; êxtase místico induzido – maconha, cocaína, heroína, álcool e afins; Jogos – esportes, luta, torneios, circo, carnaval, dança, balé, teatro, show etc. Não há por que entrar em detalhes da sua teoria; cito apenas para me certificar que ainda me encontro no mundo dos desejos e não da loucura. Gosto muito dele porque o objeto central da semiótica da cultura de Bystřina é a obra de arte.

Tudo começa e termina no ponto zero. Normalmente o artista tem a principal característica que é a capacidade de exibir, através das suas obras, as feridas e alegrias do coletivo em nome do bem estar comum. Porém, nesse texto, o intuito principal é o inverso: a descoberta da sua essência, superar os obstáculos e, no final, seguir em frente. Não importa nesse exato momento o bem comum, pois o processo criativo só é possível com o corpo aberto para interagir na sociedade. Não estou

preocupada com a jornada heroica e sim com o simples ato de respirar durante cada permuta da minha existência.

Minhas experiências viscerais possuem elipses, pois sua intenção é acelerar o ritmo para animá-lo, reservar surpresas, evitar repetições e postergar informações, ou seja, esta escrita terá reviravoltas. Depois da recompensa, verei minha face em todos os rostos, entrarei em paz com o meu ego, com minha escrita e a arte que me move. Não há diálogos, já que a intenção das falas é levar a ação adiante e prenciar o que está por vir. Na realidade nunca sabemos o que vai acontecer. O futuro é a mentira mais vendida, pois ele não existe. Nos capítulos a seguir não haverá encontros inesperados com os deuses.

A melhor elipse cinematográfica que já vi até hoje é do filme, “2001: Uma Odisseia do Espaço”, de Stanley Kubrick, 1968. O macaco joga o osso femoral para o alto, a câmera focaliza o objeto branco e na sequência sobre mesmo ângulo de câmera aparece uma nave espacial branca como o osso. Nessa elipse do filme mostra milênios de evolução, sem exibir cada etapa do processo evolutivo humano, tudo elaborado pelo modo como as imagens/objetos são ordenados.

Gostaria que fosse apenas mais um pesadelo, mas se fosse ao contrário, um sonho, saberia que não teria chegado até o final. O sonho nos faz seguir sonhando a vida em delícias, o pesadelo desperta. Vida real é vida real, um cotidiano sem fim, sem temperos. Durante algumas semanas depois do processo de construção da obra “Incorpórea” fui perseguida com pesadelos terríveis de amputação de pernas a ferro quente. Os requintes de crueldades eram característicos do Império Romano, e iam até o Faroeste: selvageria estilo das guerras africanas; a maldade das guerras medievais; sangue voando para todos os lados como os filmes de Tarantino; e o ódio e terror dos fundamentalistas islâmicos destruindo a arte histórica da Síria ou o grande Buda do Afeganistão. Acorrava suando, com falta de ar, e mergulhada em ataques de pânico pela madrugada. Assim, com as desumanidades dos meus pesadelos, entendi

o que era o meu projeto artístico.

“Incorpórea” é composta por 15 peças de gesso moldadas no meu próprio corpo pesando 40 Kg. As peças são pernas, pés, mãos, rosto, antebraço, tronco, costa, abdome, pescoço, ombros e pélvis. Tudo com aspecto de escombros, ou seja, memórias de um exoesqueleto abandonado. Por curiosidade, neste momento tenho 50 kg.

Levei 8 meses, 280 dias, 40 semanas, 10 meses lunares, 9 meses solares e 7 dias para descobrir que as peças são apenas ruínas.

O primeiro calendário solar conhecido é proveniente do Egito, porém, o primeiro que se tem registro é o da Mesopotâmia, e tinha base lunar. O calendário islâmico, também é baseado nas fases da lua, possui 354 dias, e seu início é marcado pelo ano da fuga do profeta Maomé – de Meca para Medina.

De fato, nunca saberemos quantos anos temos, já que meses são homenagens para ditadores e dias de semana para venerar festas religiosas. Poderíamos imaginar um mundo com calendário livre de obrigações civis e religiosas, somente de acordo com o ciclo menstrual de 28 dias? Para mim a resposta é sim, pois decidiram consagrar o nascimento de Cristo em 25 de dezembro somente para glorificar uma data e, é claro, contrapor a popular festa pagã do Natalis Solis Invictis (Nascimento do Sol Invicto), ou seja, o tempo é apenas uma questão de comando. Infelizmente, esqueceram-se de dar à Cleópatra um mês em seu nome na bula pontifícia “Inter gravíssimas pastoralis officii nostri curas...” (Entre nossas mais sérias obrigações pastorais), e não existe na Bíblia informação sobre a data do nascimento de Jesus Cristo.

Quem você desobedece? O Sol ou a Lua?

Quantos anos meu corpo teria em cada calendário astronômico? Qual seria meus motivos ou acontecimentos para construir o ano 0 ou ano 1 em minha timeline? Qual o marco da minha existência? Minha primeira declaração de imposto de renda, identidade, certidão de nascimento ou batizado? Hoje poderia ter alguns meses de vida ou milhares deles. Se

tivesse nascido na China, seria uma cidadã profundamente respeitada só porque sou dragão no signo chinês. Lá, quem é de dragão passa na frente. Aqui, eu sou apenas aquário. Nasci no dia da santa inquisição católica romana do filósofo Giordano Bruno, e comemoro aniversário junto com Michael Jordan, ex-jogador profissional de basquete norte-americano.

A obra artística não tem cronologia: obedece apenas às leis da natureza, é livre e sensorial. A carapaça de gesso é o resultado dos resíduos da minha nutrição quando comia a energia do Sol e da Lua através dos alimentos advindos da terra e dos mares. A estrela e o satélite fornecem o plâncton para os seres humanos existirem no planeta Terra. Alimentamos-nos também do invisível: energia do sol, da lua, do ar, de amor, da ocitocina dos abraços e da fotossíntese das árvores.

“Incorpórea” é o meu próprio exoesqueleto. Permaneço em carne viva, em descanso, para me proteger dos predadores até minha nova couraça nascer. Os predadores vocês decidem quem são - não é o mais importante, pois cada um tem os seus. O que importa que no final, o retrato se transformou em ruínas, um objeto que não é mais o que era antes, que perdeu seus atributos e encantos. É um corpo incompleto que preenche uma paisagem particular que visa ressignificar a memória, a história dos antepassados e ser uma pequena pista do que fazia parte de um indivíduo ou de um coletivo.

1.2 Primeira Troca

Minha primeira troca de exoesqueleto foi aos cinco anos quando tive catapora. Era verão, foi muito dolorido, tudo coçava, eu gritava, chorava e ficava dia e noite com o ventilador em cima de mim. Logo depois, na volta às aulas, descobri que Papai Noel não existia. Acho que tal fato foi mais doloroso do que a catapora. Uma amiguinha da escola me contou a triste notícia e perguntei para minha mãe se era verdade. Ela ficou sem saber o que dizer, ela estava grávida da minha irmã, e eu não seria mais a única no ecossistema familiar. Foi nesse exato momento que deixei de ser a criança da casa e entrei para o mundo adulto relativamente rápido.

Compreendo que no mundo moderno, apesar de todo avanço tecnológico, o idoso e a criança continuam a pertencer a um grupo social, no qual não há opção de escolha. Em relação à criança e o velho, não refute a ideia de que a criança seja mais inteligente que os pais e avôs, pois elas trazem as mais recentes atualidades do mundo para dentro de casa. Por mais absurda, bizarra e grotesca que sejam as novidades, dos objetos a música, fale que goste, não censure, pois lembre-se serão eles que irão escolher o teu asilo. É claro que toda regra tem sua exceção.

Desse período, ficaram os fósseis marcados de lápis, os centímetros do crescimento dos meus primos, junto aos meus, atrás da porta da cozinha de minha falecida avó. Minha avó sempre perguntava: quem da família esta crescendo mais rápido? Com o passar do tempo, entrando na adolescência, dois deles eram constantemente internados em hospitais psiquiátricos. Durante minha infância, eles eram absolutamente normais e, muito cedo, aprendi a ter medo da loucura. Hoje, crescer, para mim, tem outro significado.

O limiar entre a razão e a insanidade é ínfimo, miúdo e microscópico. A alma caminha entre eles procurando estar sempre no caminho do meio, um pé na razão e outro na loucura. Camille Claudel, escultora muito instruída, Séraphine de Senlis Louis, pintora naif semianalfabeta, ambas francesas tiveram o mesmo fim: hospital psiquiátrico. E muitas outras... Nesse tempo a palavra final de qualquer julgamento crítico era dada por médico, pai, irmão, marido ou amante. A sentença da sociedade era chamada de histeria e dada para toda mulher com alma libertadora.

Penso no céu estrelado de Van Gogh. Esse era louco mesmo. Li um livro de psicanálise sobre herança familiar que afirmava que o pintor quando criança brincava no cemitério perto da igreja que seu pai, pastor protestante, ministrava. Lá via seu nome gravado em um túmulo que pertencia ao seu irmão mais velho que não vingou. Olhar seu nome em uma cova desde criança o teria deixado caótico, supersensível e sentindo-se um eterno substituto. Tentou seguir os caminhos do patriarca da família e

não deu certo. Mesmo assim, sua fé não o salvou da loucura.

A esquizofrenia do artista Bispo do Rosário foi apenas uma das ferramentas para criação de suas obras. “O manto de Apresentação” é uma indumentária criada para ser usada no dia do Juízo Final. “Navios”, uma influência da sua juventude na marinha que, para mim, representam pequenos berços sem ancoras.

Sabe, outro dia, achei que estava ficando louca quando me deparei com a obra “Os Invisíveis” de Ana Lennemann na exposição, “Lugares do Delírio”, do Museu do Mar no Rio de Janeiro. Olhando para os títulos de livros da estante, de repente, uma garrafa de Coca-Cola de 500 ml deslizou sozinha numa pilha de livros na horizontal. Fiquei ali parada, olhando, querendo entender. Eu vi o que eu vi? Ou estou imaginando coisas? É isso, a coca-cola tem movimento inusitado criando uma imprevisibilidade na performance da prateleira no salão do museu. Até hoje não entendi muito bem esse trabalho, é normal não entender. Aliás, o anormal seria compreender tudo. O que seria dos delírios sem as incógnitas?

1.3 Segunda Troca

A segunda troca de carapaça foi quando perdi meu primeiro amor. Sempre tem a primeira vez, e foi duro escutar que o nosso ecossistema não funcionava mais. Escutei aquele pedido de tempo na relação. Nesse momento, quis trocar de posição geográfica, ser outra pessoa e ter outro nome. A única coisa que consegui fazer foi cortar o cabelo. Tinha que mudar algo no meu corpo paralisado, pois com músculos enrijecidos, respirar era difícil.

A sensação era de um banho de gesso que emoldurava o meu corpo. Tudo era apertado, incômodo e escuro. Precisava ficar parada, esperando secar, para depois sair quebrando a concha sulfetada. Não há palavras no dicionário para definir a dor que eu sentia. Os únicos verbos que cabiam ali eram absorver, observar e incorporar.

Por dentro do molde, era possível ver as expressões do corpo, pele e alguns pelos. O visível se transforma invisível quando vira memó-

ria. O que está fora é diferente do que está dentro; interno, externo; inspiração, expiração; e sobre a luz, sobre a sombra. No ato da moldagem não existe respiração até me livrar da troca e, nesse momento, não há simbiose com o universo, pois na respiração, o ar que entra não é o mesmo que sai. É uma troca sem trocas.

Ao olhar no chão minhas partes eliminadas, percebi que sobrevivi. No corpo, vivo, exibo as marcas que a memória não dá conta, pois muitas vezes ela esquece, confunde, fragmenta, não é linear e se mistura a momentos ainda não vividos. Isso ocorre porque todas as nossas informações se encontram registradas na caixa preta do inconsciente.

Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Melanie Klein, Wilhelm Reich e Jacques Lacan tentaram elucidar os códigos de acesso do inconsciente. Os hieróglifos egípcios gravados nos monumentos tiveram mais sorte, pois seus códigos foram decifrados por meio da descoberta da Pedra de Roseta encontrada em uma expedição francesa ao Egito, liderada por Napoleão - o artefato continha grego antigo, no qual abriu caminhos para compreender os códigos egípcios. Dessa forma, descobriram que a escrita egípcia não tinham vogais, apenas consoantes e semivogais. Somente no período Ptolemaico, alguns símbolos foram adaptados para representarem as vogais com intuito de mencionar reis e rainhas com nomes gregos como: Cleópatra e Ptolomeu.

Já os nossos códigos estão ainda sendo decifrados pelo alfabeto de quatro letras: A, T, C e G. É preciso formar com as quatro letras “palavras” que possuem o significado de “aminoácidos”, pois cada proteína corresponde a uma “frase” formada pelas “palavras”, que são os aminoácidos. E assim segue, em uma ainda maior complexidade que o turbilhão de pensamentos. O DNA humano é constituído por um dicionário de palavras, ou seja, uma tabela do código genético e por uma gramática.

Pincel e lápis eram as tecnologias disponíveis para Leonardo da Vinci em sua época. Hoje você pode ter um quadro na sua casa com

o seu código genético em uma tela mais metafísica que poderia existir, porque é o seu DNA (ácido desoxirribonucleico) pendurado na parede. É um novo estilo pós-contemporâneo de auto-retrato, graças à tecnologia.

A artista Paula Carneiro, utiliza amostra de saliva para imprimir o DNA do cliente em peças de arte. Na sua exposição a designer usa vários softwares de computador para garantir que o código genético será impresso na cor desejada pelo comprador do quadro. Oferece também um certificado de autenticidade assinado por um biólogo. A certificação é a legitimidade e a autenticidade do trabalho artístico criado através da técnica de reação em cadeia da polimerase.

Ainda o consumidor dessa obra de arte única pode decidir das cores mais escuras às mais claras, são 12 opções, totalmente exclusivas! A coloração serve exclusivamente para expressar o seu ego e conciliar com a decoração da sua casa. O cliente decide se o quadro terá ou não moldura — sem é mais chique! Além disso, o dono do DNA pode obter um arquivo digital do trabalho e rerepresentar sua genética em outros objetos, como exemplo: camisas e copos.

Eu nunca imaginei meu DNA estampado por aí. Ele é tão íntimo e raro que sempre o desejei guardar só para mim. É onde tem os meus profundos segredos, minha energia, meus pontos fracos e minhas riquezas. Para a arte seguir seu curso com tanta tecnologia ao seu redor busca agora sua essência em códigos genéticos.

Acredito que no futuro as ressonâncias magnéticas funcionais terão o gosto do cliente e Leonardo da Vinci, artista renascentista, teria inveja dessas ferramentas.

1.4 - Terceira Troca

Tudo que é mais recente normalmente é mais longo. Há também uma perda de amor que subiu para Cuba, nadou para Espanha e afogou-se no Brasil. Tornei-me um rio sem margem, virei poça. Porém, a ordem dos fatores não altera o produto. Não lembro bem as sequencias dos fatos.

A dor da perda quebrou mais um exoesqueleto que já se encontrava rachado esperando o momento certo para sair. Fui obrigada a me esconder por quase dois meses entre os rochedos, ou melhor, meu quarto. A porta da rua era como se fosse a boca do tubarão esperando um deslize para me engolir. Fiquei como a carne mole e fresca igual da lagosta após ser brutalmente fervida viva para ser degustada. Perguntava-me quem iria me comer. Vivía à sombra dos tolos. E os questionamentos eram diversos: O que eu quero da arte?; O que a arte quer de mim?; O que a arte está fazendo na minha vida nesse momento?; O que a arte tem para me ensinar?

O dia era o momento de descanso, e a noite era a hora dos pesadelos. Já sabia o que era, e a raiva era maior que o medo. Não queria passar por tudo aquilo novamente. Desde então, por um período, virei uma mulher química incorporando substâncias neurotransmissoras, hipnóticas e ansiolíticas derivadas de benzodiazepina.

Estava sem pele para segurar as penas de pavão. Isso me remete à cena clássica do general e a ave galiforme no filme “Outubro”, de Seguei Eisenstein, 1929. Todas as minhas penas caíram, estava desnuda. Ali, havia uma ponte para escolher: a dos seres adaptadores ou dos seres criativos – o óbvio e o obtuso.

Durante esse processo, reafirmava minha apostasia constantemente. De repente, tudo virou espelho. A tríade corpo mente e espírito não fazia mais sentido para mim; e na minha toca descobri a sombra e a integridade. A sombra é o que escondemos de nós mesmos ou achamos que escondemos. A integridade é ser o que, de fato, somos sem espelhamentos. Nesses momentos não olho para o espelho, pois assusta. É tão assustador que sonhei com o meu ex amor através do vidro banhado de nitrato de prata. A mesma química utilizada para revelar as fotografias, as fotoquímicas, não digitais. Estávamos nus um em frente ao outro, ele atravessava a camada de prata metálica e se juntava a mim. Foi a única vez que realizei um conjunto de sensações, percepções e representações

visuais de caráter confuso e incoerente com ele.

Entre o reflexo do espelho d’água, quem é o pássaro e quem é o peixe?

Quando acordei, o espelho estava quebrado junto aos meus pés como uma carcaça decepada em vários pedaços sem espera de um rejunte. Me recordo agora a história de Tiradentes da Inconfidência Mineira relacionada com a pintura a óleo de Pedro Américo “Tiradentes Esquartejado”, de 1893 e a instalação de Adriana Varejão “Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho” (Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo), de 1998. O que restou dos ossos se transmutou em fóssil e entrou para história.

Reloading...

Não há tempo determinado para o novo exoesqueleto ficar inteiramente construído porque tudo depende de como o ecossistema se desenvolve. Nessa hora não há determinismo; tudo fica sistêmico, com dependência até mesmo do clima, do movimento do planeta Terra, das constelações familiares e dos movimentos dos mares.

Em relação aos movimentos marítimos, Peter Benchley, o escritor do romance “Jaws”, declarou que usou o temido mamífero com o lema “devora-me ou seja devorado” para representar a ameaça russa durante a Guerra Fria. Publicado em 1974, o livro foi um grande sucesso de vendas e, é claro, foi adaptado para o cinema. O filme “Tubarão”, dirigido por Steven Spielberg, foi lançado em 1975. Aquela música tema que surge anunciando a chegada do tubarão até hoje me dá calafrios. Sempre que estou indo a uma porta desconhecida, a musiquinha toca em meus ouvidos. Ao menos a trilha sonora do filme criada por John Williams ganhou o Oscar. Não é a toa que a polêmica obra “A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo” (tradução livre), do tubarão conservado em formol, 1991, do artista Damien Hist me causa sentimento de repugnância, aversão e repulsa. Em minha opinião, o mote de sua obra é a drástica alteração do biosistema da imensa massa de água azul para o rígido quadrado branco.

A meu ver, estamos voltando aos velhos tempos de divisão geopolítica, com uma nova roupa, sob a pele arcaica. Agora os EUA criaram um mapa em tempo real para acompanhar via satélite a migração dos Tubarões. Nem os animais fogem do design inteligente, pois o Centro de Guerra Submarina da Marinha Norte-Americana, NUWC, declarou que tem um projeto para fabricar tubarões cyborgs. O objetivo é elaborar um dispositivo que controle o comportamento dos animais via implantes neurais, com o propósito de procurar campos eletromagnéticos produzidos por submarinos e minas em ambientes subaquáticos. A razão do projeto é que o grande peixe marinho possui em sua natureza a habilidade de detectar magnetismo de forma infinitamente superior a qualquer detector fabricado pelo ser humano.

Por falar em russos e sua arte concretista, mergulho no ano de 1959, Brasil, pós - Segunda Guerra Mundial quando o mundo vivia um momento de paz. É quando nasce o Movimento Neoconcreto Brasileiro, que grossíssimo modo era contra a arte feita com receitas e seguida de dogmas. Enfim, o novo movimento artístico trouxe a subjetividade de volta para o processo de criação artística, utilizando novos meios para a produção, transformando a forma de apresentar, e de receber a obra de arte, além de um novo modo de escrever. Um dos artistas integrantes do movimento, que para mim é bastante complexo em seus pensamentos relacionados à arte contemporânea, é Ferreira Gullar. Seu importante texto chamado a “Teoria do não objeto” me soou como um pequeno sopro. Depois da leitura do texto, percebi a falência de representação da minha imagem no auto-retrato criado sem tintas e pincéis. A obra não tem moldura nem tela é uma breve história da ruína ou morte da representação do meu próprio eu. Representar o invisível (mente, espírito ou inteligência) através do visível (corpo ou objeto) utilizando a subjetividade: Abro um novo código para ser absorvido pelo coletivo. Não há interação física e sensorial: A interação é psíquica.

“Incorpórea” é orgânico, autônomo, forte e profundo. É magnético, é cardíaco. É única, pois é um corpo que ainda permanece vivo e uni-

tário. Até as gêmeas de Tunga, “Xifópagas Capilares” (criada em 1984), performance de dois corpos unidos pelo mesmo cabelo, as tornando um só indivíduo, não eliminam a unicidade registradas nas impressões digitais de cada uma. O corpo elaborado em pedaços de gesso é apresentado incompleto para afirmar que aquele passado não tem volta e o que falta é concluído ou completado pelo novo através do observar, absorver e incorporar do espectador. O que é o passado você escolhe, pode ser tantas coisas: arte, arquitetura, economia, ciência, comunidades, história, política, urbanismo, objetos, terra, amor, morte e vida.

CONCLUSÃO

Hoje eu nasci. Está difícil entender a nova respiração. O ar entra nos meus pulmões rasgando tudo por onde passa para abrir novos caminhos no novo organismo. A ecologia é outra. Meu primeiro exoesqueleto está ali dentro da lixeira orgânica hospitalar: o resto do meu cordão umbilical, minhas fezes, meu muco, meu sangue, minha placenta e minhas primeiras lágrimas. Estranho esse novo corpo que preciso habitar.

Era mais agradável quando ficava dentro da urna grega cheia de líquido imerso em um universo de sensações corpóreas incompreensivas sendo memorizadas no meu inconsciente até ficar apertado e quebrar. Da cabeça ao pé, fralda, cobertor, berço, chupeta e peito da mãe são uma coisa só. Esse corpo tem várias extensões e ao mesmo tempo nenhuma. Tudo é mãe, palavras são mantras e não há doenças do tempo – angustia ou ansiedade. Passado e futuro são inexistentes.

Erro quando falo que a minha primeira troca era a perda do Papai Noel. A primeira troca é agora fora do útero da minha mãe encarando um mundo cheio de luz e cores, no qual não as identifico e nem sei para que servem.

De repente, começo ter uma visão maior do todo quando aprendo a sentar, usar pinico e comer sozinha. Percebo que o mundo está ficando fragmentado, pois a cadeirinha e cobertor estão pequenos e são

distantes do colo da minha mãe. A primeira palavra que entendo claramente é o não. Depois papai e mamãe.

... as coisas estão se separando e deixando de ser apenas uma. O tempo muda: só há passado e futuro, não há mais presente. O peito da minha mãe agora é murcho, seco, e enjoa da chupeta. Um novo ambiente é recém-adquirido e sinto que continuo procurando um lugar habitável para realizar a arte de viver e ser. Não quero mais flutuar na água é o momento de pisar na terra.

Na era contemporânea estar em estado de presença para criação artística, e tudo ao seu redor, é como procurar uma agulha em um imenso deserto que um dia foi mar. A presença é dominante no nosso período de meninice quando só havia presente e reclamávamos para crescer mais rápido, guardando uma sensação angustiante no peito, crendo que ia demorar muito.

Este trabalho é um grão de areia no fundo do oceano que é a terra insondável, que encobre o adubo de corpos petrificados de seres vivos marinhos com carapaça rígida resistente ao desgaste, na qual a extração de petróleo não é alcançada. É a mesma terra que caminhamos cercada de ar com sólida superfície construída de camadas de sedimentos na rocha, na neve e no âmbar que guardam diversas histórias. Paro por aqui. Não tenho interesse em reconstruir mundos perdidos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". In: Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- BYSTRINA, I. (s.d.). Tópicos de semiótica da cultura. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Estudos em Semiótica da Cultura.
- Wallace, David Foster. Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo. Trad. Daniel Galera e Daniel Pellizzari. Seleção e prefácio Daniel Galera. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A ALDEIA GLOBAL, O ESPAÇO SEM LUGAR E O CIBERESPAÇO: A REINVENÇÃO DO CORPO SOCIAL E DE SEUS PROCESSOS CRIATIVOS NA ERA DIGITAL

JANAÍNA QUINTAS ANTUNES

A contemporaneidade traz padrões novos de pensamento, novos espaços, novos corpos, múltiplas linguagens, processos comunicativos e modos de interação humana cada vez mais complexos apoiados pelas altas tecnologias. Assim, faz-se necessário analisarmos as mudanças no modo de ser e de viver do ser humano na atualidade. O fenômeno da comunicação hipermediática reinventa tanto as relações sociais quanto a circulação e a produção cultural.

A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais e as artes modernas. Expandiu, por exemplo, o uso de bens patrimoniais e o campo da criatividade. Assim como os videogames trivializam batalhas históricas e alguns videoclips as tendências experimentais da arte, os

computadores e outros usos do vídeo facilitam obter dados, visualizar gráficos e inová-los, simular o uso de peças e informações, reduzir a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão. Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação. (CANCLINI, 2003, p. 308).

Há um cenário contemporâneo extremamente propício para a reflexão sobre as implicações do ambiente sobre o ser humano e vice-versa. O ambiente físico em que um indivíduo se encontra sempre foi a sua grande fonte de influência cultural, e o fluxo cultural se dava temporalmente no espaço físico. Com a emergência do ciberespaço, tempo e espaço se perdem e uma nova cultura mundializada de circulação instantânea surge; fazendo o território físico ser gradativamente anulado, dando lugar ao virtual. A sociedade contemporânea expandiu suas fronteiras para além de limites concretos das localidades geográficas, tornou-se globalizada e ampliada com o ciberespaço, estimulando novas maneiras de ver, de pensar, de trocar, de se comunicar, de se relacionar e de viver, repensando e ressignificando a aldeia global (cf. MCLUHAN, 1992).

Mas as novas tecnologias não só promovem a criatividade e a inovação. Também reproduzem estruturas conhecidas. Os três usos mais frequentes do vídeo - o consumo de filmes comerciais, os espetáculos pornô e a gravação de acontecimentos familiares - repetem práticas audiovisuais iniciadas pela fotografia e pelo super 8. Por outro lado, a videoarte, explorada principalmente por pintores, músicos e poetas, reafirma a diferença e o hermetismo de um modo semelhante ao das galerias artísticas e dos cineclubes. A coexis-

tência desses usos contraditórios revela que as interações das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam. Uma dessas transformações de longa data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos. (CANCLINI, 2003, p. 309).

A criatividade humana é uma capacidade diferenciada que suporta um processo e um ambiente de suporte; concede ao ser humano um status de agente construtor revelando suas incontáveis e incomparáveis potencialidades. Pode resultar na apresentação de produtos inovadores, que estão por trás da construção do mundo humano em todos os seus detalhes.

Winnicott (1975) discute a importância do potencial criativo para o ser humano e suas contribuições ao processo evolutivo individual e ao ambiente humano, que nos permite refletir sobre a construção das socie-

dades e suas variadas culturas, perspectiva de análise que estimula o exame do cenário do início do século XXI, com a criação do ciberespaço. Parece inevitável questionar em que medida a sociedade globalizada, a aldeia global e o surgimento da internet inauguraram espaços sem lugar, novas formas de relacionamento, de pensamento, de produção, ou seja, uma nova relação entre o ser humano e o mundo.

PROCESSOS CRIATIVOS

Ainda hoje, no século XXI, deparamo-nos em demasia com um conceito extremamente romantizado do processo de criação como algo mágico, inexplicável, quando, na verdade, o processo de criação nada mais é do que um processo de trabalho. Todo o percurso de trabalho é feito considerando as escolhas sensíveis e as intelectuais. Não necessariamente há um julgamento e/ou uma afirmação explicitados, mas existe um conceito por baixo de tudo. Quando utilizamos esse denominador comum do processo de criação, nós eliminamos essa separação, essa dicotomia do sensível e do intelectual.

Todos os processos são sensíveis e intelectuais (independentemente da área/da materialidade) e passam por tudo que é singular do local, da linguagem. Não é possível discutir nenhuma singularidade sem saber as tendências do processo, sem contextualizar. É exatamente o olhar pessoal que o transforma em uma singularidade.

Cada um de nós, como seres humanos, temos interiorizadas essas questões processuais, que são absolutamente gerais. Mas as questões com as quais nos deparamos são justamente as de desvendar qual a tendência, qual o projeto que está em jogo, qual é o contexto de produção, qual a situação, o momento histórico, o diálogo que você estabelece etc. São nessas indagações que nós vamos encontrando as singularidades, mas não é no sentido intelectual que teremos essa separação. O sensível e o intelectual são fronteiras muito discutidas no campo de processo de criação, todavia não são eles que nos ajudarão no campo da definição,

da reflexão. Quando colocamos essa amplitude do processo de criação como nosso interesse, já estamos automaticamente trabalhando com várias fronteiras, com vários níveis de indefinição de fronteiras. Podemos tomar diversos pontos de vista nessa discussão, entre eles, o ponto de vista das mídias, das linguagens e dos gêneros.

Quanto ao ponto de vista das mídias e das linguagens, temos a interligação das mídias, a indefinição, a inter-relação e a não definição. Tomemos como exemplo a publicidade digital e o jornalismo digital, que já partem disso e já são eles próprios ampliações em si. Neles já não existem as fronteiras, as passagens de um para o outro.

Mesmo o pensamento em si não se dá em uma só linguagem, estamos permanentemente, já como forma de desenvolvimento do pensamento, em diálogo com diversas dessas linguagens. Fazemos diagramas em anotações, apontando relações, fazendo e traduzindo pensamentos entre linguagens. O processo de criação é um processo permanente de traduções intersemióticas, de linguagens que vão sendo traduzidas. Essa é uma fronteira que já se elimina na própria materialidade do pensamento, no modo em que o pensamento se desenvolve. Podemos não saber qual será o desenrolar desse, mas já é uma primeira fronteira que é quebrada.

A maneira como as mídias se inter-relacionam é muito ampla, não só no modo de desenvolvimento do pensamento, mas no modo como as obras são colocadas publicamente. O que é colocado publicamente é aquilo que o autor aprovou no momento, sendo que muitos processos são objetos que se transformam em frente aos nossos olhos. Por mais que esse fato sempre tenha se desenvolvido e sido assim, hoje ele o é ainda mais, devido à multiaspectalidade trazida pela evolução do Hibridismo – que resultará no Além-Hibridismo (cf. ANTUNES, 2019) – e às inovações da arte contemporânea e com as mídias contemporâneas, até mesmo pela própria natureza das mídias digitais. Estamos falando de movimento e não de objetos estáticos. As mídias não são a questão, e sim os diálogos estabelecidos.

[...] É a matéria como obstáculo sobre o qual se exercita a atividade inventiva que converte as necessidades do obstáculo em leis da obra: estabelecida esta definição geral, um dos lados mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter reconduzido ao conceito de matéria aquelas várias realidades que se chocam e interseccionam no mundo da produção artística: o complexo dos “meios expressivos”, as técnicas transmissíveis, as preceptísticas codificadas, as várias “linguagens” tradicionais, os próprios instrumentos da arte. Tudo isso é subsumido sob a categoria geral de “matéria”, realidade exterior sobre a qual o artista trabalha. O próprio escopo ao qual uma obra funcional é destinada deve ser considerado “matéria”: um complexo de leis autônomas que o artista deve saber interpretar e reduzir a leis artísticas. (ECO, 2016, p. 16).

Focando agora o ponto de vista do gênero, também há sua extrapolação na contemporaneidade. A questão anterior de uma pré-definição de gêneros, bem definidos e segmentados, já não é mais possível hoje. Os próprios termos que estão sendo utilizados por teóricos (como “fotografia expandida”, “cinema expandido”, “vídeo instalação”, “entre-imagens”) já mostram essa tendência, essas tentativas de demonstrar o quanto o objeto de arte não é nem um nem o outro, demonstrar o quanto estamos nesse campo que transborda definições, sem ter características específicas de gêneros, mas com os quais o objeto dialoga. As definições preestabelecidas de alguns campos não dão mais conta, não são mais suficientes. Não é mais possível fechar uma definição. Devido a esse fato, a melhor proposta seria ver do que são feitos, mapeá-los, para assim falar desse campo das inter-relações.

Tudo isso é uma resposta processual para uma insatisfação

diante da (in)definição do gênero. Para não fecharmos esse campo, é muito melhor pensarmos em campos de possibilidade, não em um versus o outro, em dicotomias. Estamos sempre fazendo representações, de tal ou qual modo, sem ainda não termos nome. Contudo, podemos falar do que é feito. Nesse sentido, segundo Morin (2011), na “contemporaneidade macro”, em que não temos gêneros determinados, podemos muito mais pensar em “interações do que em segmentações”.

(IN)DEFINIÇÕES DE LINGUAGENS, MÍDIAS E GÊNEROS

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. [...] O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. [...] A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. (ADORNO, 1970, p. 13).

Dessa maneira, após análise sobre as indefinições das fronteiras de gênero, chegamos ao mencionado Além-Hibridismo: a evolução do Hibridismo, pois temos que focar em como lemos esses novos processos, e não em defini-los. O que nos cabe é entender seu modo de ação. Não necessariamente deve haver um projeto em comum a cada época, a cada localidade e contemporaneidade. É necessário haver um novo crítico que se abra para as possibilidades, ou senão ele simplesmente declarará o quanto um objeto não é arte, o quanto este não é determinado tipo, gênero, arte ou cultura. O crítico se coloca em uma posição normativa, extremamente fechada, decidindo o que entra ou não entra em determinada classificação. Não é questão de qualidade, da velha discussão sobre o que é ou deixa de ser arte, mas sim de se abrir para o que está acontecendo. Trata-se de conseguir sair das segmentações das pré-definições,

pois, caso contrário, as novas obras inclassificáveis do século XXI simplesmente não entrarão, não se encaixarão em definições e, assim, se perderão.

Também é importante não segmentar conceitualmente. Tomando como exemplo o próprio âmbito dos processos criativos, Steven Johnson deixa claro que não é possível falarmos de acaso sem busca, de insights sem conexões do consciente e sinapses:

Temos uma tendência natural a romantizar inovações revolucionárias, imaginando ideias de grande importância que transcendem seus ambientes, uma mente talentosa que de algum modo enxerga além dos detritos das velhas ideias e da tradição engessada. Mas as ideias são trabalho de bricolagem; são fabricadas a partir desses detritos. Tomamos as ideias que herdamos ou com que deparamos e as ajustamos numa nova forma. Gostamos de pensar em nossas ideias como uma incubadora de 40 mil dólares, saída diretamente da fábrica, mas na realidade elas foram construídas com as peças sobressalentes que por acaso se encontravam na garagem. (JOHNSON, 2011, p. 28).

Não é suficiente falar de um aspecto independente dos outros, ou valorizar um mais que o outro; eles estão interligados, são conceitos em rede.

APROPRIAÇÃO E ALÉM-HIBRIDISMO

Dentro do âmbito da segmentação e da categorização, temos a apropriação. Sempre houve apropriação. A nova questão é o modo como essa apropriação se dá. Todos os processos sempre foram feitos de fragmentos da vida; porém, atualmente, na era das mídias digitais, isso se evidencia mais. São metáforas, imagens poéticas etc. que indicam reco-

Iher indícios da aldeia global e de espaços sem lugar. Apropriação é a materialidade da criação que se dá na relação com os outros. A questão é o tamanho dessa apropriação e como o meio vai transformá-la, isto é, o que se modifica a cada época.

Dentro do pensamento de Peirce (2010), temos a ideia de abdução, de formulação de hipóteses, de inferência surge uma nova ideia, e a entrada de novas ideias se dá na relação de coisas existentes. A possibilidade de colocá-las junto é que é nova, é a apropriação de hipóteses. O aspecto inferencial da abdução dá destaque ao fato de que os diferentes elementos da hipótese estavam em nossa mente antes, conforme também atestado pela metáfora anteriormente mencionada de Steven Johnson (2011). Mesmo nesse sentido temos uma apropriação, a ideia de colocarmos junto o que não tínhamos nem sonhado estar em nossas mentes. E a ideia de colocar tudo junto, a sensação de lampejo, é o que muitas vezes é nomeado como insight. A criação não surge do nada, ela tem história e a história está na coleta desses fragmentos de vida. Somos incapazes de manter uma mera massa, um emaranhado de fatos, de informação em nossas mentes: ao nos esforçarmos para organizá-los e nos abstraindo; esses fatos se organizam luminosamente. Temos assim o conceito de abdução como uma conjectura, uma inferência, que adota uma hipótese em estado experimental.

Com as novas mídias, inclusive, mudam-se os modos de produção e criação. Em um período de alta interatividade e imediatismo, há uma questão de temporalidade diferente. A “tela” na qual se assiste uma mesma obra pode ser diferente hoje em dia. Podemos assistir a uma peça de teatro ao vivo, pela TV, pela internet etc. De tal modo, a questão da apropriação hoje é completamente ampliada devido ao Além-Hibridismo.

Não apenas em relação à apropriação e autoria, o Além-Hibridismo é multilateral, multidimensional, é tudo que é influenciado em amplitude mundial, sendo distribuído de alguma maneira, por qualquer meio, seja pela internet, seja pela televisão ou por outras diversas mídias. O

Além-Hibridismo é completamente multiaspectal, não é nenhuma área, nenhuma cultura, nenhuma arte específica; é o encontro de todas elas que resulta na produção de objetos culturais inclassificáveis. É a multidimensionalidade de todos os processos de produção. É a articulação do mundo, de toda obra e de todo artista (isolado localmente) na internacionalização das artes de todos os lugares por meio da comunicação proporcionada pela tecnologia.

Nem mesmo aquilo que é tecido no âmbito das culturas urbanas não pode ser lido isoladamente (muito menos considerando-se o ciberespaço). Ao discorrer sobre diferentes culturas, Pinheiro (2004, p. 16) afirma que as cidades que “[...] abrigam no seu interior um número maior e crescente de culturas tem de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas, afinar a complexidade estrutural, a sintaxe combinatória das intersemioses”.

A comunicação se dá na interação de sujeitos e, no Além-Hibridismo, essa interação é ainda maior por se realizar pelo ciberespaço. O Além-Hibridismo é um espaço para se pensar uma questão comunicativa em que se abre a possibilidade de encontrar o singular e o grupo. Não importa como até mesmo o próprio artista se denomina, mas sim o modo como as coisas se dão, acontecem; importa compreender as regras e os padrões únicos, incomparáveis a qualquer denominação, que foram estabelecidos. Salles completa:

O interessante é compreendermos a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional. O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se nas singularidades da transformação. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, está no poder de reunir o mundo

disperso. (SALLES, 2013, p. 105-106).

Exatamente o poder do Além-Hibridismo: por meio do ciberespaço, ele junta muito mais elementos dispersos, e isso é a mencionada inovação do modo como os elementos foram colocados juntos.

O cyberspace absorve e equaliza todas as formas culturais disponíveis. Programas radiofônicos e televisivos e produtos da indústria bibliográfica, cinematográfica e musical, sobrevêm agora, ostensivamente, pelo écran do objeto infotecnológico. Em sentido oposto, o acesso ao cyberspace via rede televisiva depende também do enquadramento ao código digital. (TRIVINHO, 2012, p.77).

A partir do momento que nós deixamos de ser influenciados apenas pelo que veio temporalmente anteriormente a nós, bem como pelo ambiente, pelo nosso local, novos processos criativos surgem. De uma maneira ou de outra, sempre fomos influenciados por épocas muito anteriores às nossas e por outros locais, mas não de maneira direta. O que a cibercultura veio transformar foi o modo como essas interações acontecem. A “cibercultura equivale a um capital social de sobrevivência cultural na fase globalitária do capitalismo” (TRIVINHO, 2012, p.75). A partir dela, pudemos ser diretamente influenciados por obras, artistas e movimentos de todas as épocas e todos os lugares sem sairmos de nosso isolamento físico local. O Além-Hibridismo se tornou uma tendência no século XXI justamente por causa do sujeito “isolado” localmente. Por mais isolado fisicamente que ele esteja, seja trancado em um quarto, seja sozinho em uma ilha, ele ainda assim está em rede, especialmente considerando-se o ciberespaço, o que foi corroborado em definitivo extensivamente durante a pandemia de COVID-19 nos anos de 2020 e 2021. Ele se apropria do mundo, sua materialidade se dá na localidade do sujeito isolado.

O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é toma-

do numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os “nós” dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa. E ele não está nunca, mesmo o mais desfavorecido, privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam posicionando-o, seja na posição de remetente, destinatário ou referente. Pois seu deslocamento em relação a estes efeitos de jogos de linguagem (compreende-se que é deles que se trata) é tolerável pelo menos dentro de certos limites (e mesmo estes são instáveis) e ainda suscitado pelas regulagens, sobretudo pelos reajustamentos através dos quais o sistema é afetado a fim de melhorar suas performances. Convém mesmo dizer que o sistema pode e deve encorajar estes deslocamentos, na medida em que luta contra sua própria entropia e que uma novidade correspondente a um “lance” não esperado e ao deslocamento correlato de tal parceiro ou de tal grupo de parceiros que nele se encontra implicado, pode fornecer ao sistema este suplemento de desempenho que ele não cessa de requisitar e de consumir. (LYOTARD, 2002, p. 28-29).

Essas são consequências naturais da interatividade, do digital e do tecnológico. Mudam-se as tecnologias e assim surgem essas diferenças. A tecnologia trouxe novas possibilidades de novos lugares, uma nova fase da aldeia global. Sempre houve conhecimento em rede, mas com o ciberespaço, a rede internet, podemos constatar isso a olho nu,

nos diálogos que estão no ciberespaço. A cultura além-híbrida intensifica a interatividade. Cecília Salles define:

Tendo essas questões postas, nossas indagações caem sobre como os processos criativos interagem com a cultura. Como são construídas as obras nesse contexto de intensas interações? Com quem o artista dialoga, de que modo, para quê? Essas são algumas perguntas que fazemos ao pensar no tempo e no espaço da criação. Isso nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. De modo mais específico, isso gera a necessidade de compreensão dos modos como se travam as interações com a cultura. (SALLES, 2013, p.105).

Morin (1992) define intensidade, multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções, como o modo de ação da cultura. Inovações de pensamento se dão por esse calor, por essa turbulência, já que, a existência de uma vida cultural dialógica possibilita um intercâmbio de ideias que produz o enfraquecimento das normatizações, enfraquecimento esse que é a grande força do Além-Hibridismo. Sem essa efervescência se cai nesses dogmas. Há uma relação recíproca entre a dialógica cultural favorecendo o calor cultural e este último a propiciando.

Como natureza das interações da cultura, Morin (1992) sinaliza justamente a ideia de ações recíprocas; menciona que a interatividade modifica a natureza ou o comportamento dos elementos envolvidos, no momento que um age sobre o outro, gerando algum tipo de modificação. Para ele, a interação cultural é condição de encontro, agitação, turbulências; e ela torna as inter-relações, associações, combinações, comunicações em certas condições que dão origem a fenômenos de organização.

São exatamente essas interações da cultura que geram o associar, o vincular, o comunicar, dando origem a esses fenômenos de organização.

Há algo nas propriedades associadas à interatividade que são importantes para entender essas redes de criação: opção de encontro, influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos. Interessante observar consequência dessa ação de um elemento sobre o outro sobre a forma de ramificação de possibilidades. Ao pensar as redes nessa perspectiva, mesmo os processos individuais já são em rede. [...] Geram novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. A rede ganha complexidade à medida que novos nexos são estabelecidos. A interatividade é uma das propriedades da rede indispensável para falar dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. O processo de criação do sujeito está localizado no campo relacional. Os processos que se dão na interatividade têm um natural ganho de complexidade. (SALLES, 2006, p. 26).

Na interação, especialmente no coletivo criativo, existem sujeitos individuais em jogo, com suas características próprias. Se alguém tem a crença de que o outro pode lhe trazer novas possibilidades, ele realmente lhe abre novas alternativas. O coletivo na criação surge justamente como indivíduos criando em grupo, justamente por terem uma necessidade de agruparem-se. Por mais que haja uma semelhança, um padrão aparente, quando o individual vira coletivo simplesmente não há mais padrão, pois cada um tem suas características e processos únicos. Devemos observar quando há recorrências, perguntar-nos o porquê des-

ses modos e o como. Muitas vezes, não ocorre um coletivo, não se gera um coletivo; pode ter sido gerada uma exposição coletiva, por exemplo, mas não há um projeto em comum, não é possível chamá-lo de coletivo. Da mesma maneira, o Além-Hibridismo está surgindo pela grande disseminação de artistas inclassificáveis, com características únicas, os quais sentem a necessidade de enquadrarem-se em um grupo. Sendo assim, o Além-Hibridismo não torna os seus “membros” um grupo, apenas mostra o quanto um contamina o outro pela grande influência mundial exercida sobre esses.

Colapietro fala do sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Nós estamos sempre já no meio de outras pessoas e de outros significados; assim, nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço. (SALLES, 2013, p. 105).

Não podemos definir o coletivo, temos que entender de que coletivo estamos falando. Também não conseguimos dizer se um coletivo (simplesmente algo que não é individual) é ou não é um real coletivo (um grupo com características únicas). Dentro do nosso mundo interconectado da cibercultura, ninguém está isolado, estamos unidos pelo ciberespaço, porém, isolados em nossos bunkers glocais (cf. Trivinho, 2012).

Mesmo um autor ou artista que sai de um local completamente isolado, sem tecnologia ou conexão com o ciberespaço, a partir do momento que, por um lado, ele publica; por outro lado ele é influenciado/dialoga com algo ou alguém, pois ele deixa de estar isolado, ele está em rede.

CLASSIFICAR O INCLASSIFICÁVEL

Nós, como sujeitos, já estamos interconectados em interações múltiplas. O sujeito em rede no espaço sem lugar é distinguível mas não

separável dos outros, é uma cadeia permanente em processo. Essa ideia é importantíssima, pois a identidade do sujeito é construída pela relação com os outros. O sujeito é só um possível membro de uma comunidade, e ele tem dois aspectos: ele não só é membro de uma comunidade como também tem a própria forma de comunidade, ele é um agente comunicativo, ele está nessa relação com o outro, ele é a comunidade. Ou seja, esse sujeito nunca está realmente isolado. Existe um espaço do sujeito individual, mas em meio a essa multiplicidade de interações, elas não significam o apagamento do sujeito.

Dentro da dicotomia de hipervalorização do sujeito/apagamento do sujeito, se pensa o sujeito isolado criativo que não tem qualquer tipo de interação, que seria esse macro sujeito, poderoso e isolado. Mas hoje, principalmente, todo sujeito é comunidade, é um sujeito em rede, o que não elimina o sujeito individual, não elimina sua individualidade. Ele existe e também tem, em meio a essas conexões, o seu espaço de manifestação da subjetividade. Precisamos sair dessa dicotomia e pensar nessa complexidade, bem como no fato de ambos existirem, serem. Dessa maneira, conseguimos avançar epistemologicamente nessa discussão.

Novamente reiteramos que a ideia não é classificar porque estaríamos indo contra a própria questão. O problema, pois, da definição é justamente que ela fecha, restringe. É necessária uma perspectiva crítica de abrir-se para o que está acontecendo. Não é o “classificar”, e sim o “mapear”. A arte e a crítica não devem ser classificatórias, mas devemos refletir sobre como pensar essas obras para podermos falar delas. Geram-se tendências e não fechamento.

Devemos aprender a analisar o sistema da arte de acordo com essa nova tendência atual, ou com essa nova falta de estrutura; pois isso se faz impossível se nos basearmos em parâmetros que já não se aplicam mais, fato este que está sendo observado pela falha dos críticos e historiadores atuais em fazê-lo, eles não estão preparados para lidar com

a indefinição de fronteiras que nos traz muito mais possibilidades que a restrição de categorias.

Se não ampliarmos nossos objetos de observação, se não nos abrimos à experimentação contemporânea e, principalmente, se não olharmos para as possibilidades da internet, do ciberespaço, da aldeia global e dos espaços sem lugar, a crítica irá morrer. Ou nos abrimos para o novo que está acontecendo, ou ficaremos para sempre falando sobre obras que “não cabem”, “não se encaixam”. Um artista quer ser lido, assistido, aceito; isso é o fundo de aceitação do classificismo, é o contrário do artista de gaveta. E por que ele é de gaveta? Porque renuncia ao público. É necessário envolver a identificação para pertencer, para aderir; sem, contudo, questionar (cf. SALLES, 2006).

Assim, onde iremos encontrar teoricamente um espaço de manifestação da subjetividade? Nos campos de transformação. Criação é transformação, a criação não sai do nada, vem de relações com os outros. Ao mesmo tempo, teremos espaço para essa manifestação da subjetividade do indivíduo na percepção, que se dá de uma maneira pessoal, que já é transformadora, nos dá recursos e tem marcas da subjetividade. Embora nós como sujeitos já estejamos em rede, interagindo, nós vamos ter a nossa maneira de nos apropriarmos do mundo; não estamos realmente isolados, estamos nos aproximando. Como visto anteriormente, essa apropriação é muito influenciada por decisões pessoais individuais, é o que atrai, mesmo sem saber, a razão. Nos apropriamos da materialidade do local, já no sentido de que, aparentemente, nós podemos olhar a mesma cena e fazer

Existe também a questão dos recursos e dos procedimentos atuais: são mais espaços nos quais flagramos a manifestação da subjetividade. O interessante a ser analisado é como esse sujeito gerencia todos esses fatores na contemporaneidade. É como pensar esse sujeito, não saindo da dicotomia, mas abrindo espaço para pensar nele, não isolado, mas sim considerando escolhas, critérios e todas as marcas com as

quais se edita o mundo (cf. SALLES, 2006).

Há épocas que lidam melhor com a individualidade, com as marcas pessoais e suas relações com o coletivo, outras, nem tanto. O Além-Hibridismo é o período cultural mais livremente criativo, já que a sua ausência de categorização faz com que ele não esteja delimitado pelos padrões acadêmicos.

AMBIENTE: PROCESSOS CRIATIVOS E INFLUÊNCIA CULTURAL NO ESPAÇO FÍSICO E NO CIBERESPAÇO

A sociedade contemporânea globalizada, em suas fronteiras para além de limites concretos das localidades geográficas e ampliada com o ciberespaço, é atualmente um ambiente genuíno e claramente complexo e criativo com novas maneiras de ver, de pensar, de trocar, de se relacionar ou de viver.

Anteriormente, a cidade, a geografia, o nosso ambiente territorial eram os elementos-chave da influência cultural, os meios pelos quais se davam o desenvolvimento criativo, eram eles que ofereciam a matéria-prima do hibridismo cultural territorial. Com a introdução do ciberespaço, a sociedade expandiu os seus meios de influência cultural, e novos meios de influência e novos modos de interatividade deram origem à glocalidade, um “consenso internacional indica que a conjunção entre global e local [...] – glocal, [...] crucial para o [...] entendimento do modus operandi fundamental da civilização mediática – foi originalmente constituída no mundo corporativo japonês” (TRIVINHO, 2012, p. 23, grifo do autor).

O ciberespaço estabeleceu uma expansão à criatividade, pois os parâmetros concretos da experiência podem ser alterados em seus limites geográficos e temporais. Anteriormente, éramos influenciados culturalmente pelo que estava próximo de nós, nossas fontes criativas eram aquelas que estavam visíveis e acessíveis territorialmente e temporalmente. Não tínhamos grandes possibilidades de influências de culturas longínquas no espaço e no tempo, ao mesmo tempo, havia pouco contato

com registros históricos da nossa história humana.

A Internet oferece uma possibilidade incrível para muitos de participarem do processo de construção e cultivo de uma cultura que tenha um alcance maior que as fronteiras locais. Esse poder mudou o mercado ao permitir a criação e cultivo de cultura em qualquer lugar, e essa mudança ameaça as indústrias de conteúdo estabelecidas. [...] Tecnologias digitais associadas à Internet podem vir a produzir um mercado muitíssimo mais competitivo e vibrante para criar-se e distribuir-se cultura; esse mercado poderia incluir um número muito maior e mais diversificado de criadores; esses criadores poderiam produzir e distribuir uma gama muito maior de expressões criativas (LESSIG, 2005, p. 29).

A contemporaneidade descortinou padrões novos de busca de informações e possibilitou a presença mais constante de modelos de pensamento criativo em que múltiplas linguagens convergem para expressar modos de interação humana, anseios e necessidades. As trocas interpessoais se tornaram possíveis em tempo real na aldeia global (cf. MCLUHAN, 1992), sendo cada vez mais complexas e apoiadas por altas tecnologias da comunicação. Essas mudanças no modo de ser e de viver do ser humano na atualidade reinventaram o fenômeno da criatividade hoje, traduzindo de modo mais essencial a potencialidade criativa do ser e fazer humano.

Convergências de pensamentos acerca da criatividade e do ciberespaço para explicarmos uma realidade para além do hibridismo podem ser uma tentativa válida para abordar fenômenos complexos como a interatividade em tempo real e o conceito de espaço sem lugar, que a contemporaneidade delineia reinventando o viver humano na era digital.

Refletir sobre a existência humana transformada por inovações tecnológicas e novos hábitos cibernéticos é oportunidade para compreendermos o hibridismo para além dele na convergência entre o ato de criar e o ambiente do ciberespaço. Conceitos híbridos como a condição glocal são algumas das definições que abrem um novo horizonte de reflexão e discernimento sobre viver, criar e dar continuidade ao processo evolutivo do ser humano hoje. A expansão dos poderes criativos dados aos indivíduos através do ciberespaço nos leva a considerar que o tema da criatividade emerge como interessante campo de questionamentos e insights acerca da complexa construção da realidade na contemporaneidade.

Neste momento histórico atual dominado pela tecnologia, a troca de informações imediata e universalizada influencia de modo decisivo os processos de convivência social e os processos de criação cultural. Devido à disseminação universal da cibercultura, cada indivíduo sofre influência cultural de conteúdos do ciberespaço, e mesmo as pessoas que não têm acesso a ele sofrem essa influência de forma indireta.

Em conclusão, essa influência global atemporal e ageográfica traz como consequência novas obras que estimularam a evolução do conceito territorialmente físico de hibridismo para um “além-hibridismo” e as tornaram inclassificáveis devido à interatividade típica da cibercultura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires: Sur, 1970.
- ANTUNES, Janaína Quintas. Nobrow: o inclassificável internacionalizado. São Paulo: Gênio Criador, 2019.
- CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.
- ECO, Umberto. A definição da arte. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- JOHNSON, Steven. De onde vêm as boas ideias. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

- LESSIG, Lawrence. Cultura livre. São Paulo: Trama, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. The global village: transformations in world life and media in the 21st century. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- MORIN, Edgar. El método IV: las ideas. Madrid: Cátedra, 1992.
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PINHEIRO, Amálio. Por entre Mídias e Artes, a Cultura. In: Ghrebh Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, São Paulo, s.n.t., 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. O sujeito nas redes da criação coletiva. In: MACEDO, Vanessa (Org.). Pontes móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cia. Fragmento de Dança, 2013.
- SANTAELLA, Lucia. O fim do estilo na cultura pós-humana. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.
- TRIVINHO, Eugênio. Glocal: visibilidade mediática, imaginário bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2012.
- WINNICOTT, Donald W. O brincar e a realidade. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CORPO COMPARTILHADO: ARTE E RESISTÊNCIA NA PANDEMIA DE 2020/2021.

ISABEL ORESTES SILVEIRA, MARCOS RIZOLLI E REGINA LARA
SILVEIRA MELLO*¹

Resumo: Este estudo reflete sobre experiências criativas protagonizadas por três professores-artistas convidados ao desafio curatorial idealizado pelo Centro Histórico e Cultural Mackenzie e proposto para um conjunto de dezoito professores-artistas vinculados à Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil. A proposta desencadeada em 2020, bem no início do isolamento social acarretado pela pandemia do covid-19, percorreu processos criativos paralelos, intervenções expressivas sequenciais objetivando resultados visuais coletivos, traduzidos em obras de arte de tripla autoria, com desdobramentos atuativos até o início de 2021, em seu momento mais avassalador. A tarefa de primeira leitura de processo nos é legitimamente reivindicada pelo fato de sermos artistas-pesquisadores interessados em pesquisas baseadas em estudos sobre processos e procedimentos artísticos. A dimensão metodológica do estudo se nutre de significativos autores, entre eles: Cauquelin (2005), na contextualização sobre a Arte Contemporânea, Deleuze (1995), a partir dos atos de resistência experienciados pela arte, Adorno (2008), que es-

¹ Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil.

tabece considerações acerca da criatividade coletiva, e a matriz referencial sobre processos criativos em Csikzentmihalyi (1998).

Palavras-chave: Arte e resistência. Processos criativos. Expressão compartilhada.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A investigação proposta para esta pesquisa envolve aspectos que tangem a produção artística colaborativa de dezoito professores-artistas-pesquisadores da Universidade.

Para isso, a curadoria do Centro Histórico e Cultural Mackenzie (CHCM), promoveu o que denominou de Arte no Confinamento – ação que envolveu professores-artistas da instituição e que, por meio do preliminar contato telefônico, foi explicitada a concepção curatorial que pretendia deflagrar uma experiência colaborativa em Artes.

A partir da efetivação dos convites e respectivos aceites cada artista realizou sua intervenção expressiva e autônoma sobre uma tela de algodão com chassi de madeira que seria posteriormente enviada a outro artista que continuaria a intervir na obra iniciada. Desta forma cada tela teria a intervenção criativa de três autores, sem que nenhum deles soubesse quem seria seus coautores. As seis telas, com medida padrão de 1,50m x 1m, foram enviadas aos lugares onde os artistas convidados cumpriam a quarentena – residências ou ateliês. Quando o primeiro artista terminava sua intervenção no suporte, ao prazo de três dias, comunicava à curadoria, que providenciava o envio do suporte ao segundo artista que, por sua vez, dava sequência à intervenção.

Por isso, a obra estava sempre em um estado de “vir a ser”, isto é, em processo de inacabamento, para ser finalizada pelo terceiro artista que iria recebê-la.

É importante destacar o fato de que foram definidos seis temas para cada uma das telas: Alegria, Amizade, Esperança, Futuro, Paz, Saú-

de. Os artistas desconheciam seus temas até o momento em que recebiam um kit curatorial contendo: uma carta-convite oficial, com as orientações básicas de ação (nela, estava anunciado o tema a ser desenvolvido) e um bloco de folhas em formato A3 (destinadas ao planejamento e esboços da proposta a ser implementada na tela).

Através desta reflexão em coautoria dispõe-se a valorizar o trabalho colaborativo em Artes, enquanto se aguarda o momento oportuno para realizar-se presencialmente.

Nessa perspectiva, serão investigadas as etapas que constituíram todo o procedimento levando em conta a ludicidade da proposta, a construção e desconstrução da obra, a materialidade, a percepção dos artistas e os processos criativos que mobilizaram as diferentes subjetividades no ato do fazer escolhas. Problematiza-se questões relativas as formas de operar no âmbito do projeto, do processo, da percepção e da autoria da obra de arte, questionando se o Projeto Arte no Confinamento significou de fato uma atividade colaborativa em Artes, e resultou num ganho significativo de aprendizado para cada um dos autores.

Parte-se da hipótese de que o resultado da ação laboral criativa pode gerar uma comunicação visual em que os elementos compositivos da imagem transmitem ao receptor, as informações necessárias que lhe permitam dar sequência à atividade, dispensando a oralidade entre os pares e até mesmo a atividade desenvolvida presencialmente em grupo. Isso significa que cooperar envolve a participação do artista de forma ativa no processo, prestando total apoio, em uma relação que implica confiança e responsabilidade de cada envolvido.

Para compreender as implicações desse processo compartilhado em que cada um desempenhou uma função específica será utilizado a metodologia bibliográfica de natureza qualitativa em que leituras de processo se efetivaram como uma opção para a investigação sobre as subjetividades da prática que foi proposta. Autores como Adorno, Cauquelin, Csikzentmihalyi e Deleuze serão importantes para dialogar e fomentar a

pesquisa na área de Artes Visuais e garantir a necessária interface entre a prática e teoria.

APRENDIZADO E COLABORAÇÃO EM ARTES: RESISTIR SEMPRE

“O que é ter uma ideia?”. Com essa pergunta, Deleuze inicia uma conferência no “Mardis de la Fondation” (Fundação Europeia da Imagem e do Som) no ano de 1987 e diz: “Então, o que acontece quando dizemos: tive uma ideia?”:

É um momento raro. Ter uma ideia é uma espécie de festa [...] e por outro lado, ter uma ideia não é alguma coisa de geral. Uma ideia já é destinada, como aquele que tem a ideia e já é destinado a tal domínio. Quero dizer, que uma ideia é uma ideia em pintura, ora uma ideia em romance, ora uma ideia em filosofia, ora uma ideia em ciência. E evidentemente uma pessoa não pode ter todas elas. Se vocês quiserem, as ideias, é preciso tratá-las como tipos potenciais, as ideias são potenciais já comprometidos com tal e tal modo de expressão.

O que o filósofo argumenta é o fato de que uma ideia é sempre uma possibilidade ou potencialidade inseparável do modo de como ela é expressa. Isto significa que ter uma ideia criativa exige expressar-se fazendo uso das técnicas que se conhece e domina. Para ele, um criador só faz aquilo que tem absolutamente necessidade.

É interessante pensar a criação em artes como uma expressão que advém da resistência, isto é, surge de uma atitude autônoma e consciente do artista, que o faz contrapor a propensão massificada de seguir à deriva.

Criar é ter uma ideia. Surge da necessidade de agir com resistência. Necessidade, ideia, ato de resistência e criação estão amalgamados ou, em constante relação. São processos que se materializam na obra de arte. Todavia, antes da arte ou para além dela, a resistência é uma ma-

nifestação vivenciada na prática social pelos que desejam manifestar-se contra determinado sistema opressor ou ainda, pode ser entendido como ato de se opor ao estado natural das coisas, ao conformismo e dominação. Quando se pensa em resistência em artes, remete-se ao clássico texto: Teoria Estética, de Adorno (2008) que argumenta sobre o fazer artístico como ato de luta por resistência ao estado das coisas existentes na medida em que projeta uma interpretação da realidade de forma lúcida. É importante destacar que Adorno observa a resistência do artista primeiramente no contexto do avanço da era industrial, momento em que a arte resiste à reprodutividade de si mesma, de forma massificada. Valorizava-se uma estética da arte em si e para si, e não como forma de uma mercadoria.

Todavia, há que ficar claro que a autonomia e resistência pertencem ao artista, visto que a obra de arte não é livre e autônoma. A obra de arte pode propiciar efeitos variados como admiração, indignação, indiferença, aceitação ou repulsa. Adorno, não descartava o fato de que muitas vezes o sistema econômico conseguia afrouxar a resistência do artista e torná-lo força produtiva da indústria cultural.

Esse panorama abrangente sobre algumas das ideias de Adorno, podem ser úteis pois sua visão atualiza a ideia de que o fazer do artista, ainda que afastada do real, deve existir como forma de permanência da arte que proíbe a barbárie.

Para os fins desta reflexão toma-se o enquadramento conceitual de resistência não como força ou movimento necessariamente reativo como se o artista e sua produção tivessem a capacidade de exercer mudança social. A resistência artística que se propõe refletir é aquela que faz jus a manifestação sensível, que é direcionada a sociedade, mas que preconiza a liberdade expressiva do artista. Uma forma de resistência que surge de uma necessidade de posicionar-se contra o estado das coisas, de pensar a realidade atual e ameaçadora do mundo. Converter o terror da pandemia, através da imagem que condena a barbárie. Afinal: “Toda arte é uma revolta contra o destino do homem”. Essa célebre frase

de André Malraux serve para ilustrar o fazer coletivo dos professores-artistas-pesquisadores que pela comunhão dos afetos, evocam em suas produções a complexidade sócio-histórica do nosso tempo.

Por isso, dentre tantos ganhos pessoais que a experiência proporcionou em termos de aprendizado, destaca-se que o fazer colaborativo exigiu uma negação da arte autoral e a abdicação do critério de identidade ou pertencimento, pois não foi possível dialogar com os pares, além da predestinação de que as contribuições visuais aplicadas no suporte por cada um dos artistas naturalmente reconheceriam sucessivas intervenções – correndo-se o risco de desvios, adulterações, apagamentos, sobreposições ou desconfigurações das propostas expressivas individuais. Um processo sem o contato ou comunicação com o outro, sem o controle final do resultado do conjunto das obras. Foi uma atitude de colocar-se disponível aos atos da criação dinamizado pelas escolhas feitas, a fim de promover significado e responder ao desafio de ajustar-se e integrar-se ao projeto curatorial.

A intencionalidade definida pelo artista é uma atividade intelectual, uma experiência individual motivada por ações e paixões, as quais se transpõem como representação do imaginário na tela. Impõe um questionamento sobre a realidade pela continuidade do pensamento, da necessidade, da resistência. Coloca em confronto o fazer compartilhado que fora planejado propositalmente para ser um diálogo desorganizado no sentido de não haver seleção de prioridades no espaço compositivo da tela.

O artista, ao se dispor a trabalhar nesse modelo, deve persuadir-se de que não existe embate sobre o ponto de vista do outro e essa atitude o coloca em uma postura de alteridade em que o protótipo realizado revela a essência do coletivo, mas não necessariamente sua autoria intocada, e isso lhe deve bastar.

APRENDER EXIGE ESFORÇO, ATITUDE E MOTIVAÇÃO

O convite para realizar uma obra coletiva em plena pandemia,

surpreendeu pelo inusitado da proposta, aparentemente contraditória: diante do compulsório isolamento social que todos os dezoito artistas vivenciavam naquele momento, o Projeto Arte no Confinamento sinalizava para aglomerações de ideias, reuniões de visualidades e de discussões simbólicas. O comando subliminar foi entendido como algo assim: criem coletivamente! Então, como isso seria possível? Como viabilizar tal ação coletiva?

Ao receber a proposta sentiu-se o primeiro impacto real de como a pandemia poderia afetar a todos. Naquele contexto, era impossível imaginar a dimensão da crise global que se instalaria de maneira tão profunda na vida contemporânea.

Ainda que a pandemia permaneça, os três artistas participantes do projeto e autores deste artigo, sentiram-se triplamente motivados: 1) originalmente, aceitaram a provocação da curadoria do Centro Histórico e Cultural da Universidade Presbiteriana Mackenzie para produzir arte coletiva; 2) essencialmente, porque seres criativos, investiram e continuam investindo na permanência da atividade artística – como forma de manter a chama da sensibilidade e da capacidade de produzir linguagem e sentido à vida;

Passa-se, então, a compartilhar a experiência processual dos três autores-artistas envolvidos no Projeto e o modo como todos os atores aprenderam com a experiência. Cada um deles recebeu um tema ou palavra-chave que deveria inspirar e orientar a produção autoral. A saber: Alegria, atribuído a Isabel Silveira; Futuro, atribuído a Regina Lara; Saúde, atribuído a Marcos Rizolli. Os temas deveriam ser tratados na obra coletiva e a sugestão complementar era de escolher dois outros temas para a produção de obras individuais.

Essa demanda criativa exige uma abertura do artista à compreensão da proposta curatorial, da participação de outros artistas na mesma obra, sem saber quem seria incorporado ao mesmo processo criativo de forma mais próxima, numa relação tão íntima de dividir o mesmo suporte

com um suposto desconhecido cuja referência de amizade é mediada mais pelo trabalho acadêmico do que pela afinidade artística.

Obras feitas sob encomenda são historicamente comuns, tanto que estão descritas na História da Arte desde os tempos mais remotos. A definição prévia de um determinado tema, quando não surge da intencionalidade do próprio artista, pode sugerir limites à criação ou restrição à criatividade.

Entretanto, há exemplos de obras magníficas feitas sob encomenda que demonstram haver espaço para a deliberada criação de um tema específico, pois as soluções encontradas para cada desafio são do artista, que incorpora o tema como se o tivesse pensado inicialmente.

Quem poderia afirmar que os afrescos do teto da Capela Sistina, obra temática discutida tão intensamente entre Michelangelo, o artista, e o Papa Júlio II, o contratante, não é reconhecidamente uma obra de excelência? De qualquer forma, desde o Renascimento Italiano e até os dias atuais, a posição social do artista, anteriormente considerado um operário, e o sentimento de autoria, compreendendo as ações criativas e produtivas, muito se alteraram: a expressão individual e a habilidade técnica, por um extenso período, foram muito valorizadas monetariamente pelo mercado de arte, movimentado os leilões por colecionadores afeitos aos conceitos de autoria, autenticidade e originalidade (CAUQUELIN, 2005).

Contudo, esse fenômeno em busca da obra única (objeto e autoria) vem cedendo território para as novas formas de produção artística, reconhecendo-se prioritariamente a autoria intelectual (a decisão criativa) enquanto o fazer (as técnicas e procedimentos manuais) assimila processos e tecnologias-máquina. Também as novas formas de produção – geralmente coletivas, colaborativas e criativamente interdependentes de diversificadas especialidades – vem chamando a atenção de público amplo, crítica e, cada vez mais, do mercado de arte.

A partir dessas reflexões sobre autoria e obra, os três professores-artistas experienciam na prática cotidiana vivências que demandam

criação em rede. Assim, vivem tanto o sentimento de autoria em dimensões de autonomia e de compartilhamento.

Sobre esse aspecto preliminar de coautoria e suas derivações coletivas, colaborativas e intervencionistas, trataremos a seguir:

Para a artista visual Isabel Silveira, cujo fazer criativo está centrado nas modalidades desenho, gravura, pintura e arte digital, também está habituada ao contato frequente com o cliente, quer exercendo projetos de ilustrações e cenografia. Como ilustradora, define a linguagem pictórica dependendo da demanda solicitada. É um processo criativo para além da descrição visual do texto, trata-se do esforço por traduzir e interpretar pela representação imagética as significações contextualizadas que envolve cada narrativa textual. Como cenógrafa, precisa atender as demandas do roteiro e empreender estratégias que abarquem as definições conceituais até a sua materialização final, ou seja, exige diálogo constante com o coletivo: criador do espetáculo, com a produção para a escolha de materiais, a execução, mecanismos de construção, relações com atores, dentre tantas outras áreas que necessitam estar alinhadas. Trata-se de um modo de proceder criativo, constantemente compartilhado.

Para Regina Lara, artista tão habituada às artes do fogo – cerâmica e vidro – criar em diálogo intenso com o cliente que encomenda uma obra é prática comum, apoiada na experiência de criar vitrais com temas específicos, para lugares e medidas pré-estabelecidas, quando até as cores são discutidas em função da edificação; afinal são os moradores de casa ou frequentadores de construções corporativas ou religiosas que vão conviver e apreciar a obra pronta e instalada.

A narrativa visual, a sequência lógica das imagens propostas, surge na combinação do desejo expressivo do artista compartilhado pelo cliente que se sente, no limite do possível, coautor da obra final.

Pensar o tema, para o artista Marcos Rizolli, que também exerce frequentemente a atividade de curador de exposições em galerias e mu-

seus, pressupor interpretações diversas a um único tema é um exercício frequente. Desafiar os artistas convidados a criar em suporte e tamanho específico, sugerir a leitura de uma proposta poética, elaborar a distribuição espacial do conjunto no espaço expositivo constituem, por si mesmo, uma criação artística que coloca o próprio artista na posição daquele que encomenda e aguarda um resultado, segundo regras previamente estabelecidas.

Na prática da produção artística, os três já participaram de exposições atendendo a chamados temáticos, e propondo exposições específicas. Mas o convite para participar da exposição “Arte no confinamento” veio repentinamente, sugerida como forma de absorção de um grande acaso, a pandemia provocada pelo Sars-Cov 2, o Coronavírus. No princípio o desafio pareceu um jogo, uma forma lúdica para discutir essa grande novidade, que não parecia tão imensa como se revelou ao longo de 2020/21.

Estar alegre ou manter-se motivado em tempos de crise, tornou-se um esforço. Por isso, pensar no tema Alegria para compor uma representação imagética que pudesse traduzir um sentimento que envolve o contentamento, tornou-se algo desafiador para Isabel Silveira. Mas, se levamos em conta a teoria do flow, de Csikzentmihalyi, a felicidade é advinda do engajamento em atividades desafiadoras que coincidem com o nível de habilidade do indivíduo. Para o teórico, independentemente das condições pelas quais as pessoas vivem, é possível experimentar um bem-estar pelas experiências que lhe dão prazer e conseqüentemente se experimenta a gratificação. O flow ou a “experiência máxima” – esse estado de fluir, possibilitou uma agradável sensação de alegria na realização da proposta curatorial.

Por isso, ao conceber uma imagem que pudesse dialogar com o tema Alegria, algo familiar lhe veio à mente. Desde a infância seu coração se enche de riso, ao observar as aves como as maritacas (nome popular para a espécie dos psitacídeos, a mesma dos papagaios e araras). São

aves resistentes – não são ameaçadas de extinção, mas vítimas do comércio ilegal.

Para a tela, inspirou-se no modo como essas aves se relacionam em bando, como são agitadas, fazem barulho e, embora não repitam sons, fazem tanta algazarra juntas que parecem estar celebrando a vida constantemente.

Estabelecer associações e relações é inerente ao processo criativo. E, assim, a decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, também a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações.

Foi assim que de imediato, ocorreu a dimensão expressiva: simbolizar a Alegria pela imagem da ave, signo de um viver partilhado, em festa em que comungam os afetos coletivos.

Figura 1.

Isabel Silveira iniciando o desenho; uma ave representando o tema Alegria; detalhe da tela finalizada.

Fonte: acervo da artista.



Para os estudos complementares em que era permitido a escolha livre do tema, Isabel Silveira deliberou que iria realizar um desenho de forma a representar a palavra Esperança, através da imagem de uma planta cujas raízes se conectam umas às outras do mesmo modo como os rizomas se articulam. “Um rizoma não começa e não conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, um inter-ser, intermezzo” (DELEUZE e GUATTARI). Assim, intencionou comunicar que o sistema humano, a semelhança do rizoma cuja natureza tende a complexidade, podem criar fluxos de esperanças, se ramificar, se espalhar e proliferar em atitudes solidárias, ainda que não se tenha um caminho ou solução prévia para sair da situação caótica da crise planetária.

Isabel Silveira elegeu outro tema: Futuro – representado por mãos segurando taças e celebrando a vida ao brindar. De algum modo, esse rito está associado a amizade, ao sentimento de alegria, desejo de saúde com esperança ao prospectar a paz e vislumbrar um futuro melhor. O que acionou a memória foi o final do ano de 2019 quando em família

levantou sua taça desejosa de que o ano de 2020 fosse melhor. Independentemente daquelas expectativas terem sido frustradas, o pensamento foi sendo levado a buscar essas imagens. Ademais, se o pensamento é relacional, há sempre signos prévios e futuros. A artista aborda o processo como um movimento criador, como uma complexa rede de inferências históricas.

Isso significa dizer que a imagem possui um contexto, uma história. Por isso, buscou a fotografia e o momento em que foi realizada a foto: 00h do dia 01 de janeiro de 2020 – durante a passagem do ano em família.

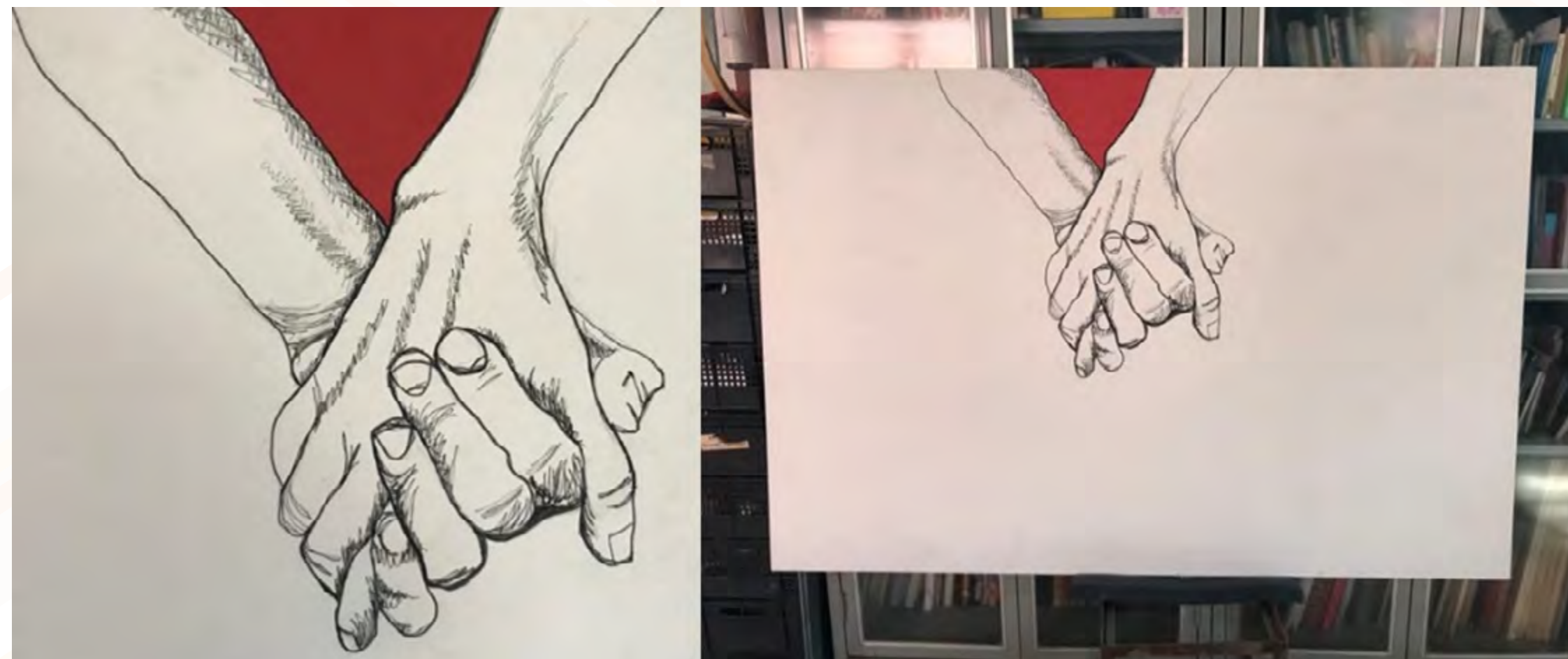
O tema proposto a cada artista, a palavra-chave, acionou imediatamente a imaginação no calor daquele momento. Havia uma palavra central para cada tela, seis telas e três artistas trabalhando em cada uma delas. Recordando que os artistas receberam também folhas de papel

tamanho A3 em branco, para criarem rascunhos escolhendo outras duas palavras-chave, entre as seis propostas; estes desenhos também constariam da exposição e seriam, de certa forma, as únicas expressões individuais de cada artista, além das telas compartilhadas.

Para Regina Lara, o tema proposto, Futuro, mostrou na grande tela duas mãos dadas, sem especificação de gênero, que caminham juntas, se apoiam e acolhem frente a tragédia que vai tomando conta do espaço e do tempo. O futuro será de apoio e empatia, ou de ajuda mútua, ou de união entre os povos, enfim, uma visão otimista e cheia de esperança.

Mãos dadas, mãos abraçadas num acolhimento mútuo, mãos estendidas a espera do porvir, foi um tema recorrente que se instalou no trabalho da artista a partir do exercício reflexivo gerado no desafio de Arte no confinamento.

Figura 2.
Detalhe da imagem; a tela Futuro, primeira etapa produzida por Regina Lara.
Fonte: acervo da artista.



Ao longo de 2020/21, foram formalizados novos convites para participações em exposições coletivas com propostas curatoriais específicas, como a Exposição Internacional Fora de Casa – Asas para Liberdade, proposta pelo Instituto Miguel de Cervantes em São Paulo. Também para essa curadoria a referência da duas mãos espalmadas em prece e a cor vermelha sutilmente revelada na fenda entre elas foi inspirada na experiência do Projeto Arte no Confinamento.

Para outra exposição, desta vez em um concurso promovido pela 4ª Bienal de Gaia - Coronavírus não destrói a Criatividade, a realizar-se na cidade de Vila Nova de Gaia, em Portugal, a obra selecionada compõe-se de dois quadros dispostos lado a lado: duas mãos tentam o toque mas estão isoladas, uma em cada quadro, como se empurrassem um traço vermelho que acentua a distância entre elas.

Para os desenhos em papel foram escolhidas as palavras Amizade e Esperança, com mais abraços entre amigos e um casal abraçado, esperando um bebê. A certeza de um futuro melhor, que o mundo sairia renovado depois de sacudido pela pandemia ainda não foi desmentida, mas enfrenta diariamente fortes dúvidas frente ao crescimento do número de mortos e infectados no Brasil e no mundo.

Num momento de vivências tão angustiantes, pensar o tema Saúde foi um grande desafio. Vivíamos, de forma amedrontada, a perspectiva de doença – potencialmente ocasionada por contágio. Naquele momento, expressivamente, a decisão de Marcos Rizolli foi aquela de tentar, via artisticidade, elaborar um ato de fuga, que simbolicamente já buscava a cura. Assim, nasceu a série Suturas 2020, que também propiciou sua participação em outros dois projetos expositivos: o concurso para artistas promovido pela já citada Bienal de Gaia, em Portugal, e o Networking Glances - Miradas Enredadas – projeto internacional, com múltiplas sedes e curadorias.

A superfície da tela foi, então, percebida como um corpo: um or-

ganismo doente cujos tecidos superficiais, tal como uma pele, poderiam receber uma intervenção (cirúrgica) formal. Uma diminuta parcela da tela de 1m x1,50cm reconheceu um corte longitudinal, originando um fenda (vermelha) que precisaria e deveria ser suturada, com o intuito de estancar sua evolução. Sobre o corte, zigzagueiam recortes lineares pretos. Portanto, no espaço da tela, o processo de cicatrização deverá agir no tempo – e a tão desejada cura sanitária e social deverá surgir.



Figura 3.
Detalhe e a imagem integral de Suturas 2020, de Marcos Rizolli.
Fonte: acervo do artista.

O ato metafórico de cortar e suturar revela uma ação intervencionista que, sabendo-se ser a primeira, iria compor, interagir e se completar com outras duas ações – propostas por outros dois professores-artistas.

Marcos Rizolli, em sua carreira de mais de 40 anos, não precisou alterar os rumos procedimentais individualmente adotados em suas produções artísticas para cumprir a tarefa curatorial do Projeto Arte no Confinamento. O conceito de Control C Control V das imagens, desde

2012, manteve-se como plataforma criativa para a concepção da visibilidade a ser oferecida como forma de contribuição coletiva e compartilhada do projeto. Dessa forma, os processos e procedimentos de recorte e colagem digital, encontrou outra fisicalidade: papéis coloridos, do tipo Creative Paper, tão corriqueiramente utilizados em atividades escolares.

Salienta-se, aqui, que o confinamento do Prof. Rizolli se deu em Campinas, no interior do Estado de São Paulo, estando momentaneamente distante de seu ateliê paulistano e sem acesso aos recursos técnicos e tecnológicos que usualmente dispõe às suas produções reprográficas (imagens fixas seriadas que fazem uso processual de imagens fotográficas capturadas na web, intervenções imagéticas e impressão digital).

Contudo, a adaptação material não acarretou limitações criativas ou desvios procedimentais, uma vez que concomitantemente à produção de infoimagens, o professor-artista mantém o ofício da pintura, como processo de colagem com papéis de seda coloridos, criando camadas e veladuras em superfícies planas.

Seu natural lastro criativo, portanto, ao tempo de reconhecer adaptações, foi artisticamente preservado. A visibilidade apresentada em Suturas 2020 foi amalgamada em superfícies bidimensionais, recorte e colagem de formas, configurações. Bem como sugere a máxima Adorniana: a arte de fato é o mundo outra vez, tão igual a ele, quanto dele desigual.

DAS ESCOLHAS PARTICULARES; AS EXPRESSÕES COLETIVAS

Ao pensar no material a ser utilizado na tela, a artista Isabel Silveira, optou pelo desenho em preto com nanquim e coloração em técnica mista, aquarela, pastel e acrílica: uma mistura que vai sendo construída pela aguada das pinceladas, pelo uso da aquarela, que seca com o uso do giz – aplicado em sobreposição Assim, vão sendo definidas diferentes texturas, reforçadas pelo empasto das tintas acrílicas. Nesse sentido, no resultado compositivo se fundem o gesto apressado que caracteriza o

fazer da artista, a figuração que motivou a escolha temática e o uso cromático do giz e da tinta, os quais tensionam a relação artista-obra.

As consequências do gesto, que impõe um ritmo ao material, manifestam para a artista o estado de fluir, momento em que ocorre a sensação de satisfação descrita por Csikszentmihalyi ao ver seu objetivo proposto, sendo executado.

O fato de que a organização do Projeto previamente determinou a natureza, uma tela, e o formato do suporte acarretou algumas questões desafiadoras: não havia qualquer orientação emanada pela curadoria sobre a ocupação espacial por parte de cada um dos três artistas que iriam trabalhar na mesma tela; nem sequer determinaram a horizontalidade ou verticalidade do suporte; a liberdade criativa derivou questionamentos acerca do quanto cada artista deveria ou poderia ocupar e intervir no espaço.

Os primeiros a ocupar a tela parcialmente determinaram a divisão ou integração das participações dos outros. Depois de muito elaborar, embora de forma rápida, pois o tempo de criação da obra foi planejado para ser executado em até três dias, Regina Lara ocupou aproximadamente 1/3 da tela, sem se preocupar com a divisão exata em três partes com o mesmo formato e dimensões. No verso da tela a artista sinalizou a horizontalidade da tela, apenas como sugestão aos próximos participantes. A técnica da pintura em acrílico sobre tela foi escolhida, combinada com o desenho. Mas como encontrar o material desejado? Empréstimos foram solicitados aos amigos artistas e vizinhos, além de revirar o próprio ateliê juntando bisnagas com restos de tintas e canetas marcadoras ainda com carga. Por outra via, para os rascunhos, foi utilizada a técnica do grafite, com finalizações em aquarela e nanquim – materiais de uso corrente da artista. E ação, mãos à obra!

Outrossim, para Rizolli, superado o desafio conceitual que deveria responder ao tema Saúde, a nascente série Suturas 2020, a mais significativa aventura foi aquela de configurar a visibilidade da particella

da obra que lhe cabia. O artista, que há tempos adotou uma postura minimalista para a criação e produção de imagens artísticas, buscou formas, cores e espacialidade de síntese visual.

O sentimento foi de satisfação diante da oportunidade de participação no Projeto proposto aos professores-artistas da Universidade, e pensar visualmente a nossa realidade atual. A partir daí, e intuir que a vida contemporânea, mais do que saúde, está precisando ser curada – em todos os seus valores: sociais, políticos, econômicos e, também no campo da saúde e da saúde pública, em especial, diante da síndrome do coronavírus. E, para realizar a proposta, dimensionando uma particular percepção sobre o momento, optou por desenvolver um trabalho de colagem, de papel sobre tela, em que a ideia central seria a configuração de um corte ou de uma sutura cirúrgica – e, nesse sentido conduziu a pintura. Outras ideias também foram surgindo a partir do desafio proposto. Pensou também em outros dois temas: o Futuro e a Alegria – que também se mostraram representados por ideias de articulação e de diversificação do corte cirúrgico e de suas suturas. A sutura, ali, funcionando como um processo de intervenção que busca uma melhoria nas nossas condições de vida. Então, as concepções criativas derivaram para a definição das imagens e projetos.

Dominado o léxico criativo – o corte, as suturas; o vermelho, o preto, o linearismo, a espacialidade – o exercício criativo (e conceitual) se deu no âmbito da pura visualidade. As figuras de Rizolli, em estado de quase abstração, dizem pouco e exigem muito: a atitude contemplativa, tão diluída no contemporâneo.

DISTANCIAMENTOS, UMA REVISÃO CRÍTICA DA EXPERIÊNCIA

Então, o que aconteceu quando a curadora Luciene Aranha Abrunhosa do Centro Histórico e Cultural Mackenzie (CHCM) teve uma ideia? Ideia que partiu por conta da necessidade de possibilitar o acesso ao público, às exposições em tempos remotos. O que aconteceu quando

os artistas disseram: tive uma ideia? Vale recordar o processo através dos registros fotográficos que possibilitaram o descortinar dos acontecimentos.

Na prática houve uma série de fatores que permitiram aos artistas realizarem uma intervenção coletiva no espaço da tela. Em um encontro virtual com a curadoria, foi possível descobrir que inúmeros atores foram envolvidos no processo: taxistas, motoristas da instituição, porteiros dos edifícios se uniam para fotografar e filmar os procedimentos que deveriam fazer parte da memória da futura exposição Arte no Confinamento. Entre as condições impostas pelo distanciamento social e o trabalho coletivo, se sobrepuseram: a logística de deslocamentos dos suportes, o tempo de aguardo das telas, a criação e produção e a devolutiva das mesmas, além do respeito às naturezas e resistências de materiais e procedimentos técnicos, entre outras tantas variáveis.

Ainda que a atividade criativa fosse individual, tornou-se refletida no coletivo pela natureza cooperativa do espaço da tela. Pelas imagens apresentadas observa-se também que o espaço do ateliê, ainda que fosse a própria residência do artista, que supostamente poderia fragilizar a execução do trabalho, tornou-se, ao contrário, um local de grande possibilidade inventiva.

Foi no cotidiano do artista, na sua rotina que a proposta do fazer em conjunto surgiu para retirá-lo simbolicamente do seu isolamento. É, pois, nessa perspectiva que o trabalho se efetiva, solitário e, mas também coletivo. O quadro pintado não é a realidade pintada, é feito de tintas, técnicas e expressões. Um produto do artista que necessita, pensa e age com vistas a resistir apesar dos dias maus.

Da passagem da deliberação individual para a deliberação refletida no coletivo implicou em esforço cooperativo, em que foi possível ver apropriação de processos geradores de diversidade de estilos. A disponibilidade de cada artista revelou suas subjetividades, mas também o envolvimento em uma ação pedagógica coletiva, que pode ser interpretada

como um fazer social mais amplo. Isto é, a arte ocupa um lugar importante não só para aquele que faz, dando-lhe sentido, mas pode evidenciar a necessária persistência da solidariedade, da cooperação e da partilha em tempos de crise.

Para além da necessidade criativa dos artistas, a curadoria também sentiu a necessidade de comunicar o processo da obra em redes sociais. Assim, visando a elaboração de uma cartografia da memória desta obra compartilhada, considerou-se que os meios digitais permitiriam o registro do percurso criativo de cada artista e do Projeto como um todo. Então, registrou-se por meio de fotos e vídeos o processo a serem visualizados nas redes sociais do Centro Histórico e Cultural Mackenzie.

A atividade se mostrou efetiva na medida em que se impôs um co-laborar, isto é um labor com – trabalho com outro na medida em que cada artista inventou formas de encontrar-se coparticipe valorizando as ações de reciprocidade e mutualismo. Resistir juntos através da criação compartilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte no Confinamento potencialmente significou uma atividade colaborativa em Artes, na medida em que encontrará sua solução final em âmbito coletivo em projetado evento expositivo na sede do CHCM, em São Paulo, momento no qual serão finalmente estabelecidos tanto o desejável diálogo entre curadoria, artistas e público, quanto – fator importante – os instigantes diálogos sígnicos entre estudos individuais e as telas de tripla autoria. Uma vez que, neste estendido momento da pandemia, não houve oportunidade para discussão interação e argumentação entre os participantes do Projeto. Contudo, em dimensão semiótica, múltiplas camadas imagéticas foram sendo dispostas na medida em que, seis em seis artistas, recebiam os suportes e se sentiam autorizados à proposição de suas intervenções. Nesse sentido, a colaboração se mostrou efetiva enquanto procedimento de natureza intervencionista.

Considerando os temas propostos, depreende-se que, imersos em grande expectativa: os seis primeiros artistas dialogaram exclusivamente com o formato do suporte e sua superfície branca; os seis artistas da etapa intermediária definiram suas expressões em conexão com os signos anteriormente estabelecidos; os terceiros seis artistas, por suas vezes, ainda que trabalhando sob o desafio criativo que já compreendia duas anteriores colaboração, tiveram a chance de encerrar as narrativas visuais.

Enquanto não houver o controle da pandemia e retomarmos à uma desejada normalidade, o Projeto permanece como uma obra aberta, uma experiência que ainda acontece. Afinal, enquanto o projeto não se efetivar numa exposição, permanece a percepção de se estar embarcado numa viagem, num tapete mágico em formato de tela, que passou voando pelas vidas dos artistas e não pousou – lamentavelmente todos, ainda, em confinamento!

Olhar estas imagens no distanciamento que o tempo e o espaço dilatados pelo contexto impõe reflexões sobre o inusitado da proposta, exige uma compreensão crítica daquele momento inicial em que coabitavam dúvidas, angústias e esperanças, atravessadas pelo real, e pelo futuro como sempre, incerto.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CSIKZENTMIHALYI, M. Creatividad: El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Paidós, 1998.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 1995.

O CORPO NEGRO EM CENA: EM LEGÍTIMA DEFESA

GISELY ALVES DE AQUINO

RESUMO: A presente pesquisa busca compreender a possibilidade de materialização de conceitos a partir de processos criativos nas artes cênicas, tendo como ponto de partida o corpo negro. Por meio da performance Em Legítima Defesa, evento ocorrido em 2016, no Theatro Municipal de São Paulo, realizado pelo grupo formado após o espetáculo, o Coletivo Legítima Defesa, serão apresentadas questões artísticas como propositoras de reflexão sobre o racismo em espaços simbólicos de poder, os modos de produção, a disputa de narrativas, a arte como possibilidade de resistência e a violência contra a população negra. Nesse sentido, traça-se uma abordagem histórica para envolver os aspectos teórico e prático do tema.

Palavras-chave: Corpo negro. Performance. Teatro. Racismo estrutural.

INTRODUÇÃO

Os fazeres artísticos, em suas diferentes manifestações culturais, dialogam e são atravessados por seu entorno. Diante disso, os modos de produção refletem na materialidade dessas criações. Os fazeres da arte são modos de produção de conhecimento e transmissão de saberes. Assim, não estão apartados de espaços de poder e de hierarquização dos conteúdos que são legitimados ou não.

Dessa forma, intenta-se analisar a performance Em Legítima Defesa, realizada em 2016, no Theatro Municipal de São Paulo. A

partir de sua força discursiva, procura-se identificar como as artes cênicas mostram as vivências e as potências do corpo negro. Seria então a performance Em Legítima Defesa uma possibilidade de dialogar com as questões que se materializam no contexto brasileiro a partir do corpo?

A arte como linguagem comunicacional cria atmosferas para fruição de seus conteúdos a partir de uma pesquisa poética. Compreende-se que os processos de criação são atravessados pelo ambiente em que estamos inseridos e podem desencadear comportamentos, reflexões e sentimentos a partir de vivências, experiências e urgências individuais e coletivas.

Nessa perspectiva, abordaremos alguns tópicos em torno do tema aqui apresentado, todos eles relacionados ao cenário cultural em que o teatro acontece, sendo eles: as condições que deflagram a existência de um teatro negro; a militância que caminha junto ao processo formativo do artista; e como as artes ressoam uma voz que se faz questionadora e busca ser a protagonista de sua história.

Como hipótese, observa-se que a realização da performance Em Legítima Defesa por artistas negros, no Theatro Municipal, suscita embates. A encenação torna possível a discussão das próprias narrativas do grupo e permite materializar o corpo negro a partir de suas experiências, e não a representação imposta pelo olhar do outro. A performance não aconteceu no palco, lugar onde o povo negro nem sempre tem a chance de estar, e sim nos espaços da plateia, onde atrizes e atores estavam em contato direto com o público. Assim, em uma ação artística com contornos poéticos, resgatou-se a memória, fizeram-se as denúncias da violência e, sobretudo, colocou-se a presença do corpo negro como ponto de partida.

Neste artigo, busca-se apresentar as circunstâncias nas quais as artes cênicas são gestadas e, em especial, a produção de artistas negros que, através do teatro, promovem um movimento co-

letivo que propõe não só a fruição artística, mas também a tentativa de mudança social, através da produção de conhecimento e comunicação com o público. Situamos o entendimento de negritude como resistência e proposição de sentidos, no qual o sujeito pode viver sua história dentro da História (CÉSAIRE, 1987). Dialogamos com alguns autores sobre resistência cultural, ideológica, de sociabilização e conscientização (MOORE, 2010). Com as autoras Christine Douxami (2001) e Régia Freitas (2020), discorremos sobre a militância e resistência de artistas negros como forma de sobrevivência à ideologia hegemônica vigente.

O denominado teatro negro encontra aproximações e distâncias entre seus heterogêneos tipos de fazeres, mas de modo geral o compreendemos como um ato artístico militante, no qual o corpo do ator e da atriz é a fonte de resistência e de luta antirracista no Brasil. As artes cênicas tornam-se o campo de enfrentamento do racismo – um modo de trazer à cena memórias, narrativas e discutir acerca dos espaços simbólicos de poder que permeiam o imaginário coletivo. Nesse ponto, recorreu-se ao autor Stênio Soares (2020), quando ele assinala a repressão das poéticas negras.

Então, a partir desses pressupostos teóricos e diante da performance *Em Legítima Defesa*, tentou-se dar contorno àquilo que é capaz de convocar à cena e como se comunica com o público. Também procurou-se entender como a criação artística assume seu lugar na tentativa de mobilizar estruturas sociais vigentes, dando voz a quem deseja falar, permitindo que corpos negros existam e resistam.

TEATRO NEGRO – ATO ARTÍSTICO MILITANTE

A reflexão sobre a construção simbólica do corpo negro no Brasil denuncia o modo como as relações raciais apresentam-se: cercadas pela não validação da produção negra, pela subjugação do corpo negro – destituindo-o de subjetividades – e pela objetificação

como retrato estereotipado. Esses aspectos são inerentes ao racismo estrutural incrustado na sociedade e mostram como as relações de poder sustentam os privilégios e, conseqüentemente, a estrutura do capitalismo vigente.

Assinala-se que um imaginário tornado senso comum amparado pelo racismo encontra-se ao longo do crescimento do indivíduo no meio social brasileiro. No período escolar, por exemplo, são raros os referenciais positivos acerca de conquistas e lutas do povo negro. A implementação da Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de conteúdos da história e cultura afro-brasileira na grade curricular do ensino, não está completa. Simultaneamente, os meios de comunicação e as propagandas ainda buscam o perfil europeu no brasileiro, impondo um determinado padrão de beleza. Dissemina-se também a ideia de que homens brancos são mais capazes de assumir cargos de liderança e, por conseqüência, ganharem mais. Aqui, a desigualdade racial entre os salários no mercado de trabalho joga a mulher negra para a base da pirâmide social. Some-se a tudo o mito da democracia racial presente nos discursos, além de diversas outras situações naturalizadas.

Temos uma sociedade estruturada pela dominação racial, na qual ser branco é o lugar de vantagem. Assim, a branquitude torna-se ferramenta para práticas excludentes e etnocêntricas. Acrescente-se ainda a falta de criticidade sobre essa situação – algo que propicia a existência de um racismo cordial e de uma falsa democracia racial. Vivemos uma falácia de país mestiço onde diferentes povos convivem em harmonia. Nessa farsa, esconde-se o silenciamento hierárquico de poder e toma-se o racismo como um problema do negro e não da estrutura social. (BENTO, 2002).

No âmbito da cultura e das artes cênicas também não nos afastamos muito desse macro cenário. Nas artes, a história também se pauta pelo ideal europeu. Então, o que estiver mais próximo do

ideal branco hegemônico terá maiores chances de sucesso e reconhecimento, inclusive financeiro. Identificamos essa situação ao olhar para as programações de centros culturais, teatros, espaços de arte e cultura em São Paulo, por exemplo, e perceber quais são os grupos de maiores circulações, patrocínios e acessos aos editais públicos. Isso se ficarmos restritos somente à cena independente da cidade, sem tratar dos grandes musicais e outros conteúdos destinados às plateias massificadas.

Diante de tudo o que está dado historicamente, pensar o teatro negro envolve ter em mente que tais artistas encontram nesse fazer uma possibilidade de existência, resistência e representatividade. A sociedade impõe papéis e funções ao homem branco, à mulher branca, ao homem negro e à mulher negra, e é através do encontro entre arte e militância, vida e poesia, que a fruição artística subverte tais papéis, especialmente quando o trabalho tem como ponto de partida o corpo negro em cena.

A negritude parte da experiência coletiva, exaltando o protagonismo negro como instrumento de combate ao racismo e de descolonização de pensamentos que igualmente aprisionam os indivíduos. Nesse enredo, o entendimento de negritude apresentado aqui parte da perspectiva de Aimé Césaire:

A negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassina-
das. (2010, p. 109).

Essa resistência, que se assume também como movimento,

transformou-se em “[...] arma teórica de reivindicação coletiva, racialmente grupal, em prol da grande mudança social” (MOORE, 2010, p. 17). Nesse contexto, a resistência cultural, ideológica, de sociabilização e conscientização se pauta como um espaço para ampliação da atuação dos indivíduos, onde a cultura negra e feminina pode ser mais discutida. Abre-se um espaço de ação para as pessoas que historicamente são silenciadas. A necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a história, sobre a valorização do negro, somada à exaltação da cultura afro-brasileira, desloca a visão do senso comum e passa a integrar um lugar de maior pertencimento.

Na flecha ininterrupta do tempo, passamos pelos atravessamentos de nossa época e estes integram um processo de transformação. De modo mais palpável, apostamos que a conjuntura na qual estamos inseridos propiciou uma postura de resistência negra. A possibilidade de expressão artística através do teatro negro pode influenciar e ser influenciada pela militância. Torna-se luta política de resistir e sobreviver, mas também de poder criar estéticas e comunicar a partir de seu próprio olhar e voz, fazendo, assim, com que os movimentos artísticos e/ou militantes se atravessem, se misturem, se distanciem. Dessa forma, destaca-se principalmente que “[...] as experiências do teatro negro estão sintonizadas com a construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros.” (DOUXAMI, 2001, p. 362).

A resistência da negritude brasileira como possibilidade de existência, independentemente de se dar pelo viés da militância, da educação, da comunicação ou das artes, oferece-se como resgate de conteúdos e valores negrorreferenciados. Afinal, como nos convoca Freitas (2020, p. 144), “resistir à opressão racial e à ideologia alienadora hegemônica pelo âmbito artístico é uma poética e profunda rebeldia contra esse sistema”.

EM LEGÍTIMA DEFESA

ATO I – Performance poética-política



Figura 1 – Cena da performance em *Legítima Defesa*, 2016. Foto: Patrícia Cividanes.

Como tentativa de materializar os conceitos mencionados anteriormente, tem-se na performance *Em Legítima Defesa*, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, em 2016, durante a terceira edição da Mostra Internacional de Teatro (MITSP), a construção de um discurso e de um repertório artístico capaz de dialogar com as questões sociais latentes no ambiente brasileiro.

Nessa direção, torna-se fundamental refletir sobre o terreno fértil para a realização da performance. Conforme já sinalizado, é possível perceber que os espaços hegemônicos de poder no campo das artes cênicas podem se instaurar em eventos legitimados por serem referências de determinado seguimento, devido, principalmente, ao racismo estrutural que sustenta o modo como percebemos o mundo e nos relacionamos com ele e que se reflete, também, em ambientes institucionais. Dessa forma, a MITSP não se afasta desse entendimento, uma vez que é de grande relevância aos artistas que

apresentam trabalhos consagrados nesse circuito, no qual a procura do público garante ingressos esgotados semanas antes de acontecer o evento, evidenciando sua relevância para a cena teatral paulistana.

Em 2016, a mostra foi mais agitada devido às questões ligadas às relações étnico-raciais. Em matéria da Folha de S. Paulo (FIORATTI, 2016), tem-se o resgate das discussões que envolveram o espetáculo *Exhibit B*, do artista sul-africano Brett Bailey. Ele foi cotado para entrar na programação, mas, após repercussões do conteúdo que seria apresentado, teve o espetáculo cancelado, devido à pressão do movimento negro da cidade e, segundo a própria MITSP, por cortes de verba. O espetáculo era acusado de ser uma performance racista e ofensiva. Isso porque as atrizes e atores negros reproduziam cenas do período colonial, nas quais apareceriam em jaulas e presos a correntes. O autor justificou que o conteúdo despertava a reflexão sobre a escravidão. Porém a movimentação de militantes foi algo muito grande contra a realização da proposta. O movimento negro teve papel fundamental nesse episódio, gerando debates e discussões durante a mostra.

Diante desses acontecimentos, percebemos mais uma vez os sistemas complexos de poder e legitimação de espaços. De um lado, muitas vezes, as questões étnico-raciais não integram o pensamento vinculado ao modo de produção e operação dos eventos, não sendo colocadas em pauta. De outro lado, a organização do movimento negro é a voz frente às situações.

Durante o período de tratativas da programação, foram selecionados artistas para compor o elenco brasileiro da peça. Esses atores e atrizes, por sua vez, diante do cancelamento do espetáculo, foram envolvidos nas disputas. Eles depararam-se com o movimento negro organizado, mobilizando a não aceitação da peça e possível tentativa de boicote, caso fosse realizada. Porém, existia a necessidade de materializar artisticamente o que essas atrizes e atores

negros, cotados inicialmente para realizar a peça, precisavam dizer, como sujeitos simbólicos e reflexivos que estiveram em corpo e presença diante da situação ocorrida. Assim sendo, iniciou-se o processo de criação da performance *Em Legítima Defesa*, em que, partindo da situação anterior, os artistas envolvidos protagonizariam uma produção como possibilidade de serem ouvidos e ocuparem um espaço de visibilidade na mostra, não apenas encerrando o assunto polêmico com o cancelamento de *Exhibit B*, mas propondo algo a partir das questões que emergiram abertamente desse acontecimento.

Como reflexo social, a performance configurou-se em ação poética, dando visibilidade à luta do povo negro pela sobrevivência e existência. *Em Legítima Defesa* foi realizada no Theatro Municipal de São Paulo com a presença de 14 performers e mais aproximadamente 30 aliados (figura 1). Os aliados eram amigos, militantes e outros artistas negros, que foram convidados para a ação, somando-se à causa que tomou conta do Theatro Municipal. Foi uma coletividade que se fez presente naquele ambiente onde historicamente é o lugar das classes altas e da arte erudita. O ambiente institucional, com seu público majoritariamente branco, foi sendo tomado e preenchido por artistas negros, que ali traziam em suas vozes verdades que ninguém quer ouvir, estavam desnudando simbolicamente as falácias sociais das relações étnico-raciais no Brasil e entoando inúmeras vozes que vieram antes das suas, na tentativa de materializar artisticamente a marginalização e a violência em âmbitos simbólicos e físicos do corpo.

ATO II – A CONSTRUÇÃO DO CORPO POÉTICO NA PERFORMANCE EM LEGÍTIMA DEFESA



Figura 2 – Cena da performance em *Legítima Defesa*, 2016. Foto: Patrícia Cividanes.

Como através das artes cênicas surgem as vivências e as potências do corpo negro? Seria a performance *Em Legítima Defesa* uma possibilidade de materialização de questões sociais latentes ao contexto brasileiro, a partir do corpo? Dirigimos o olhar para essas indagações, partindo de alguns pressupostos que nos contextualizam. Busca-se a desnaturalização do racismo e da representação do negro como sujeito subjugado pelo ideal branco ou pela noção de humanidade exclusivamente branca. O teatro aqui dito como negro não é uma postulação fechada de conceito, e sim a tentativa de discorrer sobre experiências que se conectam por um fazer. Fazer esse que propiciou a junção de diferentes artistas para a construção de um corpo em performance.

Sob uma perspectiva antropológica, a criação artística não seria mera reprodução da luta contra o racismo na sociedade brasileira, mas ela pode revelar um modo particular do artista, enquanto sujeito social,

de depor a respeito de um fenômeno que é social e compreende uma experiência na sociedade. E, nesse sentido, o corpo-testemunha do artista revela uma maneira própria de manifestar esse depoimento, justamente por que testemunhou de maneira particular o fenômeno social. (SOARES, 2020, p. 26).

A realização da performance propõe a mobilização de uma ação poética e política frente ao racismo. Menciona-se política, pois a presença negra em foco no Theatro Municipal já se tornava a própria militância. Foi poética, pois trouxe conceitos e falas através de um pensamento artístico que criou uma dramaturgia cênica para comunicar.

Como tentativa de refletir sobre esse campo de potência do corpo e compreender como esses processos acontecem em cena, sugere-se que é através da arte que certas coisas podem ser ditas. É pela manifestação artística que as questões saem do cotidiano e ganham vazão, atravessando o espectador por outros sentidos. Em Legítima Defesa foi uma resposta à sociedade, deslocou o sentido de palco e plateia, pois os atores e atrizes estavam distribuídos e ocupando os espaços do teatro perto das cadeiras do público. Subverteu-se a passividade do espectador e propôs-se um diálogo direto, desmistificando o corpo negro em cena ao assumir um estado performativo em vez da representação de algo.

De acordo com o próprio diretor, em informação verbal, a performance foi “um sequestro simbólico da plateia” (LIMA, 2021). Pois o público em questão estava naquele local para assistir a uma programação realizada antes da performance e, após a finalização do evento, quando todos já estavam se mobilizando para sair do teatro, os performers adentraram o local em meio a esse estado de relaxamento e descontração do público para realizarem a ação poético-política. E, assim, o inesperado aconteceu: o ato performativo ocupou o ambiente, que não estava previamente pronto e à espera daquela ação, para misturar vida e arte, trazendo,

dessa forma, os atravessamentos da construção do corpo negro, que evoca em cena suas experiências e as de seus pares. Cotidianamente, acompanhamos em reportagens, nos meios de comunicação de massa, toda a violência sofrida pela população negra e as consequências do racismo. Porém tudo isso é também, costumeiramente, naturalizado. De modo que, em performance e Em Legítima Defesa, é preciso que se denuncie quantas vezes for necessário e se crie uma fricção entre a realidade e o que simbolicamente pode ser mobilizado pela arte.

O desenho do espaço foi criado através da movimentação dos corpos das atrizes e dos atores para conduzir o público “sequestrado” a partir de suas falas. O discurso dramaturgico foi criado a partir de relatos pessoais, notícias, trechos de importantes textos de pensadores e demais conteúdos negrorreferenciados. Os intérpretes estavam todos vestidos de roupas pretas (pretas por dentro e por fora), fazendo um paralelo com o que autor Fanon nos traz em seu livro Pele negra, máscaras brancas (2008).

Os performers entraram em cena com a ambientação da trilha sonora construída a partir do hip hop, em que se ouvia: “a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”, trecho da música Capítulo 4, versículo 3, dos Racionais Mcs (1997). A construção da sonoridade, a movimentação dos artistas, as vestimentas e o estado de presença serviram para fixar o ambiente desejado (figura 2).

Em determinado momento da performance, um ator com o microfone na mão faz a contagem do público presente que se autodeclarava negro e, não surpreendentemente, no Theatro Municipal cheio, apenas 12 pessoas negras estavam presentes, além dos artistas. E diante do dado alarmante, o ator finaliza dizendo que “violência, são plateias de teatro”. (COLETIVO EM LEGÍTIMA DEFESA, – ATO 1 PERFORMANCE POÉTICA-POLÍTICA, 2018).

Foi através dessa ação poética e política que, pela fala e pelo ambiente performativo construído, as experiências diaspóricas do corpo

negro se materializaram, com o intuito de comunicar e trazer ao público inquietações fundamentais da sociedade em que estamos inseridos. Na concepção de Em Legítima Defesa, o mote principal foi o direito à vida, diante da possibilidade de estar vivo, como o mínimo.

O caminho aqui descrito foi um breve relato da ação artística que aconteceu naquele momento ao vivo em que os corpos se encontraram e se fizeram presentes em cena, mas que através de seus registros e documentações podem alcançar aqueles que não estiveram em seu acontecimento. A performance Em Legítima Defesa foi documentada através de um registro audiovisual, disponível na plataforma do YouTube, apresentando a possibilidade de construir futuros possíveis ao chegar em mais pessoas para continuidade da discussão que se faz urgente.

A performance não se tratou da representação do corpo negro, mas sim do estado performativo em que as experiências do ser negro no Brasil puderam trazer para serem discutidas artisticamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, com a articulação das pesquisas e a tentativa de aproximação ao tema, que a arte é um meio de produção de conhecimento e um instrumento de posicionamento e reflexão acerca da sociedade; e que, imbricadas nos fazeres artísticos, muitas camadas simbólicas se dão a ver, partindo de uma heterogeneidade de vertentes estéticas. Identificando-se esse conhecimento, torna-se notória a condição que o teatro possui, de carregar uma bagagem para estudo das relações étnico-raciais.

Ao longo deste artigo, dialogamos com pensadores e pensadoras que discorreram sobre o tema e, organizados em algumas linhas de pensamento e resgate histórico, pudemos refletir que a concepção de teatro negro ou teatro do negro não se refere a um termo engessado, mas sim se apresenta como um grande leque de possibilidades para resgate da cultura afro-brasileira e humanização do artista negro como potência

criativa e atuante no mundo; que através da arte pode, resignificar inclusive sua própria concepção de cultura ao promover outras histórias que não são contadas nos padrões hegemônicos.

Em diálogo com a performance Em Legítima Defesa, discorremos sobre a materialização de propostas poéticas e políticas através do estado de presença do corpo negro. Os temas foram a violência e a marginalização dos corpos na sociedade, e utilizou-se a arte como ferramenta para dar voz de combate a esse sistema de opressão racista, que não legitima a sobrevivência de todos igualmente. Contudo assinala-se a existência de teatros negros não comprometidos exclusivamente com a militância política em suas criações. Alguns partem da desnaturalização da representação do corpo negro, ou, ainda, de propostas negrorreferenciadas. São criações potentes que abordam relações, afetos, sutilezas e o que mais lhes couber. Partir da humanização do negro reflete na produção de espetáculos, portanto, de conhecimento. Esses espetáculos tratam do que precisa ser tratado, sem amarras ou restrições categóricas.

Como estudo inicial, identificamos também que os grupos e indivíduos atuantes em seu meio, através de suas produções, fomentam o futuro dos próximos que ainda estão por vir. Eles propiciam o resgate da memória e a construção de diferentes presentes. É através do corpo negro nas artes cênicas que os discursos são atravessados pela experiência dos artistas como sujeitos simbólicos, e, diante do teatro como forma de linguagem, constrói-se um caminho de comunicação. Muitas vezes é pela arte que essa comunicação pode ser mais eficaz. Quem atua e quem recebe a informação sente através da pele, pelos poros, o que dá forma e atinge metaforicamente as vísceras.

REFERÊNCIAS

COLETIVO EM LEGÍTIMA DEFESA. Legítima defesa: ato 1 performance poética-política. São Paulo: Coletivo em Legítima Defesa, 2016. 1 vídeo (16 min.). Disponível em: <https://youtu.be/Jlyd74Mm2Ik>.

Acesso em: 14 nov. 2020.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. Afro-Ásia, Salvador, n. 26, p. 313-363.

FREITAS, Regia. Teatro negro brasileiro. Revista Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, 2020.

LEGÍTIMA DEFESA. São Paulo: Coletivo Legítima Defesa, c2018. Disponível em: <https://coletivolegitimade.wixsite.com/meusite/legitima-defesa>. Acesso em: 13 fev. 2021.

MOORE, Carlos (org.). Aimé Césaire: discurso sobre a negritude. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SOARES, Stênio. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias. Revista Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, 2020.

MANIFESTO ARTÍSTICO DE NÃO PARTICIPAÇÃO

LUCIANO ALARKON

Narciso não sabe ser político

como

homem, branco, cis, hétero e neurotípico

minha fala é desnecessária

represento

dentro de meus privilégios

tudo o que cala

para ser norma

vejo minha pela pálida na tela

aceita

hoje, sou silêncio

represento

o que já falou demais

como

homem, branco, cis, hétero, e neurotípico

me cabe o silêncio

a escuta

a parceria

como macho,

lugar de fala à fêmea

como branco,

lugar de fala ao preto

como cis,

lugar de fala à trans

como hétero,

lugar de fala ao gay, à lésbica, ao bi, ao pan

como neurotípico

lugar de fala à pessoa com deficiência

hoje, sou silêncio

sou escuta

sou parceria

para que minha existência não seja desnecessária

ESTUDOS DA PERFORMANCE: RELATOS DE EXPERIÊNCIA NO ENSINO REMOTO DO CURSO DE ARTES VISUAIS DA UFPE

RADAMÉS AVES ROCHA DA SILVA (UFPE)¹

RESUMO - Este relato apresenta uma experiência de docência do ensino superior no formato remoto, em virtude dos protocolos instaurados pela pandemia da COVID-19, na disciplina eletiva de Estudos da Performance para os cursos da Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, durante o primeiro semestre de 2021. As estratégias metodológicas se alternaram entre aulas síncronas e assíncronas via ambiente virtual de aprendizagem. Teve como trabalho final, a produção individual realizada pelos alunos de uma videoperformance das quais selecionamos quatro para análise, apresentação e ilustração via frames das narrativas com características autobio-

¹ Radamés Alves Rocha da Silva, doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP/2019). Mestre em Artes Visuais pela ECA-USP (2013). Licenciatura em Artes Visuais no CEUCLAR (2013). Especialista em Design da Informação pela Universidade Federal de Pernambuco (2019) e Graduação em Design Industrial pela Universidade Federal de Campina Grande (2006). Atualmente é professor substituto da UFPE e efetivo no Governo do Estado da Paraíba.

gráficas, mas que revelam retratos do coletivo da sociedade para este momento de existência e resistência.

PALAVRAS-CHAVE - Performance, Artes Visuais, Ensino Remoto, COVID-19, Resistência.

Este relato apresenta uma experiência de docência na disciplina eletiva de Estudos da Performance, na Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco, durante o primeiro semestre de 2021, sob a forma de ensino remoto, em virtude dos protocolos instaurados pela pandemia da COVID-19.

A disciplina, com carga horária total de 30 horas, propôs-se a realizar um estudo introdutório da Performance, enquanto linguagem artística e campo de estudo teórico, como estímulo à ampliação das fronteiras da investigação e experimentação nas Artes, com a finalidade de pôr em destaque sua importância ritual e simbólica, seu caráter híbrido e interdisciplinar e suas imbricações semiológicas.

Dentre os objetivos pedagógicos e artísticos, foi proposto um estudo teórico-prático com foco em práticas artístico-corporais, que instrumentalizaram os participantes da disciplina para a expressão performática. Também teve por intenção reconhecer e aprofundar um repertório teórico-prático, inicialmente baseado no campo das Artes Visuais e que se expandiu para diversas manifestações culturais atuais, nas quais outras linguagens artísticas puderam ser beneficiadas. Contemplou, também, o estímulo de práticas, que visavam, igualmente, a um processo de sensibilização e a uma reflexão na interface corpo e política, discutindo processos, documentos e materiais de registro, livros e recursos tecnológicos acerca da linguagem da Performance.

As estratégias metodológicas foram desenvolvidas entre atividades síncronas e assíncronas, com aulas expositivas e dialogadas, via videoconferência pela plataforma Google Meet, e incluíram reflexão em grupo, leituras e análises de textos com aportes teóricos, consolidados e

experenciados, por sua vez, em atividades práticas e teóricas individuais e coletivas.

Para oxigenar esta proposta, tivemos, ainda, convidados que contribuíram de modo ímpar com palestras on-line, desenvolvidas em forma de rodas de conversas. Recebemos o professor Lufe Lopes da cidade de Ribeirão Preto/SP, que ministrou a palestra intitulada Breve Histórico da Performance Art; a professora e terapeuta do som Mariana Marcassa, de Quebec/CA, que falou sobre a Performance, som e voz - entre a arte e a clínica; e programador artístico do MASP – Museu de Arte de São Paulo, Waldiael Braz, que falou sobre a Performatividade no trabalho de Oiticica.

O trabalho final, apresentado em forma de seminário, foi uma Videoperformance, como exercício reflexivo e prático e que manifestou aprendizagens ricas e significativas. As gravações foram realizadas de modo caseiro, nos respectivos domicílios dos alunos, com celulares como equipamentos, e contou com o auxílio de familiares na gravação, participando na direção ou atuando como performers ou na edição. Para ilustrar este relato, utilizaremos alguns frames com recortes, para exemplificar o processo criativo dos alunos, deixando também os links de acesso em plataformas abertas ao público, por meio dos/as quais eles compartilharam e socializaram suas produções.

Dos 08 alunos matriculados, selecionamos quatro trabalhos, que revelam a riqueza e diversidade poética dos processos criativos. Os elementos estéticos foram o corpo, os objetos cênicos, os movimentos corporais, compondo junto com o aluno artista e criador, a obra de caráter efêmero, que passou a ser apresentada ao público, via plataformas digitais, por meio da Videoperformance.

É importante ressaltar e dar os devidos créditos aos alunos, visto que foi sua primeira realização desta natureza, ou seja, nenhum dos alunos tivera, até então, uma experiência anterior. A motivação deu-se a partir de estudos sobre a consciência da potencialidade corporal nas con-

tribuições do bailarino e coreógrafo Klauss Vianna, da professora Maria Duschenes, umas das principais responsáveis pela difusão do método Laban no Brasil, e os estudos da obra de artistas, como Tania Bruguera, Marina Abramovic e Wagner Schwartz.

O primeiro trabalho que ilustraremos, aqui, é de Rafael Rodrigues, com nome artístico Aglo, aluno do bacharelado em Ciências Sociais. Intitulado de O Sangue, tem duração de 3'24", e está publicado na plataforma Vimeo com a seguinte descrição:

O que está ao nosso alcance? Quanto de sufoco carregamos? Em meio à pandemia de Covid-19, estamos há mais de um ano envoltos em medo e angústia. O medo. A fome. O genocídio perpetrado pelos órgãos estatais. 358.718 mortes (em 14 de Abril de 2021, data da Videoperformance). Declar-ações horrendas e criminosas por quem deveria sensibilizar-se e resolver a crise em que nos encontramos. Que arma pode matar um vírus? Quem tem culpa? Negligências. Abertura de cicatrizes nacionais. Tentáculos capitalistas querendo se salvar a todo custo. Desigualdades escancaradas. A covid realmente não “escolhe” quem será a vítima? Estamos realmente todos num mesmo barco? O que podemos aprender com tudo isso? O que podemos fazer para que o “normal” que nos levou ao estado atual das coisas não encontre ressonância no período “pós-pandêmico”? A quem interessa retornar ao “normal”? Quais estruturas estão sendo preservadas? Quem está sofrendo as consequências dessa tragédia fabricada? Com quanto de sangue se faz uma nação? O quanto suportamos?

No processo de experimentação de Videoperman-

ce em questão, tentei refletir sobre qual a atmosfera pandêmica em que o Brasil se encontra e o que isso significa. O Sangue representa o suspiro da vida em sua plenitude. Representa a podridão de certas estruturas, significados e representatividade. Representa a liminaridade angustiosa entre o medo e a fome. Entre o vírus e seus tentáculos. Entre a produção da morte, a necropolítica, e as resistências abafadas, quase sufocadas. Enquanto houver sangue pulsando, existirá o ímpeto denunciante e estratégias inconformadas para que o mundo, como o conhecemos, - esse mundo que sufoca, produz desigualdades e proclama o lucro acima da vida das pessoas - caia em ruína e abra espaço para as multidões aberrantes por vir. Espero ter conseguido provocar algo positivo. (O SANGUE, 2021)

Na narração do vídeo, o aluno utiliza áudio e texto de sua autoria, intercalados com recortes de áudio que revelam os posicionamentos do presidente da República do Brasil em várias situações de negação e minimização da pandemia. Na figura 1, vemos máscaras pigmentadas de vermelho, que representam o sangue, por cima de uma representação em cartonagem branca de uma metralhadora.



Figura 1. Frame da Videoperformance O Sangue, de Rafael Rodrigues

Rafael finaliza sua Videoperformance em ângulo de close frontal sobre si próprio, com o busto desnudo, em um movimento sufocante com uma máscara preta no rosto, que quase o leva ao estrangulamento pelas mãos. (vide figura 2). Neste momento, o áudio captura apenas a paisagem sonora do ambiente de sua casa.



Figura 2. Frame da Videoperformance O Sangue, de Rafael Rodrigues

Junto ao arquivo digital, também foi solicitado um texto descritti-

vo e reflexivo do processo criativo, e ao pensar sobre sua proposta com o binômio corpo-memória, ele diz:

É preciso respirar. Mas antes é preciso comer e não estar morto. A história não perdoará as negligências. O universo, seja lá o que for, cobra. A raiva tem força. Só é preciso ter memória. A preservação da memória é o que pode nos salvar. (O SANGUE, 2021)

O segundo trabalho, do aluno Matheus Rosa, da licenciatura em Artes Visuais, intitulado O Sufoco tem a duração de 5'22". Está disponível na plataforma Vimeo com a seguinte descrição:

Narra a tensão de um isolado na Pandemia em meio ao risco iminente da morte que pousa no inconsciente e persegue até nos sonhos e devaneios dos prazeres. A figura central aqui é o corpo que flutua na paralisia de um sono profundo. No contorcer das vaidades dos prazeres carnis, do tesão que beira o orgasmo até a queda brusca num cenário de morte iminente. (...) O pesadelo escapa do domínio onírico e acorda o corpo que se debate, buscando ar no sufoco. (O SUFOCO, 2021)

Ao som das músicas Troys Gymnopedies de Gary Numan e Thom Yorke de Volk, como trilha sonora, o irmão de Matheus protagoniza um sonho. A visualidade desse duplo, se dá por meio do espelho, como vemos na figura 3. Mergulhado em um sonho ou pesadelo, o personagem se contorce na sua cama de solteiro, perturbado pelos seus desejos, que o desperta brutalmente com falta de ar, enquanto, concomitante, o seu duplo recorreu ao uso da máquina de inalação (vide figura 4)

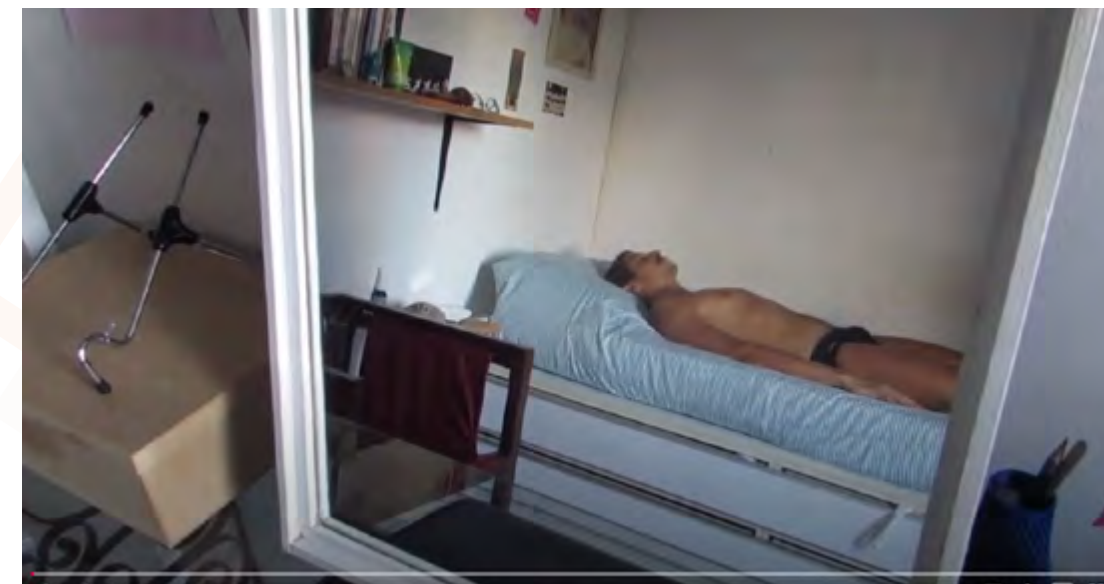


Figura 3. Frame da Videoperformance O Sufoco, de Matheus Rosa

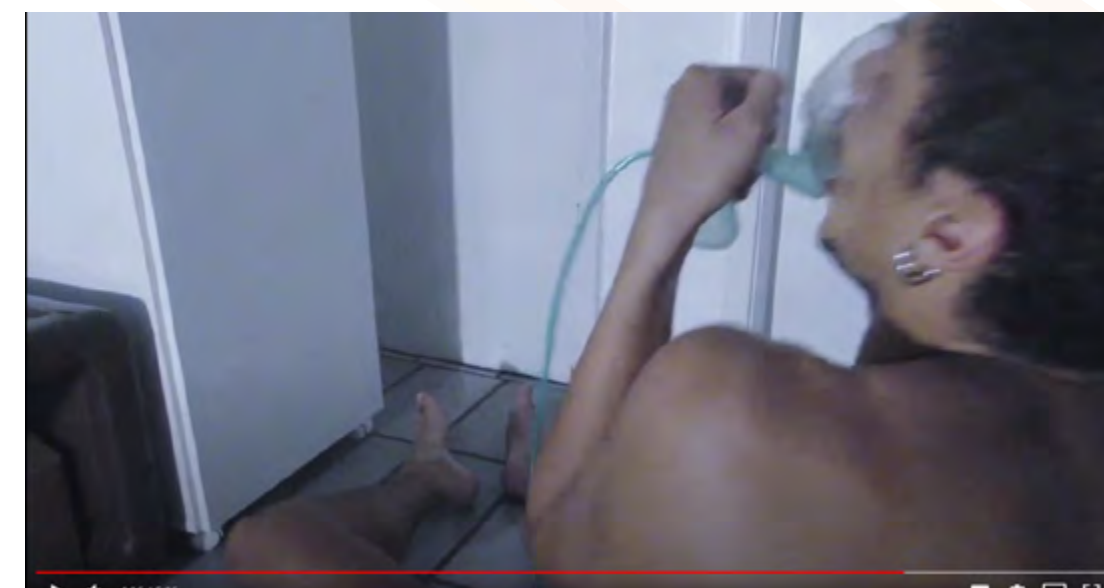


Figura 4. Frame da Videoperformance O Sufoco, de Matheus Rosa

Na descrição do seu processo criativo, o aluno nos diz:

O trabalho foi pensado e gravado em uma tarde, os temas já eram fatos e vivências, então, cruzavam ressalvas constantes no novo estilo de vida da classe média emergente nacional. (...) os objetos foram distribuídos numa mesa e pegos na medida que as ideias surgiam. A cada passo da produção o roteiro se definia com mais nitidez. As poses e expressões eram descritas a Pedro, que as encarna com maes-

tria. A pós-produção entra no resto da noite: fica definido então o roteiro, desenvolvido no filme com uma sequência de cortes brutos, de cenas que percorrem três ambientes, em um mesmo tempo. (O SUFOCO, 2021)

O terceiro trabalho, é da aluna Luana Ferreira, da licenciatura em Artes Visuais. Com 2'21", foi publicado no seu perfil do Instagram. No bailar da música Acalanto, de Lueji Luna, ela desenvolve movimentos embalados pelo vai e vem de seu vestido branco de cambraia, como visto na figura 5.

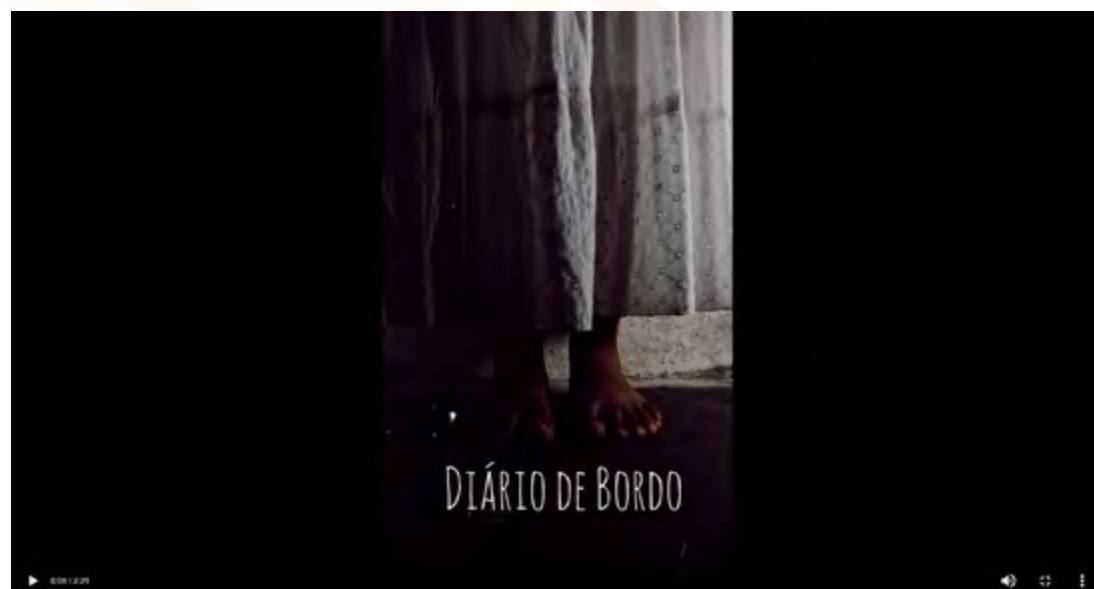


Figura 5. Frame da Videoperformance Diário de Bordo, de Luana Ferreira

Em seu texto descritivo, diz-nos que:

A escolha do título Diário de bordo foi pelo fato de estar depositando meus segredos e sentimentos, como num diário adolescente, e o usei como forma de libertação dos meus pesares, palavras escritas no poema ao qual dei o mesmo tema.

Durante este período pandêmico passei a me olhar de muitas maneiras, nesta trajetória sofri diversas

transformações físicas e emocionais, principalmente emocionais. Em minha produção, quis retratar esses momentos de forma lírica: a escolha da dança com a poesia junto à música Acalanto, de Luedji Luna, foi a junção também com algumas dessas transformações onde me vi muitas vezes fugindo dos meus sentimentos de medo, solidão e tristeza.

Diante disso, minha principal inspiração passou a ser eu mesma, passei a me ver de dentro para fora, de fora para dentro, entendendo que não há solidão se eu tenho a minha própria companhia. Como forma de escape, me apeguei à poesia para ressignificar meus sentimentos e assim ir de encontro ao meu eu. (DIÁRIO de bordo, 2021)

Luana finaliza sua Videoperformance declamando o poema “Diário de bordo” de sua autoria em um processo de pintura corporal com seu busto desnudo. (vide figura 6)

Diário de bordo

Pensei, “Eu tento fugir da melancolia, mas não consigo... Será que eu tento mesmo?”

Às vezes eu olho pra fora e só consigo ver o que existe dentro.

As luzes destacam meu eu.

Talvez eu nem tente olhar tanto assim lá fora. Ou eu não tenha aprendido o que é lá fora

e o que é aqui dentro, será que já estive lá?

Será que eu tô mesmo aqui?

(DIÁRIO de bordo, 2021)

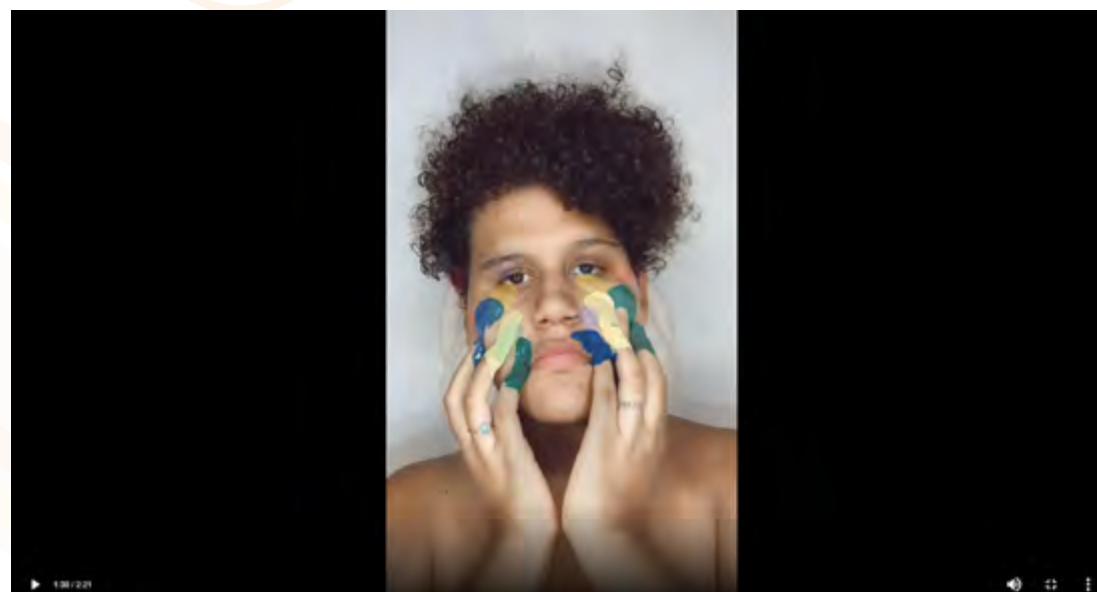


Figura 6. Frame da Videoperformance Diário de Bordo, de Luana Ferreira

O último trabalho é de Luciana Andrade, aluna do bacharelado em Artes Visuais. Tem o título de Ilunga, duração de 4'26", foi publicado no seu perfil do YouTube. Na descrição, ela menciona que:

Ilunga é uma palavra do tshiluba, uma língua bantu falada na República Democrática do Congo. Não há tradução direta, mas significa uma pessoa que está disposta a perdoar qualquer abuso ou maus-tratos pela primeira vez, tolerar uma segunda vez, mas nunca uma terceira vez. (ILUNGA, 2021)

Ao descrever seu processo criativo, Luciana expõe detalhes de sua inspiração, das referências artísticas para a composição do cenário e da construção plástica dos elementos cênicos, como a máscara de gás. (vide frames a seguir)

(...) me baseei em uma amiga minha e um relacionamento em que ela esteve e que chegou ao fim durante a pandemia. O namorado dela era tóxico, abusivo e

manipulador, minha amiga demorou um pouco para perceber, mas, felizmente, ela conseguiu se soltar das amarras desse relacionamento e ser livre. Hoje ela está melhor do que nunca, então dirigi essa performance com a ajuda dela, que performou, em comemoração à liberdade e felicidade que ela conquistou. Como referência para a máscara de gás, usei uma outra máscara confeccionada pela estilista Kim Taeyoung, também conhecida como Bal'ko (□□), para o videoclipe de Simon Says, do grupo sul-coreano NCT. (...) Para inspiração de um dos cenários, peguei como referência um cenário do videoclipe All Night, do grupo

Astro. (...) A dança foi levemente baseada na coreografia dos artistas Ten e Winwin, também do grupo NCT, para a música Lovely, de Billie Eilish e Khalid, na versão "ring and portrait remix". (ILUNGA, 2021)

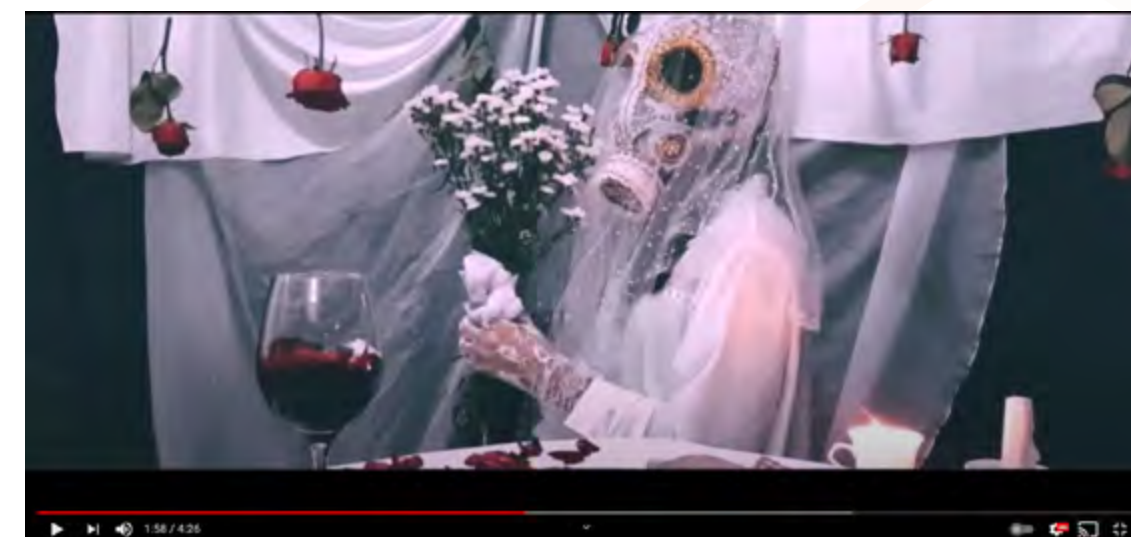


Figura 7. Frame da Videoperformance Ilunga, de Luciana Andrade



Figura 8. Frame da Videoperformance *Ilunga*, de Luciana Andrade

Observamos, de comum entre todos os trabalhos apresentados como reflexão final, que foi unânime a inspiração em questões que contemplam situações do confinamento social no enfrentamento da Pandemia de Covid-19, a exemplo do enfrentamento político perante o posicionamento do atual governo federal no desempenho dos protocolos de saúde; os feminicídios dentro das relações conjugais; os conflitos das relações interpessoais familiares; como também as consequências das tensões psicológicas advindas do medo e da insegurança, que afetaram a todos no coletivo. Portanto, as produções muito mais nos aproximam do que nos distanciam, visto que são retratos do coletivo da sociedade, nos quais, em algum aspecto, nos reconhecemos no cotidiano, mesmo que o conteúdo tenha características autobiográficas.

Acrescentamos também, que os resultados deste exercício promoveram efetiva contribuição na formação de bacharelados(as) e licenciandos(as) em Artes Visuais, ao aplicarem os aportes conceituais de fundamentação teórica e prática nas interfaces da performance no universo das artes e do potencial desta linguagem sobre os discursos do corpo e o processo de criação envolvendo as tecnologias midiáticas.

REFERÊNCIAS

- DIÁRIO de bordo. Produção: Luana Ferreira. 1 vídeo (2 min 21 s) Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CNsU3AGjcbJ/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso: 27 jun 2021.
- ILUNGA. Produção: Luciana Andrade. 1 vídeo (4 min 26 s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZIlzis6Nxo>>. Acesso: 27 jun 2021.
- O SANGUE. Produção: Rafael Rodrigues. 1 vídeo (3 min 24 s) Disponível em: <<https://vimeo.com/556351564>>. Acesso: 27 jun 2021.
- O SUFOCO. Produção: Matheus Rosa. 1 vídeo (5 min 22 s) Disponível em: <<https://vimeo.com/558713763>>. Acesso: 27 jun 2021.

GESTÃO DE PROJETOS NO CONTEXTO EDUCACIONAL: TÉCNICAS E PRÁTICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DOS TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO NO ENSINO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICO.

THAIS CARDOSO ARAÚJO GALVÃO¹ E LORENA TEMPONI BOECHAT²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar um resumo da dissertação que trata sobre a aplicação da metodologia de gestão de projetos no trabalho de conclusão de curso, da formação técnica de nível médio em Comunicação Visual da Etec Dra. Maria Augusta Saraiva

¹ Professora no curso de comunicação visual, pós-graduada em gestão de projetos e mestranda em educação profissional e tecnológica para o IFSULDEMINAS – Instituto Federal do Sul de Minas Gerai.

² Doutora e Professora pelo IFSULDEMINAS – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais.

em São Paulo. Considerando o trabalho de conclusão de curso como um importante meio de aperfeiçoamento de competências e habilidades, tanto socioemocionais, como profissionais e de cidadania, esta pesquisa têm como premissas compreender os impactos da metodologia de gestão de projetos no planejamento e execução dos projetos de TCC, e como a organização oferecida pela técnica abre espaço para os questionamento de cunho social. Com a segurança organizacional da gestão abrindo espaço para as pesquisas, os discentes através de diversas temáticas, refletem sobre questões sociais importantes à sociedade contemporânea. Como resultado, identificou-se que o processo de desenvolvimento do tcc no ensino médio de nível técnico é extremamente necessário para o desenvolvimento de pesquisas científicas do país, se mostrando como um forte aliado para o amadurecimento emocional e comportamental dos discentes.

Palavras-chaves: tcc, trabalho de conclusão de curso, gestão de projetos, tcc político.

CONTEXTOS DA EDUCAÇÃO TÉCNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO.

Para muitos dos discentes do ensino médio técnico, o mundo do trabalho se configura como novidade e muitos mistérios. Variando de acordo com as normativas de cada escola técnica, os modelos mais comuns de desenvolvimento de competências e habilidades para esta fase do ensino, são o estágio obrigatório ou desenvolvimento de projetos como o trabalho de conclusão de curso, normalmente cumprido nos meses finais do ciclo de estudo.

Especificamente no Centro Paula Souza este processo se dá pelo desenvolvimento e apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, que acontece durante os segundos e terceiros semestres dos cursos técnicos oferecidos pela instituição.

Criado por decreto-lei, em 6 de outubro de 1969, o Centro Esta-

dual de Educação Tecnológica de São Paulo, foi concebido pelo Governo do Estado como uma autarquia vinculada à Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Financeira à da Fazenda (ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1969)

Tal instituição nasce da observação dos modelos europeus de educação tecnológica feita por Antônio Francisco de Paula Souza, que consistia na introdução de um sistema de formação multidisciplinar de profissionais que impulsionasse o crescimento econômico e social (Asscom, 2014). Nesse momento foram instituídas as Fatecs, sendo a primeira unidade na região de Sorocaba. A partir de 1980, as escolas de educação profissional de nível médio foram transferidas para os domínios educacionais do Centro Estadual de Educação Tecnológica de São Paulo, surgindo então as Etes que posteriormente foram denominadas Etecs.

Até o 1º semestre de 2021, o Centro Paula Souza contava com 215 Etecs e 73 Fatecs, 126 classes descentralizadas (turmas inseridas em prédios de escolas estaduais regulares, que ficam sob a supervisão de uma Etec) em 214 municípios paulistas, totalizando 159.000 vagas.

Como o recorte da dissertação da autora, neste artigo discorreremos a aplicação da Gestão de projetos no curso de Comunicação Visual da Etec Dra. Maria Augusta Saraiva, localizada na região central de São Paulo.

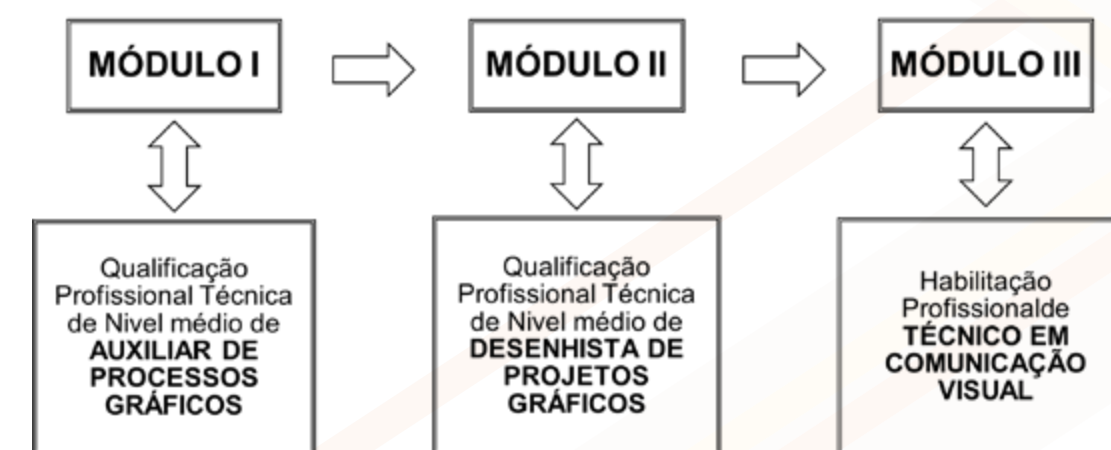
De acordo com o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos - 1ª Edição, aprovado pela Portaria MEC nº 870/2008, o curso de Comunicação Visual é integrante do eixo de Produção Cultural e Design. O eixo de Produção Cultural e Design compreende “tecnologias relacionadas com representações, linguagens, códigos e projetos de produtos, mobilizadas de forma articulada às diferentes propostas comunicativas aplicadas.” (BRASIL, 2008)

Em específico, na Etec Dra. Maria Augusta Saraiva, o curso foi implementado somente em 2011.

Conforme o Plano de curso³ (documento legal, expedido pelo Centro Paula Souza que organiza o currículo de acordo com as legislações e outras fundamentações socioculturais, políticas e históricas), a comunicação visual é uma atividade cujo as origens resplandecem na pré-história, mas somente no final do século XIX, quando a cisão entre as profissões de artistas, artesão e designer se estabelece, é que o comunicador visual toma seu lugar na história. (CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULA SOUZA, 2009)

Ainda sobre a égide do Plano de curso (2018), o itinerário formativo do curso técnico de nível médio de Comunicação Visual é composto por três módulos, cuja duração é de 500 horas para cada módulo e são ministradas em aproximadamente seis meses. Ao final de cada um dos módulos o discente poderá, uma vez interrompido os estudos depois de completar o módulo, receber qualificações específicas ao aprendizado, conforme figura a seguir:

Figura 2 - Itinerário Formativo.



Fonte: Plano de Curso de Comunicação Visual (CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULA SOUZA, 2009)

O ingresso no curso técnico de comunicação visual se dá por

³ Em 2020 o Centro Paula Souza lançou um novo plano de curso para a referida formação. Neste plano de curso, a formação passa a se chamar Técnico de nível médio em Design Gráfico, por força da publicação da Resolução CNE/CEB nº 02/2020. Contudo na dissertação da autora e neste artigo, serão referenciados o Plano de Curso de 2009, pois as turmas analisadas pela dissertação foram matriculadas conforme moldes do referido plano.

meio de vestibular, no entanto, nos últimos 2 anos em decorrência da pandemia de Covid-19, o ingresso dos estudantes tem sido por meio de avaliação do histórico escolar.

A estrutura curricular das formações técnicas do Centro Paula Souza, são fundamentadas em um tripé educacional composto por uma seleção de competências profissionais (capacidades teórico-práticas e comportamentais direcionadas à solução de problemas do mundo do trabalho), habilidades (capacidades práticas) e por bases tecnológicas (referencial teórico) em acordo com as funções que devem ser executadas pelo profissional formado. (CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULASOUZA, 2009). Essas competências, habilidades e bases tecnológicas são de fundamental importância para articulação e o desenvolvimento dos Tccs dos discentes.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO E O DESENVOLVIMENTO INTEGRAL DO DISCENTE

O Trabalho de Conclusão de Curso recebe muitos nomes como: TCC, PI - Projeto Integrador, TCM – Trabalho de Conclusão de Módulo; mas independente da nomenclatura pela qual se conheça essa atividade, o medo e a apreensão fazem parte do senso comum.

Tanto é que em 2005, foi impetrado um mandado de segurança por parte de uma formanda do curso superior de direito da APEC – Associação Potiguar de educação, alegando que a apresentação do trabalho de conclusão de curso era ilegal, postos o Parecer nº 146/2002 e o Parecer nº 67/2003 que deixava dúvida o entendimento sobre essa obrigatoriedade. Na época o mandado foi acatado e a estudante teve seu pedido atendido (CAVALCANTI, c2015). Em 2009 a Associação Potiguar de educação, ainda mantinha uma apelação visando reverter a sentença, contudo perdeu a ação por prescrição.

A repercussão deste caso foi e ainda é grande, no site buscador Google apresenta cerca de 109 resultados a partir da busca “Trabalho de

conclusão de curso (TCC), não é mais obrigatório como requisito para colação de grau”, além de outras perguntas na mesma temática que os internautas costumam digitar no site conforme imagem abaixo:

Figura 1 - Recorte da tela de pesquisa do Google.



Fonte - www.google.com

Apesar do caso citado ser no ensino superior, não é diferente no ensino médio de nível técnico. É comum reações adversas por parte dos alunos ao iniciarem as aulas TCC.

Contudo, se faz importante observar à quais situações pedagógicas tais estudantes estão sendo expostos a ponto de acionar as forças judiciais para ter o direito de não desenvolver este tipo de pesquisa. Para auxílio na compreensão desta questão tomemos o ponto de vista de Pádua e Medeiros.

De acordo com Pádua (2012),

é o “modismo” da pesquisa e a não definição clara em torno do que seja a pesquisa científica que “assusta os alunos, desencadeando a síndrome da pesquisa bibliográfica, a síndrome da monografia – e levando a uma postura de resistência quanto à realização de trabalhos acadêmicos que envolvam qualquer tipo de pesquisa.” (PÁDUA, 1989, p. 147).

Já Medeiros (2019) nos indica que,

A produção da monografia, de instrumento apropriado

à aprendizagem e ao desenvolvimento de habilidades para a pesquisa científica, transforma-se em “desconforto”, visto que os alunos são submetidos a dar conta de um trabalho para o qual nunca lhes foi ensinado. (MEDEIROS, 2019).

No caso dos discentes do ensino médio de nível técnico a apreensão no pré-desenvolvimento do TCC acontece por assimilação das experiências de amigos e familiares que sustenta e alimenta uma ideia nebulosa do que seja a pesquisa científica.

Para compreendermos o que é o TCC, tomaremos por definição os dizeres de Belezia e Ramos (2011):

O trabalho de conclusão de curso (TCC) configura-se uma atividade escolar de sistematização do conhecimento sobre um objeto de estudo pertinente à área de formação profissional. Tal atividade revela conhecimento a respeito do tema escolhido, emanado do desenvolvimento dos diferentes componentes curriculares da habilitação profissional. (BELEZIA e RAMOS, 2011, p. 21)

A partir da definição acima, o TCC se configura como um ensaio da atuação profissional do discente, sendo o momento em que ele poderá aplicar os conhecimentos aprendidos durante o tempo do curso em um projeto educacional complexo e robusto.

Essa mudança de visão sobre TCC fundamenta a dissertação e este artigo. O TCC não deveria ser desenvolvido apenas com os rigores de um trabalho escolar, mas sim com preceitos de um projeto que se assemelha à realidade do mundo e da vida do trabalhador.

Além das competências e habilidades profissionais, o TCC promove o uso de competências pessoais como a empatia, a felicidade, a autoestima, a ética, e a criatividade, bem como competências de gestão,

seja ela de recursos, de pessoas e de tempo.

Segundo Morin (2000),

A educação deve promover uma inteligência geral apta a referir-se ao complexo, ao contexto, de forma multidimensional e numa concepção global. O desenvolvimento de aptidões gerais da mente permite um melhor desenvolvimento das competências particulares ou especializadas. Quanto mais poderosa for a inteligência geral, maior é a sua faculdade de tratar problemas específicos (apud BELEZIA e RAMOS, 2011. p.20).

Na atual conjuntura da educação brasileira, faz-se necessário que as práticas pedagógicas superem a fragmentação científica estabelecida anteriormente e restaure a integração dos conteúdos formativos com a vida e a realidade vivida dos discentes.

O desenvolvimento integral, também conhecido como omnilateral, é um desafio para a educação brasileira, principalmente no que tange a educação profissional e tecnológica. Dentro dessa perspectiva, Araújo e Frigotto (2015 p.63), indicam pontos estratégicos da educação integral que podem promover ações cujo desenvolvimento dos discentes não seja apenas profissionalizante, mas sobretudo, de modo global.

Segundo os autores, no Brasil [...] “as propostas educacionais inovadoras foram aquelas vinculadas às lutas por mudanças no projeto societário dominante” (ARAUJO e FRIGOTTO, 2015, p. 64), ou seja, a proposta educacional precisa assumir seu papel como agente político e social.

Para que isso aconteça os autores indicam alguns princípios orientadores para a organização de um currículo integrado como a contextualização, a interdisciplinaridade e o compromisso com a transformação social.

A contextualização visa estreitar a articulação dos conteúdos formativos com a realidade social. A interdisciplinaridade trata-se da inte-

gração máxima de todos os conteúdos formativos dos cursos, destacando-se a criatividade e a diversidade. Já o compromisso com a transformação social busca revelar a práxis atrelada à realidade do contexto social e profissional (ARAUJO e FRIGOTTO, 2015, p. 69);

Outro aspecto importante que caracteriza o ensino técnico de nível médio, é a questão da separação dos saberes artes liberais x artes mecânicas. Há um preconceito que permeia a educação técnica, de que esse tipo de formação está ligado, em sua maior parte, ao fazer mecânico, ou seja, a execução de tarefas pré-estabelecidas por outros.

Entretanto, cada vez mais busca-se a autonomia dos discentes e futuros trabalhadores, e não há outro meio de fornecer-lhes isto, se não os orientarmos a pensar e refletir por si mesmos, planejando cuidadosamente as suas próprias funções e tarefas.

Para que esses fatores sejam coordenados de modo que propicie mais tempo para o aluno desenvolver-se e atuar na sociedade da melhor maneira possível, apresentaremos por modelo integrador de saberes a metodologia da gestão de projetos.

A GESTÃO DE PROJETOS COMO MEIO DE INTEGRAÇÃO DE SABERES PARA O DESENVOLVIMENTO DO PROJETO DE TCC.

O pensamento de gestão de projetos não é novo e vem sendo executado desde os primórdios da civilização, a grande muralha da China ou mesmo a recente ida do homem à lua são exemplos históricos de gerenciamento de projetos que impactaram a humanidade (MARCONDES, 2007). Apesar de antiga, foi durante o século XX que foi reconhecida com status de raciocínio científico pelas mãos de Frederick Taylor, Henry Grantt entre outros (TORREÃO, 2007)

Uma vez compreendido, o pensamento de gestão de projetos poderá ser aplicado pelo discente não só em sua vida profissional. Diariamente submetemos a vida pessoal a vários outros projetos como se casar, mudar de casa ou escola, gerenciar as tarefas das disciplinas escolares.

Independentemente do tamanho e da complexidade da ação será necessário planejamento, análise de riscos, previsão orçamentária, comunicar-se de modo assertivo com as pessoas, sendo, portanto, o conhecimento sobre a gestão de projetos um modo eficaz e fundamental para tomada de decisão também na vida pessoal.

Neste artigo, bem como na dissertação que o precede, tomaremos como guia as indicações feitas pelo PMI – Project Management Institute, conhecido no Brasil como PMI - Instituto de Gerenciamentos de Projetos.

O PMI é uma instituição internacional, criada nos Estados Unidos, na Pensilvânia em 1969. Nasceu da necessidade de compilar as melhores práticas do gerenciamento de projetos e de atestar a qualidade técnica de todos que atuam nessa área profissional. Como resultado dessa compilação foi criado o guia PMBOK – Project Management Body of Knowledge, ou em português, Guia das melhores práticas de gerenciamento de projetos. Este guia está dividido em 10 áreas de conhecimento que necessitam ser observadas. Neste contexto as áreas de conhecimento abordadas pelo Guia PMBOK são: 1. Gerenciamento de escopo, 2. Gerenciamento de tempo, 3. Gerenciamento da qualidade, 4. Gerenciamento de custo, 5. Gerenciamento de aquisições, 6. Gerenciamento de comunicações, 7. Gerenciamento de recursos humanos; 8. Gerenciamento de riscos, 9. Gerenciamento de integração e 10. Relacionamento com as partes interessadas (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017)

A documentação exigida pelo PMBOK no gerenciamento de projetos profissionais é vasta e intensa, o que não se aplica totalmente aos processos de planejamento e desenvolvimento do TCC, portanto fez parte do propósito da dissertação da autora, classificar os conhecimentos contidos nestas diferentes áreas, adaptando-os ao contexto da educação profissional e tecnológica.

A escolha do modelo de gestão de projetos do PMI se deu em virtude deste sistema ser reconhecido e aplicado em muitas corporações

nacionais e internacionais. Um fator que devemos considerar é a transformação que os processos da tecnologia digital oferecem ao mercado, modificando diariamente produtos e serviços. A pandemia de Covid-19 ao mesmo tempo em que retardou alguns processos da vida humana, acelerou outros, oferecendo outros meios de produção e consumo.

O objetivo de oferecer este conhecimento aos discentes ainda no curso técnico, não é torná-los gerentes de projetos, mas sim, introduzir a eles essa linguagem e pensamento organizacional. Acredita-se que com esta prática oferecida antecipadamente (pois normalmente este conhecimento é oferecido em cursos de pós-graduação), os discentes estarão um passo à frente de outros profissionais técnicos, cuja maior preocupação é a operação dos processos e não o planejamento destas operações, reflexo ainda da concepção de separar os saberes das “artes liberais” e das “artes mecânicas”.

Uma vez instruídos, acredita-se que os alunos estarão mais bem preparados para enfrentar os desafios da sociedade brasileira, realizando suas tarefas de forma mais organizada, capacitando-os a se expressar com rigores técnicos e científicos, e que dialoguem com padrões internacionais de gestão. Tal organização racionalizada e sistematizada ainda no início do projeto, libera os discentes para que na fase de desenvolvimento do projeto de TCC, já seja sabido os caminhos que serão percorridos, os riscos que podem surgir na realização do projeto e como contorná-los, dizimando os temores e as reações adversas apresentadas na primeira parte deste artigo.

APLICAÇÃO DA METODOLOGIA CIENTIFICA E DE GESTÃO DE PROJETOS NA CONCEPÇÃO, PLANEJAMENTO E EXECUÇÃO DOS PROJETOS DE TCC DE COMUNICAÇÃO VISUAL DA ETEC DRA. MARIA AUGUSTA SARAIVA.

Nas Etecs o projeto de TCC está dividido em dois momentos

do curso, no segundo módulo pelo estudo do componente curricular de PTCC – Planejamento do Trabalho de conclusão de curso, e no terceiro e último módulo do curso pelo estudo no componente curricular de DTCC – Desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso (CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULA SOUZA, 2009).

Dentro das políticas do Centro Paula Souza o discente poderá executar como TCC propostas diversas como monografia, simulações, experiências, ensaios e demais técnicas que proporcionem a vivência em situações próximas da realidade do mercado de trabalho. (CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULA SOUZA, 2009).

Para o curso de comunicação visual na Etec Dra. Maria Augusta Saraiva, foi adotado como método de desenvolvimento dos projetos de TCC o estudo de caso.

Conforme Medeiros (2019), o estudo de caso se constitui pela apreciação de um fenômeno visando a compreensão profunda do mesmo, de modo que, um caso estudado em profundidade poderia ser considerado como a representação de muitos outros casos semelhantes (MEDEIROS, 2019).

Portanto o método de estudo de caso parte da compreensão de um caso particular para a obtenção de generalizações.

Nas aulas de PTCC, é proposto ao discentes que desenvolvam o planejamento de seu projeto, e é nesse momento que as primeiras relações com a metodologia científica e gestão de projetos acontecem.

Logo no primeiro mês de curso, o discente é exposto as múltiplas possibilidades de atuação profissional que o curso de comunicação visual oferece, estas possibilidades são chamadas de Vertentes de Comunicação Visual⁴, são elas:

+ **1.Design de Identidade Visual** – Trata do desenvolvimento de

⁴ Para fins didáticos e pedagógicos, as vertentes de comunicação visual é o resultado de uma profunda análise curricular do referido curso, durante a participação da autora nos laboratórios de curriculum do Centro Paula Souza. O objetivo desta proposta não é de reduzir as áreas de atuação profissional, mas delimitar o amplo espectro da área do design para a facilitar no planejamento do TCC do ensino médio de nível técnico.

marca e todo o seu conjunto de estratégias e aplicações para empresas, serviços e produtos. Tem como produtos a produção do Manual de Comunicação visual e exemplos de aplicação da identidade visual;

- + **2.Design de Superfície** – refere-se à composição projetual de texturas bi e tridimensional para superfícies diversas. Tem como produto a produção de estampas, bem como, memorial descritivo de todo o processo de pesquisa e criação;
- + **3.Design de Concept Art** – consiste na criação de ilustrações de cenários, objetos e personagens para jogos e animações. Tem como produto o Art book, bem como memorial descritivo de todo o processo de pesquisa e criação;
- + **4.Design de Sinalização** – diz respeito ao desenvolvimento de soluções indicativas e organizadoras para ambientes como exposições, espaços comerciais e frotas de automóveis. Tem como produto a produção de iconografia, bem como, o memorial descritivo de todo processo de pesquisa e criação;
- + **5.Design Editorial e de Embalagens** – trata-se da organização dos elementos visuais para a composição de projetos como revistas, livros, e-books e embalagens de produtos. Tem como produto o próprio objeto da pesquisa, bem como, o memorial descritivo de todo processo de pesquisa e criação;
- + **6.Design Digital** – Por fim o design digital versa sobre projetos cuja matriz reprodutiva são eletrônicas. Tem como produtos sites, portais de e-commerce, criação tipográfica, criação de layouts para aplicativos e pequenas animações, bem como, memorial descritivo de todo processo de pesquisa e criação;

Ao serem expostos a essas vertentes os discentes são sensibilizados a perceber o trabalho de conclusão de curso como uma oportunidade de ativismo social. Essa sensibilização se dá pelo seguinte questionamento: Como comunicação Visual pode resolver ou contribuir para a

resolução do “problema X”?

Para definir o “problema X”, é solicitado aos discentes que busquem observar o ambiente e sociedade em que estiverem inseridos e percebam quais as feridas desses ambientes que merecem atenção e intervenção. Neste sentido o projeto de TCC transcende a pesquisa bibliográfica/conceitual, fazendo com que os discentes se reconheçam como parte integrante da sociedade a partir da mobilização dos saberes que já possuem.

Neste sentido o docente passa a ser um articulador das informações recebidas dos discentes, ajudando-os na organização destes conteúdos e amparando-os com conhecimentos conceituais e compartilhando suas experiências profissionais.

Como resultado deste processo os alunos encontram o tema e o problema que sua pesquisa deverá investigar.

Conforme Marconi e Lakatos (2019), o tema de uma pesquisa é o assunto que se deseja provar ou desenvolver, enquanto a definição do problema trata-se de dizer de forma clara e compreensível qual dificuldade que nos defrontamos e pretendemos agir sobre. (MARCONI e LAKATOS, 2019).

Como terceiro ponto, os discentes são conduzidos a definir seus grupos de projeto.

Contudo antes da definição dos grupos de trabalho, o discente é dirigido a se autoexaminar e perceber-se como ser social, observando suas rotinas de vida, suas habilidades, pontos fortes e pontos a serem melhorados como pessoa integrante da sociedade. Para isso o discente executa um mapeamento através das técnicas da análise swot pessoal, descoberta do custo de vida como estudante, bem como projeção de custo da vida futura.

O tcc de comunicação visual na referida Etec, na maior parte das vezes são desenvolvidos em grupos de 2 a 5 membros, cujo interesse pelo tema e objeto de estudo são pontos em comum. Tal necessidade

se dá pelo tempo de desenvolvimento de projeto, pela carga horária das disciplinas de tcc (1:30 por semana) e pela melhor organização das aulas de orientação de tcc.

É importante esclarecer que apesar das necessidades citadas acima determinarem a demanda pelo trabalho em grupo, este tipo de divisão, quando planejada pelo docente, é uma poderosa estratégia de aprendizagem intelectual e social.

Em concordância com Cohen e Lotam (2017), o trabalho em grupo pode ajudar os discentes a crescerem academicamente pois o processo colaborativo exerce um importante papel na aprendizagem. (COHEN e LOTAN, 2017, p. 7-8)

Ainda sobre a ótica das autoras acima mencionadas, podemos definir o trabalho em grupo como:

... discentes trabalhando juntos em grupos pequenos de modo que todos possam participar de uma atividade com tarefas claramente atribuídas. Além disso é esperado que os discentes desempenhem suas tarefas sem a supervisão direta e imediata do professor. Trabalho em grupo não é a mesma coisa que agrupamento por habilidades, no qual o professor divide a sala por critério acadêmico para que possa ensinar para grupos mais homogêneos. (COHEN e LOTAN, 2017, p. 1-2)

Como quarto ponto de aplicação dos processos da metodologia científica, os discentes são impelidos a definirem os objetivos da pesquisa.

De acordo com Creswell (2010), a declaração de objetivo indica a motivação da qual deriva o estudo e o que pretende atingir ao concluí-lo (CRESWELL, 2010). Esta definição além de ser importante para a pesquisa, será fundamental para a definição dos objetivos do projeto quando da metodologia de gestão de projetos.

Como quinto ponto desta primeira fase de desenvolvimento, são introduzidos aos discentes conceitos sobre métodos de pesquisa (qualitativos, quantitativos e mistos), bem como técnicas de pesquisas mais adequadas a cada tipo de trabalho proposto. Neste momento os discentes desenvolvem diversificados tipos de pesquisa com seus pares, como pesquisas bibliográficas e documentais, pesquisa da área social em que o projeto está fundamentado e de áreas em que poderá ser inserido, pesquisas visuais, de público-alvo.

Em continuidade e análise do processo das informações obtidas através das pesquisas acima mencionadas, o discente gera outros dois itens fundamentais do tcc a justificativa e o perfil de público que se deseja atingir. Quanto ao delineamento do público, esta primeira pesquisa traz resultados abrangentes e quando necessário os discentes poderão desenvolver pesquisas complementares na fase de desenvolvimento do projeto.

De forma geral todos os projetos de tcc de comunicação visual apresentam um estudo teórico e um estudo efetivamente prático com a criação de um produto de comunicação visual, conforme descrição das vertentes anteriormente mencionadas.

No que tange a aplicação dos conceitos da gestão de projetos como técnica organizadora e norteadora dos projetos de tcc, ela se inicia logo após a fase das pesquisas.

Primeiramente os discentes são sensibilizados a ver o tcc como um projeto que impulsionam mudanças, tanto do ponto de vista acadêmico como pessoal.

Segundo o Guia PMBOK® (2017) projeto é um esforço temporário empreendido para criar um produto, um serviço ou resultado único. (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017, p. 4-6)

Nesse sentido o TCC pode ser igualado a um projeto, pois as características dos objetos são as mesmas.

Munidos das informações levantadas pelos 5 pontos fundantes

do projeto, que foi descrito acima, os discentes são compelidos a preparar e entregar o pré-projeto, findando assim o ciclo do componente curricular de PTCC.

Já no terceiro semestre de comunicação visual os discentes retomam o projeto de tcc com um total enfoque da gestão de projetos.

Logo de início do período, os discentes baseados no pré-projeto entregue, dão início a fase de iniciação do projeto, construindo a linha de base dos escopos.

Segundo o PMBOK® a linha de base do escopo identifica as entregas que direcionam os tipos e as quantidades de recursos que precisarão ser gerenciados. (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017).

Nesta fase os discentes definem o Escopo do projeto que detalha todo o trabalho necessário para elaboração e o escopo de produto que especifica as características que descrevem o produto a ser entregue. (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017, p. 569)

Para ajudá-los nessa empreitada os discentes são estimulados a responder perguntas como o que é o meu produto? o que preciso fazer para que este produto seja finalizado a contento de meus clientes?

Os discentes ainda definem nesta fase as premissas, os requisitos, os riscos, e em complemento ao perfil de público-alvo, definem as partes interessadas do referido projeto.

Em seguida os discentes desenvolvem a Estrutura Analítica do projeto – EAP. A EAP é o processo de observar o projeto como um todo e subdividi-lo em entregas menores e mais facilmente gerenciáveis. O principal benefício desse processo é percepção de uma visão estruturada do que deve ser entregue. (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017, p. 570)

Seguido a construção da EAP é solicitado aos discentes a construção do cronograma de trabalho da equipe. Desenvolver o cronograma é a ação de contextualizar no tempo as sequencias de atividades, bem

como suas durações e necessidade de recursos para a execução do projeto. (PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI), 2017)

Neste sentido o discente é impelido definir as responsabilidades de cada um dos integrantes do grupo, frente as atividades especificadas no cronograma. Essa definição nasce da percepção obtida pelo discente como ser social, feita no segundo semestre na disciplina de PTCC.

Após a execução do cronograma são entregues a docente todos os documentos desenvolvidos: Escopos (com a especificação das premissas, requisitos e riscos), EAP e Cronograma, assim encerrando a fase de iniciação do projeto.

A fase de execução, monitoramento e controle se dá pelo início da realização das atividades estabelecidas pelo cronograma. Semanalmente os discentes são orientados pelo Gerente de projeto (papel da docente) em encontros de aproximadamente 20 minutos por semana, onde são ouvidos e reorientados, pelo período de 3 meses.

Os discentes consultam diariamente seus cronogramas para realizar as tarefas, e este mesmo documento guia o gerente de projetos indicando quais os entregáveis da semana e qual a atividade que cada membro executa durante o período.

Este conjunto de ações servem como monitoramento das atividades, primeiramente entre os próprios discentes e posteriormente pelo gerente de projeto.

Nesta perspectiva a preposição das atividades em grupo permite que haja entre os discentes uma discussão permanente, abrindo a possibilidade de aprenderem através de tentativas e dos erros.

Segundo Cohen e Lotam (2017), quando o docente propõe aos discentes uma atividade em grupo e permite que eles se esforcem sozinhos e comentam erros, ele delega autoridade, permite que os discentes decidam por si e entre si como resolver as dificuldades encontradas e reforça o senso de responsabilidade dos discentes. (COHEN e LOTAN, 2017, p. 2-3).

Após a verificação da qualidade, ocorre a entrega final do projeto as partes interessadas. Como última atividade os discentes fazem uma avaliação do processo e entregam a docente um texto sobre as lições aprendidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A fase de sensibilização ocorrida em PTCC, favorece a ampliação do horizonte social dos discentes fazendo com que eles sejam em um primeiro momento, observadores atentos da realidade que os cercam e das relações sociais que estão inseridos. A aplicação da técnica de gestão de projetos para o planejamento e o desenvolvimento do TCC, garante ao discente um trabalho fluido, tranquilo e preciso que vai sendo executado com segurança plena.

O fato de ser totalmente planejado, traz segurança aos discentes, conforme relato de lições aprendidas da aluna Amanda Kubo, que realizou o projeto Tsuruo, um livro ilustrado para crianças que tratou sobre a perda de entes queridos, durante o primeiro semestre de 2020,

Fora toda a bagagem técnica que esse trabalho me proporcionou, houve também a bagagem pessoal, como citado anteriormente. Aprender a me organizar foi fundamental, o que me permitiu um certo amadurecimento mesmo que de um jeito “torto”, principalmente em relação a cumprimento de prazo que na vida profissional é algo absoluto.

Compreendi sobre meus limites e expectativas. Em muitas vezes colocamos nossas expectativas tão acima para as coisas, porém é essencial que respeitemos nossos limites. (KUBO, 2020)

Muitas temáticas relevantes⁵ foram tratadas pelos discentes

⁵ Para conhecer esses e outros projetos acesse: https://drive.google.com/drive/folders/1Rcy_hWPjK-EYRMz_yfnQ7ebF9amNkVfi?usp=sharing

como o projeto Conhecendo o Brasil, um material didático para crianças cegas e com baixa visão, desenvolvido pelo discentes Luane Silva, Luiz Pontes e Mirelly Callizaya, respectivamente

Trabalhar nesse projeto foi importante para meu desenvolvimento pessoal, é gratificante trabalhar com inclusão, amplia nossos horizontes e nos faz notar que pequenas coisas do nosso dia a dia são importantes. O mais complexo sem dúvidas foi o trabalho em equipe, opiniões divergem o tempo todo, é necessário saber se impor de maneira clara e saber ouvir o outro, é tudo questão de equilíbrio e com certeza me sinto mais preparada para o mercado de trabalho (SILVA, PONTES e CALLIZAYA, 2019, p. 40)

O projeto me proporcionou um aprendizado sobre o que é inclusão, termos e questões sobre deficientes visuais e suas dificuldades. Sempre devemos pensar em todos ao redor ao desenvolver nos dias atuais (SILVA, PONTES e CALLIZAYA, 2019, p. 41)

Este projeto me ensinou como a inclusão pode mudar a vida das pessoas. Temos que sair da nossa bolha social para entender outras vivências para que possamos viver sem preconceitos. Se todos temos direito a educação, por que não incluir? Devemos lutar pelo direito de aprender (SILVA, PONTES e CALLIZAYA, 2019, p. 42)

Como podemos ler pelos relatos dos discentes a gestão de projetos impacta positivamente o desenvolvimento integral dos discentes e consequentemente na formação profissional do país, fazendo do trabalho de conclusão de um curso um objeto político.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, R. M.; FRIGOTTO, G. Práticas pedagógicas e ensino integrado. Revista Educação em Questão, Natal, v. 52, n. 38, p. 61-80, Mai/Ago 2015.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. DECRETO-LEI DE 6 DE OUTUBRO DE 1969. São Paulo. 1969.

BELEZIA, E. C.; RAMOS, I. M. L. Núcleo Básico: planejamento e desenvolvimento do TCC. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, v. 3, 2011.

BRASIL. Catalogo Nacional de Curso Técnicos. Portal MEC, 16 Julho 2008. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=52151-catalogo-nac-cursos-tec-pdf&category_slug=novembro-2016-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 25 outubro 2021.

CAVALCANTI, F. P. c. pachecocavalcantiadvocacia.jusbrasil, c2015. Disponível em: <<https://pachecocavalcantiadvocacia.jusbrasil.com.br/artigos/225108441/afinal-o-tcc-monografia-e-ou-nao-obrigatorio>>. Acesso em: 14 outubro 2021.

COHEN, E. G.; LOTAN, R. A. Planejando o trabalho em grupo. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2017.

CPS, CENTRO EST. DE EDU. TEC. PAULA SOUZA. Plano de Curso de Comunicação Visual. São Paulo: [s.n.], 2009.

CRESWELL, J. W. Projeto de pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

KUBO, A. Tsuruo. 1. ed. São Paulo: [s.n.], 2020.

MARCONDES, A. PMIMT. Uma breve história do gerenciamento de projetos., 2007. Disponível em: <<http://www.pmint.org.br/site/index.php/artigo/vis/4>>. Acesso em: 01 Dezembro 2019.

MARCONI, M. D. A.; LAKATOS,. Metodologia científica. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

MEDEIROS, J. B. Redação Científica. 13. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

PÁDUA, E. M. M. D. O trabalho monográfico como iniciação á pesquisa científica. Construindo o saber: Metodologia científica - Fundamentos e técnicas., Campinas, n. 2, 1989. 147-175.

PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE (PMI). Um guia do conhecimento em gestão de projetos (Guia PMBOK). 6. ed. Newtown Square: Project Management Institute, Inc, 2017.

PROJECT, B. Project Builder, 2019. Disponível em: <<https://www.projectbuilder.com.br/blog/o-que-e-pmi/>>. Acesso em: 22 Novembro 2019.

SILVA, ; PONTES, L. H. M.; CALLIZAYA, M. J. B. Conhecendo o Brasil. 1. ed. São Paulo: [s.n.], 2019.

TORREÃO, P. História do Gerenciamento de Projetos, 2007. Disponível em: <<https://pontogp.wordpress.com/2007/04/23/historia-do-gerenciamento-de-projetos/>>. Acesso em: 05 dezembro 2019.

IDENTIDADE, CULTURA E POLÍTICA DA MARCA DA UNIFESSPA – UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ.

JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO¹ E AMILTON DE OLIVEIRA
DAMAS²

Resumo - A construção de uma marca que representa institucionalmente a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA, desenvolvida em 2019 por uma equipe multidisciplinar. Objetiva-se estudar a criação de uma marca para a UNIFESSPA, uma vez que esta universidade é uma instituição recém criada pelo MEC (Ministério da Educação) e tem necessidade de estabelecer uma presença política, social e institucional marcante a partir da marca nas suas relações de pertencimento, cooperação e igualdade que são as principais preocupações da universidade no âmbito da sua responsabilidade social junto à comunidade universitária. A equipe multidisciplinar é composta por professores do design gráfico, das artes visuais, comunicação e educação. Elabora-se 3 etapas metodológicas: estudo preliminar a partir de uma situação proble-

¹ Professor Adjunto no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAV – Faculdade de Artes Visuais – UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: zemarqs@unifesspa.edu.br e zemarqs@yahoo.com.br.

² Professor Assistente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAV – Faculdade de Artes Visuais – UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: amilton@unifesspa.edu.br

ma, sendo eixo desta iconicidade a castanha do Pará; elaboração gráfico visual de propostas iniciais para amadurecimento de uma ideia central; estudos de cor e preparação de arte para eleição da marca finalizada. Reúne-se na concepção teórica os autores como DORFLES (1984), ARNHEIM (1980), DONDIS (2015), HELLER (2013), PÉON (2009) e RIBEIRO (1998). Resulta, enfim, em um símbolo representativo de uma marca que passa a representar a instituição pública no sul e sudeste paraense, como forma de dar visibilidade aos ideais da UNIFESSPA.

Palavras chave: design gráfico, metodologia, marca, identidade, cultura.

INTRODUÇÃO

Em 2019, foi solicitada formação de uma comissão para o desenvolvimento de uma marca que representasse a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará que até então, usava o brasão oficial da República Brasileira. Como a universidade foi fundada em 2013, houve apenas uma disposição para o desenvolvimento de uma marca que a representasse, sobretudo nas questões que são importantes à instituição e que amalgamasse as relações regionais que estão implícitas numa universidade do norte do país. O então reitor Dr. Maurílio de Abreu Monteiro solicitou a formação de uma comissão que seria composta por membros da comunidade acadêmica para o trabalho constituída por professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, membros da ASCOM - Assessoria de Comunicação e membros da reitoria da instituição. Com a comissão formada via portaria, iniciou-se o trabalho que perdurou por mais de um ano, com reuniões constantes para as discussões e reflexões; socializações da pesquisa e apreciações dos resultados.

“Símbolo, marca, palavra ou frase que identifica e diferencia um produto, serviço ou organização dos seus concorrentes. As marcas ajudam a distinguir ofertas de produtos semelhantes pela percepção da sua qua-

lidade e valor, isto é, elas podem se tornar um símbolo reconhecível de certo nível de qualidade, influenciando a decisão de compra. As marcas muitas vezes comunicam “uma personalidade” que representa um conjunto de valores que atraí os consumidores-alvo...” (AMBROSE, 2009, p. 139)

Essa marca deveria demonstrar a integração, dos seus multicampi a saber: Santana do Araguaia, São Félix do Xingu, Rondon do Pará e Xinguara. Promovendo a importância da sua inserção na região e no cenário nacional do ensino. Desta maneira, o desenho da marca tem a missão de ilustrar as relações de pertencimento, cooperação e igualdade que são as principais preocupações da universidade no âmbito da sua responsabilidade social junto à comunidade universitária. Além dos conceitos elencados pela comissão que representam a instituição, promovendo a unidade da marca e dos seus diversos pontos de contato com o público. O grupo buscou situar-se em relação ao cenário que é característico da região; sua iconografia e atentando sobre as possíveis soluções que já foram encontradas na região em outras empresas e instituições procurando se distanciar destas. Mediante ao levantamento da pesquisa visual e textual sobre como a região e a universidade inseriam-se nesta dinâmica.

BRIEFING

Tivemos como orientação um briefing para a criação de uma nova marca para a UNIFESSPA, em ressonância com as atividades, crescimento e vigor que a Universidade tinha construído nesses cinco anos, à época. O desenho deveria contemplar toda a dinâmica que a universidade tem desempenhado nesses cinco anos com destaque na simbologia da região. Promovendo e caracterizando por intermédio do desenho da sua marca a missão, visão e valores da instituição devendo ser um reflexo gráfico da sua importância para o desenvolvimento intelectual e consequentemente material da região Sul e Sudeste do Pará. Desta ma-

neira, o desenho da marca tem a missão de ilustrar estas características e fortalecer a instituição, promovendo a unidade da marca e dos seus diversos pontos de contato com o público.

O grupo buscou situar-se em relação ao cenário que é característico da região; sua iconografia e atentando sobre as possíveis soluções que já foram encontradas na região em outras empresas e instituições como forma de representação das instituições e empresas locais. Foram feitas pesquisas visuais e textuais de como a região e a universidade inseriam-se neste contexto.

[...] como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano (ZAMBONI, 2012, p. 51).

Metodologicamente a primeira questão que foi desenvolvida foi a representação da Amazônia no âmbito da sua representatividade imagética, onde encontramos a construção de um imaginário voltado quase exclusivamente a fauna e a flora da região com predominância da cor verde; seus matizes e do colorido do bioma da região. Posteriormente, o recorte foi sendo orientando para o estado do Pará e para a cidade de Marabá (sede administrativa da universidade) que possui outros 4 campi em cidades do sul e sudeste do Pará. A pesquisa também levou em conta as relações de visualidade nas representações das empresas que atuam na região norte, em especial na cidade de Marabá sendo observadas as cores e as relações formais das marcas das empresas.

Evidentemente, foram feitas pesquisas sobre outras intuições acadêmicas no exterior, no Brasil e na região. Pesquisamos também como os diversos departamentos da universidade e a própria instituição eram representados visualmente, constatou-se que haviam diversas maneiras de expressão; formais inclusive, mas que não representavam de uma maneira unitária a universidade e de nenhuma forma constituíam uma relação identitária que representasse a universidade como um todo unificado. Isto foi uma preocupação, visto que uma identidade de marca por intermédio de um símbolo, logotipo, tipografia e cores representa uma instituição e transmite sua cultura, valores e princípios de uma forma gráfica.

Percebemos que havia necessidade premente de se estabelecer o projeto para a construção da marca visando a estruturação de uma identidade formal e visual que representasse a universidade formal e graficamente. Muito embora a universidade tenha toda uma relação com a comunidade acadêmica e os diversos grupos sociais que a instituição atende, na forma da lei e como demanda necessária, não havia dentro deste panorama a representação destas relações, princípios que uma marca deve simbolizar e fortalecer.

Destacamos também, as reflexões advindas da equipe multidisciplinar com contextos distintos com diversas áreas de conhecimento como mediadoras para o desenvolvimento da marca mediando muito mais que apenas um arranjo visual, foi a personificação das multiplicidades de perspectivas e as riquezas culturais e sociais regionais na identidade visual, implícitas nos contextos de diversidade, ensino, pesquisa e extensão próprios da universidade.

METODOLOGIA

Houve anteriormente um concurso aberto à comunidade visando o desenvolvimento de uma marca para a universidade que obteve finalistas e uma marca aprovada, mas que ao final não foi utilizada. Uma das premissas do trabalho da comissão seria também a observação

destes trabalhos no intuito que a nova proposta não se aproximasse das marcas que envolveram o concurso anterior. A nova marca deveria estabelecer um projeto novo, que estivesse alinhado a conceitos que foram elencados pela metodologia de brainstorming (uma técnica utilizada pelo design para obtenção de ideias). Os 4 (quatro) conceitos norteadores definidos foram: Luminoso, Multicultural, Conectivo e Resistente. As etapas do desenvolvimento do projeto foram divididas em: diagnóstico da situação do projeto; solução propostas preliminares; testagens; solução definitiva; desenvolvimento das aplicações; produção do manual de identidade visual e implementação do sistema.

O método está sempre ligado a uma forma de ordem, implicando em organizar, traçar uma consequência a ser seguida, ordenar elementos para evitar erros, pois os erros só atravancam a busca de uma solução. O método é uma questão racional depende de escolha determinada e premeditada. (ZAMBONI, 2001, p. 56).

A equipe multidisciplinar, que compôs a comissão foram os servidores: Alexandre Silva dos Santos Filho (ILLA)³, Amilton Damas de Oliveira (ILLA), Cinthya Marques do Nascimento (ILLA), José Marcos Cavalcanti de Carvalho (ILLA), José Maria Teixeira da Costa Júnior (ILLA), Charles Pitter da Silva Sarges (ASCOM)⁴, Dorys Liliana Rivarola de Costa de Oliveira (ASCOM), Lucas França Rolim (SINFRA)⁵ e Manoel de Sousa da Silva Júnior (Gabinete da Reitoria).

DESENVOLVIMENTO

As propostas foram desenvolvidas a partir dos conceitos mencionados, dando-se forma aos conceitos que foram elencados no processo de Brainstorming (tempestade de ideias) e encaminhados para

3 ILLA - Instituto de Linguística, Letras e Artes – FAV – Faculdade de Artes Visuais.
4 ASCOM – Assessoria de Comunicação.
5 SINFRA - Secretaria de Infraestrutura.

discussão e avaliação a fim do desenvolvimento do projeto e resolução formal definitiva. No desenvolvimento, foram executados diversos roughs (rascunhos) pelos integrantes do grupo procurando uma solução formal adequada conceitualmente.

O Design, por intermédio de políticas de visibilidade, posiciona uma marca no mercado por intermédio de: identidade visual; papéis administrativos e institucionais, produtos e suas comunicações, ambientes e serviços, embalagens, interiores de lojas e departamentos; sinalizações, websites, uniformes, frotas, material do ponto de venda, etc. Ou seja, em qualquer lugar ou elemento em que a empresa almeja estabelecer uma interface com o seu ambiente de atuação.

Eu e o professor Amilton, em relação as cores, fomos coletar no entorno no Campus 3 sede administrativa da universidade na cidade de Marabá, folhas das árvores e da vegetação para a escolha das relações cromáticas do símbolo e da assinatura gráfica refletindo a preocupação da comissão na fidelidade aos matizes encontrados na região. Posteriormente, procuramos nas tabelas de cores da Pantone® as cores que eram as correspondentes mais próximas dos matizes encontrados na nossa incursão no campus e que eram representativas no ponto de vista da elaboração do projeto.

Observamos que um integrante da equipe da Assessoria de Comunicação (ASCOM), mais especificamente Charles Pitter empenhou-se e estabeleceu uma paleta de alguns tons de verde que foram encontrados no entorno, efetivamente utilizadas. Nessa altura do desenvolvimento da marca, os desenhos e propostas formais para o símbolo e assinatura gráfica estavam sendo desenvolvidas e articuladas.

Após as reflexões e as articulações do grupo, o desenho foi sendo desenvolvido e sistematizado indo além do valor estético/artístico, puramente conceitual. Foi realmente desenvolvida em torno da preocupação sobre os conceitos evidenciados no briefing, não limitando conceitualmente a marca e prevalecendo as relações de inferência com as

questões simbólicas como: diversidade (cor/etnia), extensão (rios) ensino e pesquisa (folhas). A cor por sua vez também está associada na formação da Universidade UNIFESSPA localizada no norte do país e no território amazônico que representam e transmitem valores da sua identidade.

Figura 01 – Ideia inicial.



Fonte: https://www.unifesspa.edu.br/images/manuais/Marca_UNIFESSPA/2019/Manual/Manual_de_Identidade_Visual_da_Unifesspa.pdf. Acesso 01 de novembro de 2021.

A missão, visão, valores e os princípios da Unifesspa representam sua identidade institucional, facilitando e promovendo a convergência dos esforços humanos, pedagógicos, materiais e financeiros, constituindo-se num conjunto orientador que rege e inspira os rumos da Instituição. (<https://www.unifesspa.edu.br/historico>)

Reforçamos também a redução das desigualdades, pauta que faz parte da agenda social universidade, bem como a extensão da sua abrangência no que se reflete nos Campi fora de sede, representado pelas aflúncias dos rios (Itacaiúnas e Tocantins) e todo o território do sul e sudeste do Pará.

Por fim, os três eixos institucionais: Ensino/Pesquisa/Extensão configurados pelas folhas do símbolo. É implícito, mas não poderíamos deixar de citar que o trabalho interdisciplinar corroborou e reforçou o sentimento de unidade, pertencimento e resistência configurados em alusão

a chama do conhecimento que está também configurada no símbolo.

A marca, portanto, consiste na comunicação clara e evidente do que institucionalmente permite a identificação junto aos seus diversos públicos, promovendo um conjunto de valores, de identidade e pertencimento, dessa maneira a UNIFESSPA reforça o sentimento de unidade que compõem a comunidade acadêmica em sua totalidade.

Após os estudos e sistematização formal da ideia inicial prevaleceu as relações com a proposta das folhas, remetendo a semente e ao desenvolvimento representado pela forma negativa do símbolo (incluída na figura 02, em preto), não apenas nas folhas unidas na base conforme a figura 01. Podemos observar todas estas relações na proposta final que foi estabelecida para a marca da UNIFESSPA.

Figura 02 – Marca Horizontal/Forma negativa.



Fonte: https://www.unifesspa.edu.br/images/manuais/Marca_UNIFESSPA/2019/Marca-Horizontal-Smbolo-Tipografia-001.png. Acesso: 01 de novembro de 2021.

CONCLUSÃO

Após o período do desenvolvimento da marca e a aprovação pelos membros e pela reitoria, havia a necessidade do escrutínio do órgão superior e sua aprovação, eu, Marcos formado em design gráfico fiquei a cargo de fazer as apresentações, tanto ao Conselho Universitário da instituição CONSUN⁶ como para os membros da comunidade em even-

⁶ Conselho Universitário (CONSUN) é o órgão máximo de consulta e deliberação, integrado pelos membros que compõem o Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) e o Conselho Superior de Administração (CONSAD).

tos que seriam organizados para esta apresentação. Fiz a apresentação para o CONSUN e fui arguido sobre a elaboração do projeto e seu desenvolvimento, junto aos membros do conselho. Nunca outrora houve uma votação por unanimidade no conselho, a comissão e eu como representante nesta reunião conseguimos estabelecer esta decisão na votação, demonstrando que o trabalho desenvolvido por uma equipe empenhada possibilita a unificação dos valores que a instituição almejava demonstrar a partir da marca que passaria a simbolizá-la bem como no trabalho realizado pela comissão.

A partir da aprovação, a ASCOM – Assessoria de Comunicação da universidade partiu para o desenvolvimento do Manual de Identidade Visual, onde o professor José Marcos Cavalcanti de Carvalho e a professora Marta Cardoso de Andrade prestaram consultoria na elaboração do Manual de Identidade Visual da Marca Unifesspa visando a coerência das aplicações do sistema, permitindo desta maneira a consolidação do trabalho da comissão.

Ressaltamos que trabalho da comissão com a marcar da Unifesspa compõem um resultado de intenso trabalho e pesquisa constituída e desenvolvida pela comissão multidisciplinar, portanto, a consolidação do trabalho permitiu a criação da logomarca de maneira uniforme, coerente e conceitual. É evidente que o trabalho colaborativo da comissão, em sua especificidade, possibilitou transmitir a importância na consolidação da representação de identidade de forma eficiente, repercutindo na relação institucional em sua abrangência social e política no micro e macro do território do sul e sudeste do Pará.

REFERÊNCIAS

- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. Dicionário Visual de Design Gráfico. Tradução: Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009. Apresentação da marca Unifesspa. <https://www.youtube.com/watch?v=b-SOSqBnLCII>. Acesso em 01/11/2021.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora. Cengage Learning Pioneria: São Paulo, 1980.

DONDIS, A. Donis. Sintaxe da linguagem visual. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

Manual de Identidade Visual da Marca Unifesspa. <https://www.unifesspa.edu.br/images/manuais/>

Marca_UNIFESSPA/2019/Manual/Manual_de_Identidade_Visual_da_Unifesspa.pdf. Acesso em 01/11/2021.

PÉON, Luísa Maria. Sistemas de identidade visual. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2009.

RIBERO, Milton. Planejamento Visual Gráfico. 7ª ed. ver. e ampliada. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1998.

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência. 2. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2001.

ENSINO REMOTO: EXPERIÊNCIA SÍNCRONAS E ASSÍNCRONAS PARA ENSINO EM ARTES VISUAIS NO PERÍODO PANDÊMICO COVID-19.

JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO¹ E AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA²

Resumo - O trabalho apresenta o desenvolvimento de aulas compreendidas no período pandêmico da COVID-19, promovido de maneira síncrona e assíncrona dentro de um formato mediado pela Metodologia Ativa em disciplinas ministradas pelos professores José Marcos Cavalcanti de Carvalho e Amilton Damas de Oliveira no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA; a suspensão das atividades presenciais do ensino superior federal, com o isolamento social como medida de segurança sanitária, desafiou a comunidade acadêmica a repensar e adaptar novos contextos de ensino. Nessa perspectiva, as disciplinas ministradas foram orienta-

1 Professor Adjunto no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAV – Faculdade de Artes Visuais – UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: zemarqs@unifesspa.edu.br e zemarqs@yahoo.com.br.

2 Professor Assistente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAV – Faculdade de Artes Visuais – UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: amilton@unifesspa.edu.br

das pelos docentes visando a importância da autonomia dos discentes na percepção e teorização de um juízo crítico; numa identidade pessoal voltada para sua inserção e reflexão sobre a importância das suas histórias individuais, na sua representatividade social e acadêmica, enquanto sujeitos que devem ser representativos. As disciplinas desenvolvidas, em suas perceptivas, visaram a importância das experiências pessoais e grupais no reconhecimento de si e do outro a partir das metodologias que foram desenvolvidas no período pandêmico. As disciplinas almejavam, fortalecer a autonomia pessoal, nas oposições e convergências dos seus grupos de pertencimento e nas relações sociais mediadas na sociedade. Temos como referencial teórico CANCLINI (2015), BARBOSA (2012), TAYLOR (2013), FREIRE (1997), ARSLAN e IAVELBERG (2009).

Palavras chave - ensino remoto, artes visuais, pandemia, Covid-19, experiências.

INTRODUÇÃO

As atividades de ensino remoto oportunizadas pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa) e ofertadas à Faculdade de Artes Visuais (FAV), promoveram capacitações e formações aos docentes com o intuito de viabilizar o ensino de metodologias ativas aos docentes para consolidarem as ações didáticas no período pandêmico. Dessa forma, foi desenvolvido o Plano Letivo Emergencial (PLE 2020.5), destacamos o curso “Ensino Remoto Emergencial: proposições didático-pedagógicas para a ação docente”, no período de 05/08/2020 a 31/08/2020, perfazendo a carga horária de 90 horas, no qual foram trabalhados módulos e uma mesa redonda: - 1º Módulo - Ensino Remoto Emergencial: Proposta de Design para Organização de Aulas; 2º Módulo - Ensino Remoto Emergencial: Orientações Básicas para Elaboração do Plano de Aulas; 3º Módulo - Ensino Remoto Emergencial: Estratégias de Aprendizagem com Metodologias Ativas e a Mesa redonda “Ensino

Remoto Emergencial: conversando sobre o percurso (form)ativo”. A metodologia ativa aliada ao ensino remoto, por meio do processo de ensino e aprendizagem da autonomia didática, fez frente positivamente às várias incertezas da qualidade do ensino que pressupunha em primeiro lugar as necessidades tecnológicas de acesso dos discentes, referentes a infraestrutura, equipamentos e internet, recursos disponibilizados pela instituição aos discentes nas suas residências visando o acesso remoto às aulas e atividades.

Em uma situação emergencial, como a advinda pela pandemia do coronavírus, na qual as recomendações de isolamento social são impostas, surgem desafios a serem enfrentados pelas instituições educacionais. Nesse contexto, o ensino remoto surge como uma alternativa que visa atender com rapidez e efetividade as demandas de escolarização e formação acadêmica. O ensino remoto é um formato de escolarização mediado por tecnologia, mantidas as condições de distanciamento professor e aluno. Esse formato de ensino se viabiliza pelo uso de plataformas educacionais ou destinadas para outros fins, abertas para o compartilhamento de conteúdos escolares. Embora esteja diretamente relacionado ao uso de tecnologia digital, ensinar remotamente não é sinônimo de ensinar a distância, considerando esta última uma modalidade que tem uma concepção teórico-metodológica própria e é desenvolvida em um ambiente virtual de aprendizagem, com material didático-pedagógico específico e apoio de tutores. (Garcia, Morais, Zaro, Freire e Rêgo, 2020, p. 05)

Algumas disciplinas que necessitavam de recursos em especial

foram realizadas com as devidas adaptações para o ensino remoto, nesse sentido, destacamos as disciplinas ofertadas e ministradas por nós: Prática Artística Inclusiva em Artes Visuais II, ministrada pelo professor Amilton Damas de Oliveira e a disciplina: Arte, Cultura e Sociedade, ministrada pelo professor José Marcos Cavalcanti de Carvalho.

A disciplina Prática Artística Inclusiva em Artes Visuais II, turma formada por alunos do último semestre. Todas as aulas foram ministradas de forma remota, com encontros semanais via sala de reunião do Google Meet®, os encontros em telepresença online possibilitaram formas de dinamizar as atividades de ensino e discussões, reflexões; troca de experiência e criação individual. Para o plano de aula remota a carga horária total do componente curricular foi distribuída das seguintes maneiras: 18 horas online sincrônicas; 12 horas de apresentações sincrônicas para apresentações coletivas; 15 horas de leituras (assíncronas); 15 horas para preparação de material didático. Totalizando 60 horas. Assim foram desenvolvidas as atividades assíncronas de leitura, produção textual; confecção de material para apoio à ação didática inclusiva.

As discussões e reflexões foram instigadas a partir de temas gerenciadores, assim destacamos o ensino e acesso às práticas de inclusão digital; a educação inclusiva e educação especial. Foram também realizadas a leitura e discussão da ementa da disciplina e plano de aula. Produção de material didático sobre legislação feito a partir de pesquisas na web: esse material foi desenvolvido seguindo uma linha do tempo a qual diz respeito às leis de educação inclusiva e especial, nos movimentos mundiais de educação inclusiva e os seus tratados internacionais, tais como a Declaração Mundial de Educação para Todos (1990) e Declaração de Salamanca (1994). Foi abordado o histórico da educação inclusiva nacional, desde o Brasil Império (1854) até as leis promovidas pela Constituição Federal de 1988.

Produção de material didático voltado para o desenvolvimento educacional de alunos com deficiência: nesse material foi abordado o que

é a educação inclusiva e educação especializada, as formas de promovê-las na escola, os recursos e vínculos legais (leis de inclusão socioeducacional). Abordou-se também o PNE - Plano Nacional de Educação, e sua importância para a manutenção escolar. Projetos do Ministério da Educação e Cultura e suas importâncias sociais.

Na sequência houve a troca de experiências possibilitadas aos alunos pela participação no III Seminário de Educação Especial Inclusiva no período de 05 a 09 de outubro de 2020 organizado pelos cursos de pedagogia da Faculdade Novo Milenio/ES e UniSant'Anna/SP. E por último a socialização da produção do material didático com o intuito de aprofundar os temas discutidos.

A disciplina Arte, Cultura e Sociedade almeja a discussão do sujeito inserido no contexto das suas experiências como o proponente das suas experiências nas suas perspectivas de vivência e permite amplas possibilidades de desenvolvimento de um trabalho acadêmico. A disciplina se apresenta de início e desenvolve-se com a apresentação geralmente de dois documentários; um no começo do período acadêmico e outro ao final, a saber nesta ordem: Arquitetura da Destruição (1989) e Homo Sapiens 1900 (1998) ambos do diretor Peter Cohen (1945) no intuito de iniciar a discussão sobre as relações que são abordadas na disciplina sobre as áreas da arte, da cultura e da sociedade buscando inferências possíveis nas relações regionais e nacionais num pensamento de ordenação das perspectivas sobre a ideia de cultura. Os documentários permitem vislumbrar correlações com as questões que são necessárias dentro do contexto brasileiro em relação aos povos constituintes da nação; a indústria de massa, enquanto responsável por um pensamento heterogêneo impossibilitando o juízo crítico; a relação das minorias que são afetadas pela perversidade e a vilania que nos assombram, num contexto de polarização de opiniões e ódio desenfreados.

O desenvolvimento da disciplina permite aos discentes perceber a sua relação de importância na sua constituição familiar e grupal dentro

de uma relação de pertencimento com os costumes e as práticas dos grupos, principalmente aquele mais nuclear, que contribui e no cotidiano as formas de relacionar-se e dos fazeres nas práticas no desenrolar das suas atribuições de valor e identidade. Proponho ainda, um exercício em que todos os alunos devem se apresentar para a classe, comentando sobre as suas raízes familiares; religiosas; sobre suas relações familiares; nas relações que fizeram as famílias estarem na região e nos seus desejos quanto ao futuro. A prática faz com que haja uma relação de percepção do outro enquanto indivíduo que se vê refletido no outro, construindo relações positivas com os colegas, que não tinham uma importância significativa, fazendo com que individualmente mostrem-se como um indivíduo particular, único e importante que reflete nas histórias individuais dos outros discentes. Desta forma, a valorização coletiva e de respeito às identidades únicas são desenvolvidas dentro de relações quase sempre fraternais e significativas, o indivíduo se espelha no outro criando vínculos. Gosto de pensar no desenvolvimento da compreensão e importância no outro na crônica: "Eu sei. Mas não devia" (1996) de Marina Colasanti, que transcrevo um trecho (os grifos são meus):

"A gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor. E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas. E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz. E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplitude.

A gente se acostuma a acordar de manhã sobressaltado porque está na hora. A tomar o café correndo porque está atrasado. A ler o jornal no ônibus porque não pode perder o tempo da viagem. A comer sanduí-

che porque não dá para almoçar. A sair do trabalho porque já é noite. A cochilar no ônibus porque está cansado. A deitar cedo e dormir pesado sem ter vivido o dia.

A gente se acostuma a abrir o jornal e a ler sobre a guerra. E, aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja números para os mortos. E, aceitando os números, aceita não acreditar nas negociações de paz. E, não acreditando nas negociações de paz, aceita ler todo dia da guerra, dos números, da longa duração.

A gente se acostuma a coisas demais, para não sofrer. Em doses pequenas, tentando não perceber, vai afastando uma dor aqui, um ressentimento ali, uma revolta acolá. Se o cinema está cheio, a gente senta na primeira fila e torce um pouco o pescoço. Se a praia está contaminada, a gente molha só os pés e sua no resto do corpo. Se o trabalho está duro, a gente se consola pensando no fim de semana. E se no fim de semana não há muito o que fazer a gente vai dormir cedo e ainda fica satisfeito porque tem sempre sono atrasado.

A gente se acostuma para não se ralar na aspereza, para preservar a pele. Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma”. [...]

Outra dinâmica que é feita dentro da disciplina, é a que solicito aos alunos que separem um pequeno reportório de (03) três músicas que

a família escutava enquanto eram crianças. Desta feita, a relação do vínculo afetivo familiar transborda na fala dos discentes e demonstra nesta a rememoração dos momentos afetivos em torno do núcleo familiar. Estas dinâmicas são muito emocionantes em consequência das reações que são importantes, compartilhadas e memoradas num processo de construção das particularidades dos discentes e a minha própria. Eu não me furto em estar junto nessa dinâmica, marcando-a como importante para o grupo e para mim.

Essa assimilação, esse “amadurecimento” para a cotidianidade, começa sempre “por grupos” [...]. Esses grupos face-to-face estabelecem uma mediação entre os indivíduos e os costumes, as normas e a ética de outras integrações maiores. O homem aprende no grupo os elementos da cotidianidade (por exemplo, que deve levantar e agir por sua conta; ou o modo de cumprimentar, ou ainda como comportar-se em determinadas situações, etc.); mas não ingressa nas fileiras dos adultos, nem nas normas assimiladas ganham “valor” a não ser quando essas comunicam realmente ao indivíduo os valores das integrações maiores, quando o indivíduo –saindo do grupo (por exemplo, da família) – é capaz de manter autonomamente no mundo das integrações maiores, de orientar-se em situações que já não possuem a dimensão do grupo humano comunitário, de mover-se no ambiente da sociedade em geral e, além disso, de mover por sua vez esse mesmo ambiente. (HELLER, 2004, p.19).

A cultura, de um modo geral, está relacionada a todos os âmbitos de uma sociedade e estabelece, por convenção, todas as interações, mesmo que não seja percebida no interior dessas relações. Uma das ma-

neiras de refletir sobre a cultura está ligada a um constituinte formativo mais amplo, onde a sociedade se articula. Esse universo é formado por muitas dimensões internas que compartilham uma realidade comum e estão separadas por valores determinados pelas próprias dimensões culturais internas das classes e dos grupos constituintes destas interações.

Assim sendo, a compreensão do cotidiano é imprescindível para a avaliação das dimensões que corroboram as formulações das atividades e das práticas dentro da dinâmica do cotidiano, pois, por intermédio desta, podemos estabelecer meios de distinção entre fazeres necessários ao entendimento das relações entre grupos distintos não apenas pelo seu fazer. Dentro desta perspectiva, a relação com a disciplina se mostra efetiva quando contribui para a apreciação das importâncias das suas individualidades repercutindo coletivamente na formação de um sujeito crítico e atuante na sociedade e nas suas relações grupais; na construção de pontes e não de murros, metaforicamente.

CONSIDERAÇÕES

Percebemos que o ensino remoto possibilitou nestas disciplinas o desenvolvimento de abordagens que não eram comuns na nossa instituição, visto as questões impostas pelas necessidades advindas pela Covid-19. No início, houve uma série de dificuldades inerentes as novas metodologias para a conformação dos ajustes necessários e as novas maneiras exploradas no desenvolvimento da relação nestes novos meios de interação. Observamos que houve um avanço significativo nos mecanismos via plataformas desenvolvidas e a atualizações destes no período pandêmico ocasionando o fortalecimento e estruturação das possibilidades que foram se organizando nos usos destas plataformas, nós usamos principalmente o Google Meet® para as nossas atividades acadêmicas, inclusive para as nossas reuniões colegiadas.

Acreditamos que estas plataformas ainda serão usadas por muito tempo, em virtude de possibilitarem efetivamente a resolução das difi-

culdades que outrora eram impossíveis de serem ultrapassadas, inclusive a efetiva participação e necessidade dos participantes foram decisivas para que a nossa sociedade pudesse se organizar em virtude do enfrentamento da impossibilidade de estarmos presencialmente in loco.

Também acreditamos que os ganhos que podemos apreciar ao longo das nossas experiências, e à maneira que foram implementadas fez que os discentes pudessem ter uma autonomia na parte que os cabe; com a tutoria que os professores empreendem. Nestes tempos, a relação da necessidade de cooperação entre os docentes e discentes foi alinhada com o propósito do enfrentamento da pandemia, procurando o desenvolvimento de novas perspectivas sobre o ensino.

Concluimos, que foi possível estabelecer a construção do conhecimento de forma positiva e relevante em torno das nossas disciplinas e com os métodos possíveis que nos foram disponibilizados. Aguardamos com muita expectativa como a universidade, que não tinha cursos remotos vai reagir dentro destas novas experiências e perspectivas e em particular acreditamos que as nossas experiências particulares foram altamente positivas.

REFERÊNCIAS

- ARSLAN, Luciana Mourão; IAVELBERG, Rosa. Ensino de Arte. São Paulo: Cengage Learning, 2009. (Coleção Ideias em ação, coordenadora Anna Maria Pessoa de Carvalho)
- ARQUITETURA da destruição. Direção Peter Cohen. Suécia: Poj Filmproduktion AB, SVT Drama; Sandrews; Svenka Filminstitutet, 1989. DVD (110 min.).
- BARBOSA, A. M. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva; 2012.
- COLASANTI, Marina. Eu sei, mas não devia. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997. (Coleção Lei-

tura)

GARCIA, Tânia Cristina Meira; MORAIS, Ione Rodrigues Diniz Moraes, ZAROS, Lilian Giotto; RÊGO, Maria Carmem Freire Diógenes; Ensino Remoto Emergencial: orientações básicas para elaboração de aula (recurso eletrônico); Natal: SEDIS/UFRN, 2020.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. 3ª ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOMO sapiens 1900. Direção Peter Cohen. Suécia: Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Wolfgang Widerhofer, Michael Kitzberger, 1998. DVD (88 min.)

TAYLOR, Charles. As fontes do self. A construção da identidade moderna. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

NARRATIVAS QUE SE ENCONTRAM: ENCRUZILHADA DE IMAGENS

ELIDAYANA DA SILVA ALEXANDRINO

Dedico esta escrita a todas as pessoas vítimas da pandemia e aos meus colegas de profissão: artistas, educadoras e educadores que transformam tudo em vida.

Resumo - No passado as imagens tinham funções e circulavam de forma bem diferente das de hoje, porém mesmo com tanta transformação, inclusive da materialidade, algumas sobreviveram, essa persistência me provoca uma inquietação, afinal por que certas imagens permanecem? Essa questão tem atravessado a pesquisa artística e educativa Narrativas que se encontram, que são imagens que dialogam entre si, reunidas por meio da minha memória aproximo realidades diferentes, desafio o tempo linear ocidental e a lógica geográfica da história da arte. Analiso a trajetória desse trabalho visual que surgiu em 2015 como uma encruzilhada de memória e afetos, ao compartilhar as imagens nas redes sociais elas se cruzam com outros olhares e em conjunto ganham outros significados. A memória é um dos temas mais trabalhados pelos artistas na atualidade, inclusive pelos artistas afrodescendentes que discutem como as lacunas na nossa história, seja individual ou coletiva reverberaram na poética artística. Em 2019 como desdobramento desenvolvi o Laboratório de escuta de imagens, com o intuito de aproximar as pessoas das imagens de maneira sinestésica, tendo como referência o álbum de

família, que é feito para ser contado e, portanto, falado. Ao dar materialidade para elas por meio do papel fotográfico, convidei o público a ouvir as memórias que as imagens contam, relato essa experiência e o desafio de como continuar essa ação durante a pandemia, a solução foi manter a escuta ativa por meio das multtelas e utilizar outros recursos de aproximação.

Palavras-chave: Imagens, memórias, narrativas, encruzilhada, laboratório de escuta, amor.

A POÉTICA DO ENCONTRO

Desafio o tempo linear ocidental, a lógica geográfica e territorial, atravesso num movimento espiralar, guardo na minha retina histórias antigas, narrativas doces e amargas, meus olhos já viram o passado, já viram o futuro, o que entrego agora é a imagem do presente e esse presente está em expansão.

Esta escrita nasce como um relato da minha relação com o mundo da arte e da educação, carrega subjetividade e experiências que atravessam as fronteiras do espaço virtual, físico, visível e invisível, este texto é meu corpo em palavras...

Vivemos em uma sociedade visual, geralmente a imagem chega antes da palavra falada ou escrita, quando não há imagem física, há a projeção, ou seja, a memória do objeto, de uma situação ou de uma pessoa é transformada em imagem mental, os sonhos e devaneios também são.

Com a pandemia devido o afastamento para barrar o vírus mortal, passamos a ser imagens digitais, perdemos o corpo físico e nos configuramos em pixel, nos tornamos imagens no mundo plano e frio das telas, mas antes já não éramos? Antes de 2020 o excesso de imagens era um tema de discussão, principalmente devido às redes sociais, que se tornaram galerias virtuais e arquivos, o ciberespaço se tornou uma

rede de manipulação, aproximação de mundos, lugar de polaridade, de aprender, ensinar e de discursos múltiplos, é neste contexto que surge a projeto Narrativas que se encontram.

A pesquisa artística e educativa Narrativas que se encontram nasceu em 2015 durante o período em que eu desenvolvia visitas mediadas no Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo, ao estudar o acervo e no contato diário com o público e as obras uma imagem chamava a outra imagem. Esse encontro se dá até hoje entre o externo e o interno, as imagens que me acessam evocam minha memória, trazendo outras imagens à “superfície”, as imagens que me habitam se juntam as imagens que me acessam, é como uma visita inesperada, uma surpresa. Essa relação só existe devido uma memória sensível, afetiva que envolve atenção e distração, mas não só, envolve também a minha experiência no mundo, por esse motivo foge de uma racionalidade, acontece no fluxo da vida, das imagens que estão espalhadas por todos os cantos, nas diferentes mídias: livros, TV, cinema, propagandas, internet, essas imagens por sua vez são passageiras, viajantes, migram, se transformam, mas também se fixam.

As imagens da pesquisa artística e educativa Narrativas que encontram são das mais variadas expressões artísticas e dialogam entre si, sem hierarquia, são reunidas por possuírem algo em comum, em muitos casos estão separada no tempo e no espaço, surgem num processo mental, intangível, que passa a ser visíveis na feitura das relações por meio da colagem digital em programas simples de edição de imagens, ao compartilhar no Facebook e Instagram ganham outra vida e passam a circular novamente, mas modificadas pelo meu olhar.

Por algum tempo entendi esse processo como natural, mas depois percebi a recorrência e isso me trouxe espanto, comecei a perguntar: Por que certas imagens permanecem? A resposta veio seguida de outra pergunta: Imagens o que vocês querem?

As imagens são carregadas de tempo, histórias e até mesmo segredos; são ambíguas, ora se mostram, ora se escondem, comecei a

tentar entendê-las não pelo plano da lógica, por isso as respostas não aparecem de forma racional, mas simbólica, as imagens nesse contexto não são meus objetos de pesquisa, pelo contrário, as vejo como seres com uma vida própria que se comunicam quando realmente querem, não falo das imagens, falo com elas, não coloco palavras na boca das imagens, dou língua ao silêncio delas. A comunicação nem sempre se dá pela palavra, mas pela atenção àquilo que não é dito, por muito tempo acreditei que as imagens chegavam até a mim pelo acaso, mas agora percebo que elas querem ser vistas, elas querem que eu escute o silêncio delas, quando isso acontece às imagens se mostram e também me mostram, me revelam, e qual é o risco que corro ao ser revelada? Qual é o risco de ser vista como imagem também?

Temos que ter em mente que dificilmente uma imagem é capturada por completo, muito pelo contrário, o mistério e o fascínio estão justamente no jogo de luz e sombra, no visível/invisível, num diálogo silencioso e ao mesmo tempo ruidoso. Em alguns casos as imagens chegam a vibrar no meu corpo, algo que não posso explicar pelas palavras. Essas imagens que emergem do meu inconsciente revelam não apenas o meu inconsciente pessoal, mas também o coletivo, falarei mais sobre essa questão no decorrer do texto.

A médica psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), reconhecida pelas ações transformadoras no tratamento psiquiátrico, revolucionou as estruturas de saúde mental no Brasil, sua atuação foi marcada pelo uso da arte como forma de expressão e do estudo do inconsciente, em 1946 fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, o objetivo era estimular os pacientes, que ela preferia chamar de clientes, a se expressarem por meio do fazer artístico de livre expressão. Em 1952, para possibilitar as pesquisas sobre o estudo das imagens e dos símbolos e para acompanhar os casos clínicos, Nise da Silveira fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, que funciona até hoje no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Ao analisar as imagens percebeu recorrências, padrões e narrativas mitológicas, Nise introduziu a psicologia analítica no país, ao ter contato com o psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961), que a orientou em relação aos símbolos apresentados nas imagens feitas pelos doentes nos ateliês de arte, foi pelas imagens que conseguiu entender o universo daquelas pessoas, portanto a comunicação se dava por outra via, alguns de seus clientes não falavam e a forma de expressão era pela pintura ou modelagem. Seus estudos nos ajudam a compreender que “a palavra não é o único meio de comunicação, nem a única maneira de trazer à consciência conteúdos afundados no inconsciente” (NISE, p. 84, 2001).

Portanto minha pesquisa segue em consonância com seu método, minha tarefa é analisar esses padrões e entender não só a mim, mas a sociedade e suas complexidades, a arte neste caso não está a serviço do deleite e da apreciação, mas de um estudo profundo sobre como ela nos afeta. O filósofo holandês Baruch de Spinoza (1632-1677), influenciou Nise da Silveira e também a mim, para ele bons encontros causam alegria e da alegria nasce o amor, amor na minha pesquisa é um afeto que mobiliza e acontece no coletivo, Narrativas que se encontram está no plural, justamente porque não estou interessada em algo único, universal, mas em formas múltiplas de entender e se relacionar com as imagens e com a arte. Como artista educadora me vejo como narradora, mas também propositora, uma vez que a minha prática possibilita outras formas de ver/olhar, ouvir/falar as imagens junto com o público, em um processo de partilha.

Encruzilhada de memórias e afetos

“A cultura negra também é, epistemologicamente o lugar das encruzilhadas, o tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas (...)” Leda Martins

Atualmente, analiso a trajetória deste trabalho visual como uma produção artística que conversa com um dos pensamentos que permeia a arte contemporânea, a memória sendo um dos temas mais discutidos pelos artistas na atualidade, inclusive pelos artistas afrodescendentes que mostram como as lacunas na nossa história, seja individual ou coletivas, reverberaram na produção artística e dessa forma, a memória surge como evocação, empréstimo, questionamento, provocação e fragmentada.

Nise da Silveira no livro O Mundo das Imagens traz a experiência de analisar a produção plástica dos clientes feita nos ateliês, sua prática e método científico trouxeram reflexões para além do mundo da arte, ela conseguiu observar o encontro do mundo interno com o externo:

Acentuemos que a imagem interna não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. Constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas pelo indivíduo. (NISE, p. 82, 2001).

Por algum tempo tive dificuldade de entender porque as imagens se apresentavam para mim, não entendia as “incorporações”, meu pensamento não estava integrado ao meu corpo, buscava respostas fora, hoje entendo que as respostas sempre estiveram dentro de mim, porque não há uma separação entre meu corpo e meu pensamento, assim como não há entre minhas memórias, meu corpo sente o mundo e a partir dessas experiências sou afetada e afeto, assim as imagens emergem do meu ser.

As imagens ao se aproximarem de mim e eu delas me permitiram ouvir suas mensagens, mas isso só é possível devido minha experiência de vida, sou um corpo negro vivendo no Brasil, “incorporei” imagens que me contaram sobre violência, racismo, machismo, traumas coletivos, então entendi o que tanto elas querem, elas me pedem justiça, por isso essa pesquisa não é apenas sobre mim, nasceu para ser vivenciada pela coletividade.

O olhar colonial que inventou o “outro” a partir das imagens, separou corpos de almas, classificou, causou o epistemicídio, ao conectar o passado e presente das imagens crio possibilidades de adentrarmos no tempo e assim olharmos as memórias escondidas. Não é possível mudarmos o passado, assim como não é possível desver, o desafio ao analisarmos uma imagem é não sermos capturados pelos discursos hegemônicos, rasos e estereotipados, enfrentar as imagens requer coragem para adentrar no desconhecido e também naquilo que fere, porque algumas imagens assombram, arranham os olhos dos sensíveis, nem tudo nas imagens é visível, é preciso mergulhar no invisível, muitas vezes elas se mostram apenas para os dispostos a sentir dor, o ato de olhar é um convite à luz para encontrar também a escuridão, por isso é preciso despir o olhar, ficar nu para olhar, inaugurar uma nova visão sobre o corpo, o gesto, sobre a vida, rasgar a imagem falsa, queimá-la, botar fogo nos olhos para renascer das cinzas a verdade nua.

Essa pesquisa traz à tona memórias individuais e coletivas porque vivemos numa sociedade das imagens marcada por opressões e desigualdades, marcada pelo olhar colonial, pelo passado que não passa, quando relaciono minha pesquisa à memória é porque ela me liga ao povo da diáspora e dessa forma estou falando das memórias que passam pelo corpo. Leda Martins utiliza do termo encruzilhada para falar dos processos inter e transculturais em relação à performance, atualizo minha percepção sobre essa pesquisa e me aproximo da encruzilhada também, porque as imagens se cruzam, há uma fusão, uma operação entre linguagens:

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzido por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos

do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseções (...) Da esfera do rito e, portanto da performance, a encruzilhada é o lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções confluências e atrações, influência e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. (MARTINS, 2003, p. 68,69).

Entendo a encruzilhada neste trabalho como parte do pensamento negro, de um ativismo visual, há uma comunidade de memórias que precisam ser ouvidas e vistas, as memórias podem ser entendidas como sagradas, como proteção e comunicação, esse encontro entre tempos constrói fendas e aberturas de caminhos para novos olhares, uma cosmopercepção imagética, essas imagens do passado, do presente serão imagens ancestrais no futuro.

Esses encontros entre as imagens não são apenas semelhanças ou coincidências, esses diálogos atemporais falam sobre existência, resistência e o que permanece entre ausência e presença, esses encontros são sobre a vida.

Em 2019 comecei a inserir imagens do meu arquivo familiar, o que gerou outra série que forma meu grande álbum de família de imagens, agora percebo a força da ancestralidade me pedindo reparação histórica, ao inserir meu rosto dentro dessa pesquisa legítimo minha humanidade, busco um parentesco pelas imagens. A minha prática artística

ca revela a minha imagem verdadeira, ou seja, a minha história a partir dos meus olhos. Evoco as palavras de Abdias Nascimento, porque arte e amor se integram no meu trabalho: “Sendo a arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana e cultural. Um ato praticado rumo a uma civilização continuamente reavaliada, recriada e compartilhada por toda a humanidade” (NASCIMENTO, p. 17, 2019).

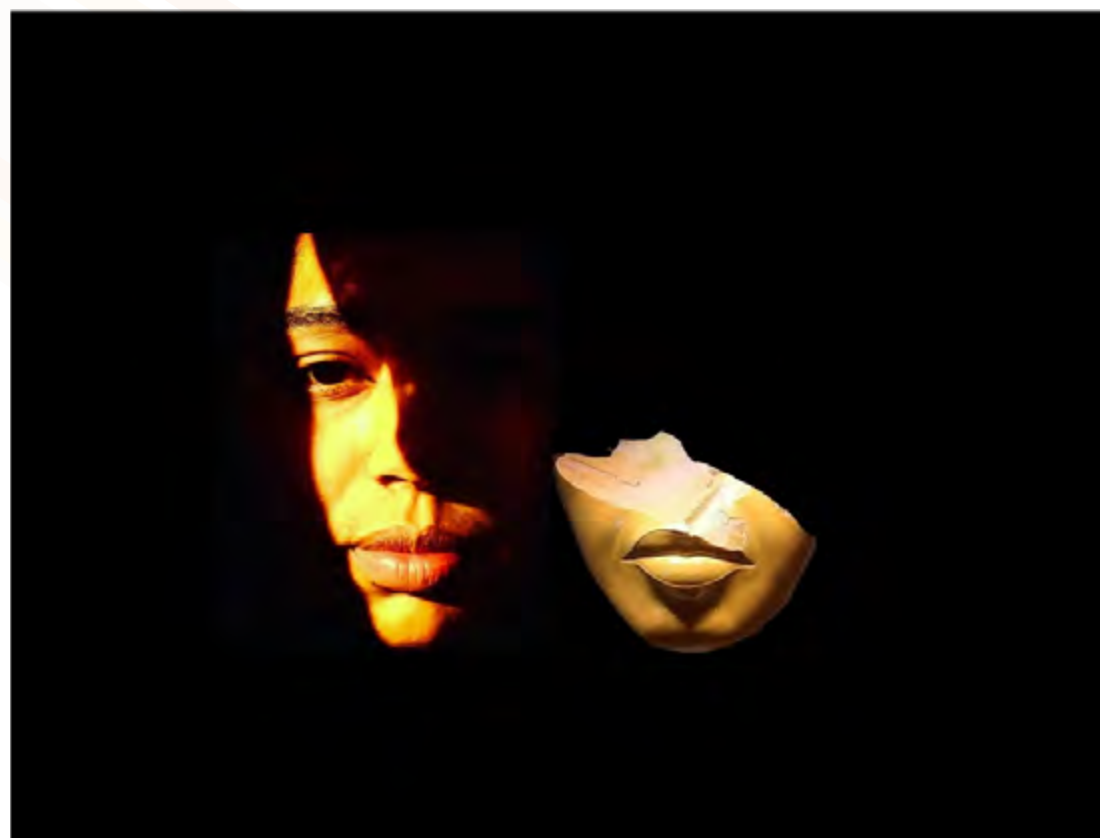


Fig. 1 - Autorretrato e fragmento de escultura, rosto de uma rainha egípcia, 1353–1336 a.C, Novo Reino, Período de Amarna, 18ª dinastia, reinado de Akhenaton, Antigo Egito, colagem digital, 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/narrativas_que_se_encontram/.

LABORATÓRIO DE ESCUTA DE IMAGENS - SE AS IMAGENS SÃO AUTÔNOMAS, INCLUSIVE PARA NOS FAZER PERGUNTAS, SERÁ QUE ELAS ESTÃO DISPOSTAS A NOS RESPONDER?

É preciso amar cuidadosamente com o olhar, com os ouvidos, com a mão que tateia para não ferir enquanto há tempo - Rubem Alves

As imagens no contexto dessa produção visual estão “libertas”, o intuito é poder olhá-las a partir de sua autonomia, elas passam a ser autônomas no momento em que estão no mundo, ganham novas vidas a partir do deslocamento e da relação com outras imagens, essa encruzilhada possibilita outras formas de comunicação, abrindo caminhos para o inesperado, abrindo fendas no espaço/tempo e rompendo com a lógica linear, porque o tempo é espiralar nessa pesquisa, que não é fechada e nem tem data para acabar. Essas imagens agem como organismos vivos, elas têm mais vida e continuarão circulando no mundo independente de mim, afetando e sendo afetadas, criando encontros com aqueles que estão dispostos a ouvi-las.

Por quatro anos essas imagens circularam apenas no espaço virtual, mas percebi a necessidade de materializar, dar um “corpo” para elas - atualmente esse conjunto de imagens ultrapassa 700 dípticos. Como desdobramento, em 2019 desenvolvi o Laboratório de escuta de imagens, forma experimental de aproximar as pessoas dessa pesquisa visual, inclusive pela materialidade, porque crianças e jovens não estão acostumados a olhar imagens impressas. Essa relação com o papel modifica o tempo de observação e atenção, além disso, possibilita a montagem dessas imagens como uma espécie de jogo, permitindo que as pessoas passem a ser as curadoras da exposição sem paredes, rompendo, portanto com a lógica hegemônica do cubo branco, ao trazerem as imagens para perto de si, perto dos olhos criam uma certa intimidade, o toque que neste caso não é no touch screen da tela do celular, ao tocar as imagens elas também os tocam e assim ocorre uma relação onde a escuta acontece.

O Laboratório de escuta de imagens nasceu com o desejo de aproximar as pessoas das imagens de maneira sinestésica, tendo como referência o álbum de família, que é feito para ser narrado, são imagens para ouvir. Ao dar materialidade para as imagens, imprimindo cerca de 100 em papel fotográfico no tamanho 10x15, convidei o público a ou-

vir as suas memórias, busquei envolver as pessoas em um exercício de proposição, trabalhando a pedagogia da autonomia, de Paulo Freire, os envolvendo numa escuta sensível e amorosa, porque ensinar exige saber escutar:

A importância do silêncio no espaço da comunicação é fundamental. De um lado, me proporciona que, ao escutar, como sujeito e não como objeto, a fala comunicante de alguém, procure entrar no movimento interno do seu pensamento, virando linguagem; de outro, torna possível a quem fala, realmente comprometido com comunicar e não com fazer puros comunicados, escutar a indagação, a dúvida, a criação de quem escutou. Fora disso fenece a comunicação. (FREIRE, 2008, p.117).

É no silêncio que ouvimos as imagens e a nós mesmas, a escuta acontece devido esse tempo suspenso pela voz do invisível, ou seja, da mente em reflexão, no momento que a fala acontece se inaugura um novo olhar para as imagens, porque elas passam a ser contadas por aqueles que puderam ouvir sua linguagem.

A primeira experiência do Laboratório de escuta de imagens aconteceu na Semana Cultural do Instituto Federal - Campus Itaquaquecetuba (SP), com alunos do ensino médio. Essa ação proporcionou outra forma de expor esse trabalho, ao retirá-lo do espaço virtual e ao mesmo tempo fazer a mediação do mesmo por meio do diálogo e valorizando o silêncio. Nesse processo me coloquei como uma artista educadora. Apesar de não ter informado que aquele trabalho se tratava de uma pesquisa artística, me propus ver até onde ia a autonomia das imagens e dos alunos.

A primeira proposição foi convidá-los a escolher uma imagem que mais chamava atenção e tentar conversar com ela, a reação deles foi

de espanto, afinal é possível escutar as imagens? Se sim como? Neste momento ficaram sem saber o que fazer, era muito desafiador para eles, perguntei: Qual é a dificuldade? A resposta foi que estavam muito acostumados a olhar imagens no celular, não paravam com calma para ver imagens impressas, a maioria não tinha o hábito de imprimir suas fotos. O segundo momento foi coletivo, os alunos reunidos em grupos organizaram as imagens como um processo curatorial, partindo de algum tema percebido por eles, atravessados pelas relações criadas pelas subjetividades, montaram as imagens e depois relataram como foi o processo de ouvi-las em conjunto.

A partir do relato surgiram questões envolvendo os papéis de gênero, exploração do corpo feminino, preconceito, expressão do externo e interno por meio dos sentimentos e emoções contidas nos gestos. As imagens com representações da figura feminina foram as mais comentadas, inclusive uma das alunas disse: “as mulheres são obrigadas a alimentar o mundo”. Observei que em grupo a participação aconteceu porque conseguiram criar uma conversa mais íntima, ocorreu uma troca de olhares e também um encontro de memórias, os segredos que as imagens contaram para as pessoas envolvidas só foram revelados porque houve uma entrega, não tiveram medo do desconhecido.

A segunda experiência aconteceu dentro da programação da exposição Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade (2019), na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Jochen Volz, Fernanda Pitta e Amanda Arantes. A ação ocorreu dentro do trabalho ‘Untitled 2019 (demo station n.7)’, do artista argentino Rirkrit Tiravanija, no Octógono, a obra foi ativada durante a exposição pelos visitantes, sendo uma estrutura espiralar, um palco aberto, onde foram desenvolvidas ações espontâneas e agendadas, um espaço livre para o público se expressar.

Foi muito simbólico realizar o Laboratório de escuta de imagens onde a pesquisa nasceu, essa oportunidade me proporcionou voltar ao lugar de origem como artista educadora, com outras perspectivas, inclu-

sive sobre o acervo do museu, durante duas horas participaram cerca de 60 pessoas, professores e estudantes do ensino médio, a maioria visitando pela primeira a Pinacoteca. Um dos relatos mais poéticos e que comprovam a potência da escuta ativa e sensível, foi quando um dos jovens relacionou a bandeira que estava acima de nossas cabeças com os seguintes dizeres: “A liberdade não pode ser simulada”, com o díptico do registro da performance *Ilusões Vol.I Narciso e Eco* (2017), de Grada Kilomba, em sua volta há vários microfones, a artista se apresenta como Griot para narrar uma história e a aquarela de Sidney Amaral, *Gargalheira ou quem falará por nós?* (2014), nesta obra há uma relação direta com o período da escravidão, o artista insere microfones em volta de seu pescoço, remetendo a um antigo instrumento de tortura que impedia os escravizados de fugirem. Essa percepção do adolescente demonstra o poder de comunicação das imagens, como propositora não intervenho, sou mais uma ouvinte, estou aberta ao não saber, não estou como alguém que detém o conhecimento, estou para aprender junto.



*Fig. 2 - Laboratório de escuta de imagens, dentro da programação da exposição *Somos Muit+s: experimento sobre coletividade*, na Pinacoteca de São Paulo, 2019. Fotografia: Elidiane Alexandrino. Disponível em: https://www.instagram.com/narrativas_que_se_encontram/.*

Descolonizar o olhar é uma forma de educar para a transformação, sendo a linguagem transmissora de visões políticas é necessário tensionar, questionar, criar fusões com as imagens, bell hooks no livro *Ensinando a Transgredir* fala sobre uma educação para a mudança:

Quando nós, como educadores, deixamos que nossa pedagogia seja radicalmente transformada pelo reconhecimento da multiculturalidade do mundo, podemos dar aos alunos a educação que eles desejam e merecem. Podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é a essência de uma educação libertadora. (HOOKS, 2013, p. 63).

Uma educação libertadora possibilita uma emancipação do olhar, possibilita inclusive duvidar do que é visto, não podemos apreciar tudo que passa pela nossa retina, as imagens também fazem parte da cultura do ódio e o ódio se manifesta a partir de imagens que manipulam os sentidos, uma prática educativa que visa outras abordagens torna possível construir diferentes imaginários, como artista educadora busco uma revolução pela consciência coletiva, entendo que essa abordagem pode parecer uma utopia, um sonho, mas é preciso sonhar diante de uma sociedade desigual e injusta.

Com a pandemia surgiu um novo desafio, como continuar com esse sonho vivo? Vivemos um trauma coletivo, além do luto e da desigualdade tecnológica, perdemos o contato com o corpo, o toque, a troca de olhares, perdemos inclusive o silêncio humano, com o distanciamento social a máquina passou a regular nossas vozes e faces, vivemos a era do pós-humano, então como continuar o Laboratório de escuta de imagens que é sinestésico, exige presença e entrega?

Depois de muito pensar recorri ao vídeo, num formato em que

minha mão toca as imagens e sobrepõem uma à outra, convidei as pessoas a olhar com os olhos, mas também com todo o corpo, a adentrarem nas memórias das imagens, se envolverem com elas a partir da visão e assim estabelecer diálogos possíveis com o silêncio, observar quais narrativas estão ocultas, estão aparentes.

Em uma das experiências o grande incômodo relatado pelos participantes foi o silêncio, não havia como fugir das informações apresentadas pelas imagens, o tempo em que a minha mão insere uma imagem sobre a outra também trouxe desconforto, mas escolhi um ritmo que se aproxima da rapidez que acessamos as imagens no Instagram, criando uma extensão entre o físico e o virtual, inclusive para perceberem que o consumo de imagens em excesso pode ser prejudicial, por isso precisamos tomar cuidado com as imagens que deixamos adentrar nas nossas retinas, o que alguns encaram como ficção pode vir à tona como realidade, é necessário se preocupar com a saúde mental.

A partir dessa vivência com o vídeo, percebi que a grande revolução será a do olhar, ensinar a olhar com afeto, dessa forma nenhum algoritmo será capaz de barrar o espanto, quando o olho arder é sinal de metamorfose. Essa pesquisa teve um começo, mas não sei quando terá um fim, pois as imagens têm uma vida diferente da nossa, é certo que continuarão circulando no mundo, eu sou passagem, elas já comprovaram que não, elas podem ressurgir a qualquer momento, perambular entre as culturas, pois não têm barreiras geográficas e temporais.

As imagens que atravessam meus caminhos e adentram meu corpo, expõe que esse corpo tem um útero, esse corpo tem uma pele, esse corpo tem uma voz, as imagens que reúno, monto, desmonto e convido as pessoas a fazerem o mesmo, são feitas por um corpo que sente, um corpo político, que se faz presente. Como artista educadora me pergunto: Quem são meus pares? Para quem eu faço arte e para quê? Como nos relacionamos com as imagens? São as imagens que nos acessam ou

nós que acessamos as imagens? Como aprender algo com as imagens? São essas dúvidas que têm me movido e movido essa pesquisa. Sigo buscando respostas...

REFERÊNCIAS

- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. Abdias Nascimento um espírito libertador. Museu de Arte Contemporânea de Niterói - RJ, 2019.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- SILVEIRA, Nise. O Mundo das imagens. São Paulo: Ática, 1992.

ABALOZI BAYEZA / OS DEUSES ESTÃO CHEGANDO: DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR COLONIAL SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA

FLÁVIO DA SILVA NOGUEIRA

RESUMO - O presente estudo discute a arte contemporânea africana e sua projeção internacional, abordando seus modelos de construção, sua complexidade e a multiplicidade do seu universo estético. No contexto aqui observado, assinala-se, sobretudo, a leitura colonial vinda da história e da crítica de arte europeia – ponto de inflexão das pesquisas mais recentes sobre o tema. Nesse sentido, toma-se como foco de análise o conjunto de obras Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando (2019), da artista plástica Lhola Amira (Gugulethu, África do Sul, 1984). Nessas obras, a artista intenta desconstruir conceitos cristalizados que são evocados para a compreensão de trabalhos contemporâneos produzidos por artistas africanos.

Palavras-chave: Arte africana. Arte contemporânea africana. Arte contemporânea sul-africana. Artista negra.

INTRODUÇÃO

Como a maioria da produção artística contemporânea, as demandas que envolvem as poéticas visuais africanas são repletas de camadas e subjetividades. Essas poéticas trazem a marca da contemporaneidade e, simultaneamente, a diversidade cultural impressa em séculos de história do continente africano. Porém, nos domínios da história e da crítica de arte, ainda se observa que, até mesmo entre teóricos e especialistas, existe um olhar omissivo e negligente que contribui para a construção de um pensamento no qual a produção africana é compreendida como “primitiva”, “selvagem” ou “religiosa”. Alguns desses estudiosos empregam conceitos, técnicas e ferramentas eurocêntricas como régua comparativa para apagar as particularidades da arte africana, bem como vinculá-la aos padrões ocidentais de entendimento sobre o que é arte.

Ao reconhecer esse pensamento com viés eurocêntrico, o presente estudo pretende: ampliar o debate sobre arte africana contemporânea e as suas singularidades; confrontar os diálogos globais com os locais; e, sobretudo, compreender o fazer arte contemporânea próprio do continente. Nessa tarefa, evocam-se conceitos inerentes às produções mais atuais, considerando, inclusive, as individualidades de cada artista na interpretação dos contextos históricos, no entendimento do presente e nas prospecções para o futuro. A partir desses aspectos, a investigação pontua essas particularidades e as correlaciona à expressividade e à relevância no circuito de arte internacional.

Frente à diversidade de expressões artísticas do continente, bem como à heterogeneidade cultural e histórica do território, opta-se por um recorte aprofundado e dirigido especificamente à obra Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando (2019), de Lhola Amira. Nascida em 1984 em Gugulethu, África do Sul, a artista atualmente vive e trabalha na Cidade do Cabo, tendo diversas intervenções em mostras e feiras internacionais, tais como as Bienais de São Paulo (2018) e de Sydney (2020). Já a produção artística selecionada é constituída por registros fo-

tográficos, serigrafias e instalação, resultado de “aparições” que a artista fez na Bahia e arredores, durante algumas semanas, no final de 2018. De modo geral, a obra apresenta narrativas sobre os vestígios dos corpos violentados pela colonização.

Ao se deter no fazer artístico de Lhola Amira, especialmente ao dedicar atenção a Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando, levantam-se algumas reflexões questionadoras dos velhos conceitos que contornam as produções contemporâneas produzidas em África. Diante do contexto apresentado, paira uma questão central para este estudo: como Abalozi Bayeza, um conjunto de obras com diversos aspectos, que envolvem música, religião, ancestralidade e história, desconstrói a leitura colonial sobre a produção contemporânea produzida na África do Sul?

Para responder a tal indagação, mergulha-se no universo estético e contemporâneo de Lhola Amira. Sob essa perspectiva, ocorreu intenso exercício de revisão bibliográfica, baseado em artigos de filósofos e de curadores africanos, tais como Kabengele Munanga, Okwunodu Ogbechie, Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, entre outros pensadores que tratam sobre a arte contemporânea, como Giorgio Agamben, e sobre a contemporaneidade africana, como Emi Koide. Partindo dos pontos de inflexão apresentados por esses autores, criam-se as condições para a identificação e crítica às ideias presentes nessas produções contemporâneas, em especial visando àquelas de viés colonial. Assim, é possível perceber que a projeção internacional dos artistas africanos, particularmente os sul-africanos, como Lhola, toma-se agente de desconstrução do olhar colonial.

Desse modo, o presente trabalho está dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo apresenta um panorama sobre a produção da arte contemporânea africana. Nesse ponto, há a discussão sobre a expressividade dessas produções e a leitura colonial que se faz sobre elas e, por fim, são abordados os equívocos dessa leitura.

No segundo capítulo, há a abordagem do papel da África do Sul

no cenário das produções contemporâneas, contextualizando os artistas e o mercado internacional, com destaque para Lhola Amira e como ela tem rompido algumas membranas de um espaço tão hegemônico.

No terceiro capítulo, o estudo dedica atenções especiais à série Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando, à sua singularidade e às diversas camadas que envolvem o corpo de obras.

E, por último, discute-se a marca da leitura colonial presente na história da arte e na crítica de arte voltadas à produção contemporânea africana, dando ênfase ao modo como essa compilação constrói conceitos antiquados e preconceituosos sobre arte contemporânea na África do Sul.

ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA: HISTÓRIA E LEITURA COLONIAL

As origens da produção contemporânea africana podem ser rastreadas entre as décadas de 1960 e 1970, mais especificamente no Mbari Club – centro internacional de atividades culturais, localizado na cidade de Osogbo (Nigéria). O Mbari Club abrigava diversas produções de artistas visuais, escritores e músicos. Nesse local, a presença e os estímulos europeus, tais como os da escultora austríaca Susanne Wenger e os do escritor alemão Ulli Beier, da revista Black Orpheu (1957-1975), abriram o diálogo entre esses artistas e os africanos, assim como propiciaram o surgimento de novos espaços, publicações e exposições à época.

Em decorrência dessa progressiva influência europeia no continente, é possível perceber, na década de 1980, um forte crescimento da produção contemporânea nos centros urbanos africanos. Alfons Hug (2017) observa que, “nesse momento, o continente passa a estar presente na cena artística global, com todas as vantagens e desvantagens que isso acarreta”. Assim, a partir desse movimento de abertura da arte africana para o mundo, curadores franceses e italianos conhecem as potencialidades da produção contemporânea da África. A primeira aproxima-

ção de projeção internacional ocorreu em 1988, quando o crítico italiano Achille Bonito Oliva promoveu, pela primeira vez, a presença de um artista africano, Fathi Hassa, na Bienal de Veneza, em 2014, pavimentando, assim, o caminho para outros talentos do continente.

Acrescente-se a essa expansão da arte africana a exposição *Les magiciens de la terre*, em 1989, no Centro Pompidou, em Paris, que apresentou exponencialmente a produção artística contemporânea africana, destinando uma parte considerável do evento para manifestações do continente. Com curadoria de Jean-Hubert Martin, a mostra favoreceu o encontro de críticos ocidentais com artistas de fora do eixo eurocêntrico, apresentando trabalhos de mestres africanos como Chéri Samba (Congo) e Frédéric Bruly Bouabré (Costa do Marfim). A mostra despertou ainda, no próprio continente africano, uma necessidade de reivindicar mais espaço e reconhecimento para a sua arte contemporânea.

Para Hug (2017), esse foi o início de uma expressividade contemporânea africana, no qual os artistas ganharam espaço na mídia e marcaram presença regularmente nas grandes exposições internacionais, seja na Documenta, em Veneza, e até mesmo nas Bienais da Ásia e da América do Sul. E, ainda, complementa:

Desde a exposição pioneira “*Les magiciens de la terre*” [...] muitas outras exposições de arte africana foram realizadas, principalmente na Europa. Entre as quais estão: “*Seven Stories about Modern African Art*” (Whitechapel Art Gallery, Londres), “*Neue Kunst aus Afrika*” (Haus der Kulturen der Welt, Berlim), “*Africa remix*” (Kunstpalast, Düsseldorf), “*The Short Century*” (Villa Stuck, Munique), “*Africa hoy*” (CAAC, Las Palmas), “*Flow*” (Studio Museum, Harlem, Nova York), “*Himmel, Hölle, Fegefeuer*” (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt) e também “*Afriques capitales*”, em La Villette, Paris, no ano de 2017. (HUG, 2017, p. 15).

Esse movimento fomentou relevantes exposições dentro do próprio continente africano, originando importantes eventos, como a Bienal Dak’Art (1990), no Senegal, a Bienal de Marrakech, em Marrocos (2004), a Bienal de Benin (2012), a TACCA (Territórios de Arte e Cultura Contemporânea Africana) em Luanda (2005), Angola, e a Joburg Art Fair, em Joanesburgo (2008), expondo uma África que cria e inova em todos os campos artísticos, como o exemplo vanguardista dos escultores Cyprien Tokoudagba (1939-2012) e Ousmane Sow (1935-2016) ou do fotógrafo Samuel Fosso (1962).

No entanto, para além da visibilidade estética, *Les magiciens de la terre* (1989), para muitos pesquisadores, historiadores e teóricos da arte, foi, também, um paradigma para o debate multiculturalista das artes. Ao apresentar ao mundo uma arte com o selo de “não ocidental”, seus críticos atribuíram um olhar colonial a essas produções, construindo e projetando narrativas que interpretam essa arte de forma desprovida de singularidade e história.

Outra problemática foi apontada por Mariana Cerviño (2012), que analisou de forma aprofundada um contrassenso entre os artistas ocidentais e não ocidentais selecionados pela curadoria, uma leitura que conferiu alguns problemas, uma vez que o bloco dos artistas ocidentais era hegemônico e conhecido nas configurações de contemporaneidade internacional, enquanto o outro grupo, heterogêneo e diverso, era caracterizado por uma triagem dirigida a trabalhos ligados ao artesanal e de cunho religioso. Um apontamento que denuncia que, apesar da coexistência da diversidade, a exposição resultou na acentuação de uma leitura na qual a arte contemporânea africana, que representava 42% da produção não ocidental da exposição, era uniforme, desprovida de camadas, de história e pluralidade:

Es decir que el contexto de circulación de arte proveniente de países no centrales de comienzos de la década del noventa, estaría dominado por nociones

de la “diversidad cultural”. Este conjunto de nociones intentan marcar una distancia con respecto al modo en el cual Europa, en este caso Francia, había mirado las producciones artísticas de otras culturas, que en el esquema propuesto se denominan “no occidentales”, frente a las “occidentales”. Un renovado interés se centra, en este contexto, en la relación de las obras con la identidad cultural de los autores. (CERVIÑO, 2012, p. 70).

Assim, dentro desse contexto, pode-se verificar que as interpretações equivocadas a respeito da arte africana surgiram na mesma velocidade e proporção com que os críticos ocidentais as projetaram, classificando-a como primitiva e desconectada dos padrões de arte ocidental. Dessa forma, embora as produções contemporâneas africanas pudessem ser identificadas e nelas aplicadas diversos conceitos que expõem a sua pluralidade, pode-se perceber, paradoxalmente, que, até os dias atuais, o mercado apresenta dinâmicas que negligenciam a sua diversidade, atribuindo uma leitura míope e descontextualizada sobre a produção do continente, por meio da qual a estética africana apresenta relevância apenas quando associada ao olhar artístico europeu.

Tais fatos podem ser fundamentados pelos estudos de Munanga, para quem

[...] as identidades e as distorções eurocêntricas se apropriam da África através de seu olhar cultural, originária das relações de poder. Estamos acostumados a ler até nos textos eruditos, os conceitos relacionados ao continente no singular. (2007, p. 7).

Em consonância com essa análise que compreende esses contornos da construção identitária em torno da contemporaneidade africana, os curadores Enwezor e Okeke-Agulu reforçam a complexidade das

conexões entre arte e identidade, que envolvem a existência de um cenário no qual é aplicado um conceito artístico, muitas vezes implicando [...] na existência de uma paisagem artística de alguma coerência que tenha durabilidade discernível e que justifique o rótulo, como tem sido aplicado às obras desses artistas agrupados sobre várias rubricas temáticas”. (2015, p. 25).

Koide (2018) observa que essa análise limitada construída em torno da contemporaneidade africana é cultivada pela crítica até os dias atuais, ainda que seja nítida a pluralidade e expressividade desses trabalhos no mercado, sendo imprescindível ampliar as perspectivas e aprofundar as reflexões sobre a relação do que se entende como “arte africana”, considerando, também, à concepção de formação artística em diferentes períodos. Nesse sentido, destaca:

A denominada “arte africana” frequentemente é compreendida como produção de máscaras e estátuas, em que tudo que se refere à África alude a tradições congeladas no tempo, reforçando o senso comum de uma ideia mítica de um continente fora da história, lugar do “primitivo” e do “exótico”. [...] no caso da história da arte do continente africano, muitos problemas continuam, pois essa parece continuar a ser uma disciplina, sobretudo, definida pelo Ocidente como “produto da sensibilidade ocidental e da expressão de uma resposta da estética ocidental diante da cultura visual africana”. (KOIDE, 2018, p. 2).

Nessa direção, é interessante observar que, mesmo com o crescimento expositivo de vários artistas do continente, com diferentes histórias, matérias e linguagens, bem como o sucesso em leilões dedicados à arte contemporânea africana – principalmente advindas da África do Sul,

que nos últimos anos têm desbravado múltiplos caminhos no mercado internacional –, as suas manifestações artísticas ainda são conduzidas por um pensamento que omite sua heterogeneidade e complexidade, sendo manobradas constantemente sob os enquadramentos e perspectivas eurocêntricas.

ÁFRICA DO SUL: VITRINE DAS ARTES AFRICANAS

A internacionalização sobre o conceito de arte africana contemporânea, apresentado no primeiro capítulo deste estudo, permitiu que países dentro do próprio continente inaugurassem suas participações no mercado das artes, notadamente nos anos 2000, hasteando suas bandeiras e marcando presença em diversas coleções e circuitos.

Inserida nesse contexto, a África do Sul desempenhou um importante papel ao desenvolver e projetar um sistema artístico com obras repletas de camadas culturais, considerando, inclusive, a relevância do seu contexto de transformações sociais e das feridas ainda abertas pelo Apartheid. O país assumiu, conseqüentemente, um protagonismo relevante na cena contemporânea do continente e produzindo diversos eventos que permitiram a ascensão de suas artes contemporâneas.

Segundo Naquin (2018), quando comparadas com os principais polos artísticos da época no continente, capitais como Dakar (Senegal) ou Lagos (Nigéria), as cidades sul-africanas de Joanesburgo e Cidade do Cabo colaboraram fortemente com diversos eventos culturais, ganhando notoriedade por meio de festivais como Art Africa Fair, Arte Investec Cape Town, Joburg Art Fair e a Winter Sculpture. Assim, Dakar e Lagos tornaram-se relevantes centros de artes, fomentando a divulgação das produções do país e do continente.

No começo da década de 2010, o cenário africano contemporâneo atraiu um público leal e crescente de colecionadores. Impulsionado pelo aumento da demanda, o volume total de negócios gerados globalmente pelo segmento em leilões de arte moderna e contemporânea

cresceu dez vezes desde o início de 2000 (THE CONTEMPORARY ART MARKET REPORT, 2019), aumentando o reconhecimento dos artistas pelos críticos internacionais de arte.

Observando-se o crescimento meteórico da arte contemporânea sul-africana, colecionadores e casas de leilões tornaram-se cada vez mais conscientes do valor de investimentos nessas obras. A casa de leilões Christie's abriu um departamento de vendas especializado em arte sul-africana¹, assim como Nova York, Paris e Londres contribuíram para a sua acentuada valorização, incluindo as obras de artistas em seus catálogos.

Nesse ponto, os dados do relatório The Contemporary Art Market Report 2019 comprovaram em cifras o tamanho do cenário apresentado, revelando que o mercado de arte africana registrou em maio de 2019 (de acordo com o leiloeiro francês Piasa) um recorde de vendas de aproximadamente US\$ 1,455 milhão, 260% a mais em relação a novembro de 2016. No ano seguinte, 2017, a Cidade do Cabo inaugurou o Zeitz MOCAA², o maior museu de arte contemporânea africana do mundo, com cerca de 6.000 m² de área expositiva.

Dentro dessa perspectiva, o artista William Kentridge (Joanesburgo, 1955) tem sido um dos nomes de maior expressividade internacional, contribuindo significativamente com os valores apresentados. Vencedor do prêmio Princesa das Astúrias de Arte (2017), “trata-se de um dos artistas mais completos e inovadores do panorama internacional”, além de destacar-se por ser “profundamente comprometido com a realidade”, de acordo com o júri do prêmio³. Sua obra passou a circular no cenário artístico internacional em 1993, quando fez parte do primeiro pavilhão da África do Sul em uma Bienal de Veneza, porém, conforme Santos,

1 A South African Art.

2 Zeitz Museum of Contemporary Art Africa.

3 AGÊNCIA EFE. William Kentridge, artista plástico sul-africano, vence o Prêmio Princesa das Astúrias de Artes. São Paulo: Terra, 2017. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/sul-africano-william-kentridge-vence-premio-princesa-das-asturias-de-artes,647ab742347d09d0b4d10b99ae209582426qbejb.html>. Acesso em: 3 jan. 2021.

[...] a maior repercussão de seu trabalho ocorreu na X Documenta de Kassel (1997). Quando na ocasião, foram apresentados dois de seus curtas-metragens: Felix in Exile [Felix no exílio] (1994) e History of Main Complaint [História da queixa principal] (1996). Sobre essas produções, a crítica do momento ressaltou a singularidade com que o artista abordou o tema do apartheid. (2016, p. 271).

Outro artista do país que projetou sua produção foi o escultor Sydney Kumalo (1935-1988). Nascido e criado em Soweto, Joanesburgo, Kumalo frequentou o Polly Street Art Center, no final da década de 1940, estudando com Cecil Skotnes (SOUTH AFRICAN HISTORY ONLINE, 2020), tornando-se seu assistente e, mais tarde, professor da escola. O Centro foi forçado a fechar em 1957, mas reabriu em um novo local, como o Centro de Arte do Jubileu, no qual Kumalo continuou a ensinar e orientar alunos. O artista trabalhou em inúmeras exposições locais e internacionais, incluindo na Grosvenor Gallery, Londres, em 1965 e 1967, e nas Bienais de Veneza e São Paulo, nos anos de 1966 e 1968, respectivamente. Seu trabalho está nas coleções da Galeria de Arte de Joanesburgo, da Fundação de Arte Rembrandt van Rijn, da Iziko South African National Gallery, da Universidade de Fort Hare e do Wits Art Museum. Atualmente, algumas de suas obras, como a escultura em bronze Mandala I (figura 1), está avaliada em mais de US\$ 110 mil.



Figura 1 – Mandala I. Autor: Sydney Kumalo, sem data. Obra assinada com a inicial do artista e numerada (I / X).

Na safra de jovens artistas sul-africanos, destacam-se, ainda, dois nomes promissores: Mohau Modisakeng e Lhola Amira. O primeiro tem origem no distrito do Soweto e, aos 30 anos, recebeu o prêmio de arte mais importante na África, o Standard Bank Young Artist de Visual Art. Em 2017, fez parte do Pavilhão da África do Sul na 57ª Bienal de Veneza. Participou de What remains is tomorrow, com curadoria de Christopher Till e Jeremy Rose, para o Pavilhão da África do Sul, na 56ª Bienal de Veneza (2015), com o filme Inzilo (figura 2). Na ocasião, produziu um trabalho em vídeo em associação com a Samsung como um projeto especial para a Feira de Arte FNB Joburg 2013 e participou da Biennale International d'Art Contemporain, Fort de France, Martinique (2013). Mo-

disakeng exibiu seu filme *To Move Mountains* no 62º Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, Alemanha (2016). Seu trabalho está incluído em coleções públicas, tais como: a Galeria de Arte de Joanesburgo, a Galeria Nacional IZIKO (Cidade do Cabo), a Galeria Saatchi (Londres) e o Museu Zeitz de Arte Contemporânea da África (Cidade do Cabo).



Figura 2 – Frame do filme *Inzilo*. Autor: Mohau Modisakeng, 2013.

Por sua vez, Lhola Amira, nascida em 1984, em Gugulethu, África do Sul, possui trabalhos que incluem fotografias, vídeos e performances, nomeados por ela como *Constelações*. A artista se descreve como uma pessoa que carrega uma ancestralidade e, segundo Gorzillo (2019), Lhola coabita no mesmo corpo do curador e acadêmico Khanyisile Mbongwa, onde ambas “Womxn” compartilham uma existência plural.

Amira aparece como uma manifestação espiritual através do corpo físico de Mbongwa, uma prática comum no espiritualismo da África Meridional. Seu trabalho aborda a sobrevivência de indivíduos negros,

em particular de “Black Womxn” (nota 31), em um mundo dominado por mulheres e homens brancos”. A artista se debruça sobre os gestos em direção à cura coletiva, que surge de um profundo estudo histórico das feridas deixadas pela colonização e pela discriminação sistemática [...]. (GORZILLO, 2019, p. 58).

Seu universo estético e contemporâneo “denota existências plúrais em um corpo, bem como uma compreensão da noção Zulu de *Ukuvela*, que contextualiza a existência de um indivíduo em relação a narrativas históricas coletivas e futuras” (SMAC GALLERY, 2018). Aprofunda-se na cura, aborda questões atuais, observando tanto o passado quanto o futuro; subverte o olhar colocado sobre os corpos negros e expõe uma profunda observação sobre a colonização e o racismo (GORZILLO, 2019, p. 58). Nas palavras da artista:

Minha relação com o espaço é a intersecção entre passado, presente e futuro. É uma questão de tempo, daquilo que está sempre se relevando no tempo. A presença estrutural e física do tempo nos edifícios, objetos e, é claro, o tipo de tempo contido nas localidades geográficas. O espaço, para mim, é multidimensional; tem camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral. (AMIRA, 2018, p. 4).

No Brasil, a artista esteve em 2018 em São Paulo e Salvador, apresentando alguns dos seus trabalhos. Na capital paulista, Lhola participou da 33ª Bienal de São Paulo, apresentando a performance *As Appearances*, ou *Aparições*, expondo-a, também, ao público da Praça da República. “A ação parte da oferenda *Philisa*, que significa cura na língua xhosa, integrante do grupo de línguas bantu nguni, uma das línguas faladas na África do Sul”. (GORZILLO, 2019, p. 58). Por sua vez, na capital

baiana, a convite do Instituto Goethe, exibiu seu filme *What A Time To Be Black Womx Queer*. Essa ida à capital baiana rendeu a série *Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando*.

A partir desses múltiplos olhares e dos trabalhos repletos de camadas, Lhola Amira rompe a membrana de um espaço predominantemente branco e rico. Amira, mulher jovem, negra, queer e africana, penetra em um ambiente de poder ao marcar presença em diversas residências artísticas pelo mundo, tais como: Sri Lanka, (2010), Paquistão (2011), Espanha (2015), Suécia (2017) e Brasil (2018).

A artista visual ainda marca presença em diversos polos culturais pelo mundo. Nas exposições coletivas, participou da 22ª Bienal de Sydney (2020) (Austrália); em 2019, na Noruega, integrou a mostra *Kubatana*, uma exposição composta apenas por artistas africanos; na Suécia, foi convidada para participar do painel de discussão *Part of the Labyrinth* e, na Ásia, suas obras fizeram parte de uma exposição na galeria *Osage*, em Hong Kong. Na Europa, participou da *Subvision Kunst*, na Alemanha (2009), e da *Artissima*, na Itália, em 2017. Além de diversas participações pela África do Sul, Gana (Acra) e Zimbábue (Harare).

Por sua vez, nos trabalhos solo, em 2020, em meio à pandemia de covid-19, a artista exibiu (de forma on-line) o curta-metragem *Irmandade: The Shape Of Water in Pindorama*, como parte do LOOP⁴, e *Ditaola: Divining Bones*, na *L&B Gallery*, ambas em Barcelona, na Espanha. Ainda em 2020, nas *Constelações e aparições*, a artista apresentou três filmes na *SMAC Gallery* em Stellenbosch. Já em 2019, na Suécia, participou do *De Kommer Med Medicin*, no *Skövde Konsthall & Konstmeséum*, em Skövde, e, no mesmo ano, criou *Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando*, série desenvolvida em 2018 em Salvador e apresentada na *SMAC Gallery*, em Joanesburgo, na África do Sul.

A presença de sua obra nas coleções se dá em diversas partes

⁴ LOOP é uma plataforma que assume a forma de um festival, na qual apresenta vídeos de diversos artistas em museus, galerias, restaurantes e lojas em Barcelona, Espanha, durante duas semanas.

do mundo: na África do Sul (*Zeitz Museum of Contemporary Art Africa* e *Iziko South African National Gallery*), no Oriente Médio (*Tiroche Deleon Collection*, em Tel Aviv, Israel) e na Europa (coleção *Robert Devereux*, na Inglaterra; *Skövde Art Museum*, em Skövde, Suécia; e *Ekard Foundation*, em Wassenaar, Holanda).

Nessa presença, percebe-se a potencialidade de Lhola Amira no cenário mundial, manifestando, sobretudo, sua relevância em trabalhos complexos e repletos de camadas, o que acaba por contribuir para a discussão de questões sociais contemporâneas. A artista colabora especialmente na desconstrução da interpretação eurocentrada sobre a produção contemporânea do continente.

ABALOZI BAYEZA / OS DEUSES ESTÃO CHEGANDO: CURA, ANCESTRALIDADE, MÚSICA E HISTÓRIA

Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando, série de obras de Lhola Amira, nasceu do envolvimento da artista sul-africana com o Brasil em 2018, de maneira especial durante a sua passagem pela capital baiana, onde apresentou um dos seus trabalhos de vídeo a convite do Instituto Goethe.

A obra *Abalozi Bayeza (Os Deuses Estão Chegando*, em tradução do zulu para o português) é registrada pela própria Amira como uma constelação que compõe nove conjuntos de trabalhos: cinco fotografias, denominadas *iNyembezi zomKhathilibe / lágrimas do universo*, *Abadala banginika impisi / os anciãos me deram lobo*, *Lana siyaminza, siyahlanza, siyaphila / aqui nós drien, purificamos, curamos*, *Obawo Bayeza / os deuses estão chegando* e *Kancane kancane, nyathela / pouco a pouco, ande*; três serigrafias em tecido de algodão, nominadas como *The bones of our ancestors are turning and our bodies are remembering*, *Bayeza nam'yeza* e *Thokoza Axè*; e, por fim, uma instalação, *Philisa*. (*SMAC GALLERY*, 2019).

Nesse conjunto de obras, a artista expõe uma jornada na qual

se coloca como testemunha da perda de terras e da identidade coletiva durante a diáspora baiana. A praia é a paisagem onde muitos que deixaram a África foram negociados como escravos para serem violentados em outras terras. Para o curador Sikhumbuzo Makandula:

Amira reflete sobre os rastros daqueles que foram deslocados à força e forçados ao exílio permanente, caminha por uma paisagem onde os ossos ainda estão expostos, frágeis e quebrados. (2019, p. 2).

A partir de então, destacam-se duas das narrativas fotográficas – *iNyembezi zomKhathilibe* e *Abadala banginika impisi* – e, também, a instalação *Philisa*, as quais, juntas, simbolizam as camadas mais importantes do corpo de obras.

Em *iNyembezi zomKhathilibe / lágrimas do universo* (figura 3), Amira se utiliza da oração enquanto segura uma vela, como uma poética visual que, dentro do contexto cultural e religioso de alguns países africanos, demonstra respeito pelas pessoas no poder. Por sua vez, as miçangas vermelhas, que aparecem em destaque (figura 4), representam uma espécie de bênção de permissão, caracterizando uma forma de “negociar” um espaço e um lugar, no qual os espíritos daqueles que não tiveram um sepultamento adequado se coloquem em suas devidas posições no mundo dos ancestrais, configurando um aceno que permite prevalecer a ordem e o caminhar para uma condição simbólica de oferenda e atualização de um “novo tempo”.



Figura 3 – *iNyembezi zomKhathilibe / lágrimas do universo*. Autora: Lhola Amira, 2019. Da série *Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando*.



Figura 4 – *iNyembezi zomKhathilibe / lágrimas do universo* (idem).

Em *Abadala banginika impisi / Os anciãos me deram lobo* (figura 5), Lhola Amira carrega um *Ishoba* (instrumento desenvolvido da cauda de um animal que é usado por curandeiros tradicionais como uma ferramenta para guiar). Com ele em mãos, a artista gesticula em direção

a ukuzilinda (do zulu, direção para se guiar), invocando os ancestrais espirituais que a acompanham até o território baiano. Por ser um sinal de ukukhunga (oração), sendo o momento de reconhecer que está em união com outro ser espiritual: uma alma que opera em uma dinâmica não física.



Figura 5 – *Abadala banginika impisi / Os anciãos me deram lobo*. Autora: Lhola Amira, 2019. Da série *Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando*.

É interessante observar, também, a presença da própria artista, centralizando sua inquietação com uma performance na qual se coloca como protagonista em suas obras, confrontando seu corpo negro com questões de descolonização e identidade. A mala também confere uma forte representação nessa série, sendo guiada pela ancestralidade, podendo simbolizar o retorno dos sequestrados ao continente africano. Makandula aponta para um sentido de busca:

O que parece claro é que Amira está em uma busca, que denomino de umzila, um caminho percorrido por quem a guia e pelo espírito de Yemoja, uma força espiritual sagrada e feminina, segundo as tradições iorubá. (2019, p. 2).

Na instalação Philisa (figura 6), Amira surge agora com a cura para as feridas proporcionadas pela violência aplicada aos povos africanos, do período colonial até a atualidade, desenvolvendo uma instalação na qual a estrutura é circular e suspensa com miçangas e uma pilha de sal grosso colocada no solo. O envolvimento de Lhola com materiais simbólicos, como as miçangas brancas e o sal grosso, assinala para um processo de cura para os corpos negros.

Alguém pode perguntar que formas de cura? Quando falamos de pós memória, em um país que ainda luta contra os efeitos da escravidão, do colonialismo e do apartheid, como apagamos a memória da violência em nossas psiques e corpos? E quem tem a responsabilidade de tal tarefa? A instalação foi apresentada pela primeira vez na Cidade do Cabo, Galeria SMAC como parte de SINKING: Xa Sinqamla Unxubo e como testemunhas da constelação fomos convidados a entrar no espaço sagrado semelhante a Indumba. Pode-se perguntar para que serve ter um espaço tão sagrado em uma galeria contemporânea e a quem serve? Philisa como uma instalação serve para nos lembrar de dar atenção aos tempos violentos em que vivemos e através do silêncio, podemos encontrar maneiras de começar a localizar o trauma geracional, que é a nossa realidade vivida como negros subjugados. (MAKANDULA, 2019, p. 2).



Figura 6 – *Philisa*. Autora: Lhola Amira, 2018. Da série *Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando*.

Nessa direção, notam-se diversas camadas que envolvem o corpo de obras. Na narrativa fotográfica, o som também marca presença. Os versos de abertura da música *Namhlanje* (do zulu, hoje), de Abdullah Ibrahim e Johnny Dyani, do álbum *Echoes of Africa*, que proclamam “*Bayasibiza bathi masigoduke, bayasibiza bathi masigoduke, masigoduke siy’ ekhaya e Afrika*” (tradução do zulu: Eles estão nos chamando para casa, eles estão nos chamando para casa, vamos voltar para a África) serviram de inspiração na construção da série que, como se observa, reflete fortemente a violência colonial.

Tendo como ponto de partida tais camadas e inserindo no debate os conceitos que envolvem as produções contemporâneas, é importante contextualizar como a série de Lhola Amira descontrói um selo empregado nessas obras, uma vez que “é tarefa impossível definir o que é arte, o que é contemporâneo, o que é um continente, assim como, definir o que é África ou, ainda, o que é arte contemporânea africana”. (Silva, 2019, p. 18).

DESCONSTRUINDO A LEITURA COLONIAL ACERCA DO CONTEMPORÂNEO AFRICANO

A arte contemporânea está envolta em alguns debates históricos, os quais exigem intensas leituras. Não há convergência, por exemplo, em sua periodização ou sobre os aspectos distintivos entre o que seria moderno e o que seria contemporâneo. Há, porém, marcos temporais relevantes, tais como os desdobramentos das duas Guerras Mundiais, as escolhas entre figuração e abstração e os questionamentos sobre os materiais, processos e, sobretudo, o que é arte.

Alguns desses questionamentos encontram base em movimentos, como a pop art e o minimalismo, que têm como solo fértil os EUA, na década de 1960. Nesse período de pós-guerra, os avanços do capitalismo, da tecnologia e da globalização impactam a indústria cultural, particularmente os veículos de comunicação de massa. Adjacentemente, surgem com densidade as produções artísticas dedicadas às ideias e às subjetividades dos seus processos. Tem-se o início do uso de expressões e técnicas inovadoras que desafiam conceitos habituais de arte, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição do que é arte. Nesse sentido, as relações entre arte e vida põem em conexão obras de diferentes espectros. Assim sendo, as demandas que envolvem o contemporâneo são complexas e subjetivas. A leitura que se faz da palavra está sempre ligada à sua origem (do latim *contemporaneus*), ou seja, aquilo que pertence ao tempo presente. Contudo, seu significado vai além da etimologia e da semântica.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 62), a contemporaneidade é vinculada ao conceito de que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Logo, aquele que adere ao seu próprio tempo, em harmonia total com ele e seus elementos, sem nenhum conflito, não “poderia” ser contemporâneo. Uma definição que acolhe perfeitamente

a pluralidade de discursos que compreendem os reconhecimentos das produções atuais.

Nesse cenário, ao analisar a história da arte contemporânea, observa-se que os conceitos aplicados nas obras articulam-se com uma diversidade de linguagens que acaba por provocar os arranjos convencionais, refletindo a representação artística e a própria definição de arte. Isso se dá juntamente com o questionamento sobre o que é arte e com a revisão das matrizes da história da arte e, até mesmo, da história. Aspectos ligados intimamente ao eurocentrismo e ao etnocentrismo são reexaminados nas novas narrativas, levando em conta particularidades ignoradas por muito tempo em produções artísticas não-europeias.

O que se pode observar é que por muito tempo a arte africana foi silenciada da história da arte e estigmatizada como primitiva, selvagem ou exótica. Assim como a ideia filosófica de que somente os seres humanos do Ocidente eram, por natureza, dotados de razão, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX. Para o filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831), a África não fazia parte da história, e Immanuel Kant (1724-1804) assegurou que o belo e o sublime são qualidades do sentimento estético e moral que os africanos não possuem.

O especialista em arte e cultura africana Okwunodu Ogbachie (apud Burocco, 2020), considera que um dos problemas dos estudos acadêmicos na história da arte africana é a tendência a negar que a África seja responsável pelos seus próprios sistemas de conhecimento e formas de produção cultural.

Os dois debates aqui apresentados – aos quais poderiam acrescentar-se vários outros – são refutação desse pensamento trivial. É preciso reconhecer o papel ativo que artistas, curadores e críticos africanos tiveram, e continuam tendo, em vários países africanos na definição do próprio projeto teórico da arte negra, fazendo seus trabalhos de acordo com uma diversi-

dade de motivações políticas e intelectuais. (Burocco, 2020, p. 209).

Isso posto, é importante refletir como as diversas camadas do conjunto de obras de Lhola Amira oferecem interessantes argumentos que desconstroem essa leitura colonial em torno da estética contemporânea africana. Uma das perspectivas evidentes é como se dão de maneira extremamente duvidosa, no mundo das artes, as dinâmicas criadas entre mercado, curadores e críticos na construção de “africanidade”. O artista visual senegalês Soly Cisse, no terceiro debate do encontro Africa Africans, argumenta:

É extremamente problemático [...] que um grupo restrito de pessoas – colecionadores, galeristas e curadores – definam o que seria a arte produzida no continente africano, bem como a circulação de certa produção que deveria corresponder à uma concepção de essência africana e demandas identitárias, que deixariam os artistas do continente de “mãos atadas”. (KOIDE, 2018).

Ao que parece, a produção de Lhola Amira, com diversidade de materiais, narrativas fotográficas, serigrafias e instalação, apresenta experiência multidisciplinar, bem como mostra uma abordagem crítica que reflete sobre o passado, o presente e as dinâmicas da violência colonial em movimento até os dias atuais. Esses aspectos tão presentes na obra de Amira não encontram eco na visão que reduz a produção africana a uma estética originária, manufatureira, na qual o primitivo ou artesanal ainda é presente.

Amira deposita na sua arte a pluralidade e a diversidade de histórias existentes em cada corpo negro (ao mesmo tempo, únicas e diversas), que, na língua zulu, pode ser denominada Ukevela – uma existência em que o indivíduo e as feridas deixadas pela colonização são curados

por meio da natureza, do espiritual e da ancestralidade. A artista contempla influências e diálogos com a música, a história e a fé. Outro ponto interessante são as locações em Salvador: elas reúnem um amplo e complexo leque de questões coloniais – um lugar que tem sua construção cravada em sofrimento e violências, a capital baiana possuía um dos mais importantes portos do Império Português, funcionando como escoadouro da produção de açúcar do Recôncavo e como centro intenso de comércio de escravos com a costa da africana.

Salvador era uma cidade escravista. Quase todo fardo do trabalho doméstico e manual estava assentado sobre os braços de africanos escravizados e seus descendentes. (SOUZA, 2010, p.12).

Lhola busca não só lembrar as feridas do passado ainda abertas. Ela expõe, em pleno século 21, as dinâmicas do racismo. Ela busca maneiras de, através da arte de cicatrizar algumas dessas feridas, curá-las através dos elementos da natureza, como a água, o sal e a chama da vela. Também imprime a identidade de um povo, homenageando os ancestrais e eternizando de maneira simbólica um “enterro” daqueles que morreram na terra do exílio.

Uma identidade africana pode ser entendida como parte de um repertório de práticas, estratégias e subjetividades que ligam tradições culturais e arquivos culturais, que se submetem em espaços geoculturais e geopolíticos, em experiências transnacionais e de diáspora. (ENWEZOR; OKEKE-AGULULU, 2009, p. 11)⁵.

A frase acima, dos curadores africanos Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, anuncia uma verdade: as produções de áfricas superam qualquer tentativa de redução essencialista. A força vital das produções

contemporâneas de África são um universo, cheio de camadas com inúmeras formas e histórias. Elas assinalam paisagens distantes dos essencialismos e afirmam uma abertura para diversos caminhos da vida a contrapelo do colonialismo e da sua leitura, que não serve mais para enquadrar a contemporaneidade africana.

A memória desses artistas e de suas produções nas artes possibilita a reflexão e a exposição sobre temas que atingem cada artista e cada história que integram uma sociedade rica e diversa em cultura. São temas que bebem da fonte de uma ancestralidade que há tempos é violentamente ferida. No entanto, são justamente essas camadas de construção, de história coletiva e individual, que descontroem a leitura colonial acerca dessa produção e a tornam singular, mas também plural e submersa em todos os conceitos do que se entende como contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história intelectual e estética da África é uma das mais antigas e ricas, e escrever sobre sua contemporaneidade envolve diversos conceitos intrincados. A influência do imperialismo europeu no continente africano projetou a produção moderna e contemporânea com selos que uniformizam e negligenciam sua diversidade. Nesse contexto, é evidente que a estética africana apresenta relevância apenas quando associada ao olhar artístico europeu.

Torna-se emergente ampliar a compreensão sobre a arte africana e as suas singularidades, respeitando os conceitos específicos que são carregados pelas produções contemporâneas e considerando, inclusive, as individualidades de cada artista na interpretação dos contextos históricos para compreensão do presente e projeção do futuro.

Frente à diversidade de expressões artísticas do continente, bem como à complexidade cultural e histórica do território, a produção artística sul-africana, notadamente por meio da obra Abalozi Bayeza / Os Deuses Estão Chegando, de Lhola Amira, produzida no Brasil, fornece-nos uma

amostra bastante consistente dessa discussão sobre arte contemporânea africana e sobre suas características marcantes.

É necessário compreender que é impossível definir ou enquadrar qualquer tipo de produção contemporânea, ainda que no caso da africana isso seja mais evidente. Porém o conhecimento está em construção, e os artistas estão cada vez mais presentes e conscientes do “fazer arte”. Espera-se que esse caminho abra diálogos e reflexões sobre as produções contemporâneas africanas e que a representatividade e as inquietações desenvolvam uma constante revisão, pois é sabido que o discurso e a leitura colonial não servem mais para enquadrar essa nova produção artística.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGÊNCIA EFE. William Kentridge, artista plástico sul-africano, vence o Prêmio Princesa das Astúrias de Artes. São Paulo: Terra, 2017. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/sul-africano-william-kentridge-vence-premio-princesa-das-asturias-de-artes,647ab742347d09d0b4d10b99ae209582426qbejb.html>. Acesso em: 3 jan. 2021.

AMIRA, Lhola. Abalozi Bayeza / Os deuses estão chegando. Johannesburg: SMAC Gallery, 20 jul. 2019 a 31 ago. 2019 (release de exposição).

AMIRA, Lhola. Abalozi Bayeza / Os deuses estão chegando. Texto Sikhumbuzo Makandula. Johannesburg: SMAC Gallery, 20 jul. 2019 a 31 ago. 2019 (catálogo de exposição).

AMIRA, Lhola. Abadala banginika impisi / Os anciãos me deram lobo, 2019. In: Abalozi Bayeza / Os deuses estão chegando. Johannesburg: SMAC Gallery, 20 jul. 2019 a 31 ago. 2019 (catálogo de exposição).

AMIRA, Lhola. iNyembezi zomKhathilibe / Lágrimas do universo, 2019. In: Abalozi Bayeza / Os deuses estão chegando. Epson Hot Press Natural Giclée Mounted Diasec Artwork sold as a grouped narrative: 29 x 43 cm. Ed 1/3 + 2 AP. Catálogo SMAC GALERY.

AMIRA, Lhola. Philisa, 2018. In: Abalozi Bayeza / Os deuses estão chegando. Beads, Salt Dimensions Variable Unique. Catálogo SMAC GALERY.

BUROCCO, Laura. Práticas estéticas africanas: o reconhecimento de afro-modernidades multi-individuais. ARTEFILOSOFIA, Ouro Preto, v. 15, n. 28, abr. 2020, p. 206-225. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/2463>. Acesso em: 2 fev. 2021.

Cerviño, Mariana. El circuito internacional del arte contemporáneo em los primeros noventa: una descripción del llamado “arte global”. Documento de Jóvenes Investigadores, Buenos Aires, n. 32, dez. 2011, p. 59. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2020.

ENWEZOR, O; OKEKE-AGULO. Situando a arte contemporânea africana. In: ARAÚJO, E. África African: arte contemporânea. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2015.

Gorzillo, Maria Regina. Processos de criação em performance e as práticas comunicativas. 2019. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

HUG, Alfons. EXAFRICA. Tradução de Jutta Gruetzmacher, Cainã Salvador: São Paulo: Banco do Brasil, 2017. (catálogo de exposição).

INZILO. Direção: Mohau Modisakeng. África do Sul, 2013. Disponível em: <http://www.mohaumodisakengstudio.com/inzilo/>. Acesso em: 15 jan. 2021.

KOIDE, E. Denominações clichês e desafios em torno da produção artís-

tica contemporânea do continente africano. Fórum Permanente, sd. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/africa-africans/relatos-criticos/201carte-africana-201d-denominacoes-cliches-e-desafios-em-torno-da-producao-artistica-contemporanea-do-continente-africano. Acesso em: 3 jan. 2021.

KUMALO, Sydney. Mandala I, sem data. Bronze com base de madeira. Altura, excluída a base de madeira: 60 cm; base: 7 cm. Casa de Leilão Strauss & Co, África do Sul. Disponível em: <https://www.straussart.co.za/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MUNANGA, K. O Que é Africanidade. Revista Biblioteca Entrelivro, São Paulo, n. 6, ed. esp., p. 8-13, 2007.

NAQUIN, Pierre. Cap sur l'art contemporain sud-africain. La Gazette Drouot. Paris, 22 fev. 2018. Disponível em: <https://www.gazette-drouot.com/article/cap-sur-l-art-contemporain-sud-africain/4646>. Acesso em: 9 jan. 2021.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele: O devir da arte contemporânea afro-brasileira. Arte e Cultura da América Latina, São Paulo, v. 25, p. 35-42, 2012.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A “Onda Negra”: arte visual afro-brasileira, legitimação e circulação. Jornal da USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-onda-negra-arte-visual-afro-brasileira-legitimacao-e-circulacao/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SANTOS, V. B. dos. Como autobiógrafo e historiador: episódios de uma história sul-africana por William Kentridge. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, Cabula, v. 1, n. 2, p. 269-282, 11.

SILVA, V.P. Artistas do deslocamento: cinco estudos em arte contemporânea africana. São Paulo: USP, 2019. Dissertação (Mestrado em história da arte) – Programa de pós-graduação interunidades em estética e história da arte.

South African Art, in: Christie's. Disponível em: <https://www.christies.com/>

departments/South-African-Art-107-1.aspx. Acesso em: 11 jan. 2021.

South African History Online (SAHO). Sydney Alex Kumalo. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/sydney-alex-kumalo>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Souvignet, Florent. Probst, Peter. Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money. Cahiers d'études africaines, n. 223, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesafri-caines/18572>. Acesso em: 3 jan. 2021.

SOUZA, S. D. Entre o “serviço da casa” e o “ganho”: escravidão em Salvador na primeira metade do século XVIII. Salvador: UFBA, 2010. Dissertação (mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal da Bahia.

The Contemporary Art Market Report 2019, in: Art Price. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/african-artists-breaking-through>. Acesso em: 10 jan. 2021

PLUS SIZE, PLUS BEAUTY

REGINA LARA SILVEIRA MELLO¹

Resumo: A imagem do corpo ideal propagada pela mídia, confirmada e alimentada pela sociedade parece bem distante da realidade física da maioria da população. Corpos considerados perfeitos, belos e saudáveis se impõe como desejo absoluto e ampliam a cisão entre real e imaginário, constituindo estigmas negativos aos que não se encaixam no padrão, ou não se veem como tal. Novas vozes se levantam em favor da imagem real da mulher gorda, como se observa na obra da artista gorda Fernanda Magalhães, que há vinte anos vem realizando performances e sendo fotografada nua em diversos cenários, buscando a representatividade destes corpos diferentes. As artistas Eliza Queiroz, Jussara Belchior e Nina Nóbrega endossam o debate e atuam, com suas poéticas, na luta pela aceitação destes corpos reais.

O corpo existe para ser pego,
É suficiente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver crescer cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo, se cortado, espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.
(Arnaldo Antunes, 1999)

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com a obra de Fernanda Magalhães nos causa uma certa estranheza, repulsa à imagem daquele corpo tão desregrado que ousa aparecer assim, escandalosamente nu, registrado em fotografias. Um ensaio fotográfico da própria artista publicado na Revista ARA-USP (2017), nos revelou a arte ativista desta artista visual paraense, nascida em 1962, formada em Artes Plásticas e professora na Universidade de Londrina. O extenso caminho trilhado por suas criações artísticas inclui performances, instalações, desenhos e colagens, desde o início inspiradas na questão dos corpos obesos, fora do padrão que coloniza o imaginário social repleto de corpos magros, portanto belos, portanto, saudáveis e aceitos.

Um olhar de sobrevoo em sua trajetória mostra que o tema iniciado como estudo, um projeto intitulado “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia” transformou-se no mote de sua narrativa de vida, presente não apenas quando a obra discute as questões da obesidade, mas para chamar a atenção de outras lutas contemporâneas como gênero, ecologia, consumismo e liberdade de expressão. Apresentamos algumas reflexões inspiradas na obra ativista de Fernanda Magalhães e suas repercussões, aproximações com outros artistas e instagramers, na constituição da imagem do corpo contemporâneo.

CONSTITUIÇÃO E CONSEQUÊNCIAS DA IMAGEM DO CORPO IDEAL

A expressão plus size tornou-se uma referência de medida corporal, de tamanho extragrande, usada em confecções de roupas, numa tentativa de estabelecer melhor comunicação com os usuários. Mas se a ideia foi facilitar a aquisição de roupas maiores, o conceito plus size já denuncia sua origem: mais tamanho (em tradução livre) aponta à existência de um padrão, tamanho correto, o que ultrapassa esta medida seria uma concessão, vendida como generosidade, quase uma tolerância ao corpo desregrado.

O padrão se mostra em imagens nas diversas mídias, propagandas, encontros de celebridades em vídeos de redes sociais. Fica impregnado na memória coletiva como norma, regra que expulsa os corpos gordos às periferias da atividade social. Tais padrões não escolhem gênero, qualquer um pode ser discriminado em diferentes nuances, em diferentes papéis; o que varia são os arquétipos relacionados a estas imagens como gordo simpático e brincalhão, ou gorda maternal e acolhedora, vistos como gente boa, apesar de serem gordos...! A mulher, porém, parece mais inadequada e recebe adjetivos negativos pesados como mal-amada, descuidada, relaxada, entre outros. A obesidade no homem é muito mais tolerada, relacionada à força corporal, atributo positivo da masculinidade.

Há variações culturais do padrão, que difere bastante de uma cultura para outra, bem como em momentos diferentes da história. A famosa estatueta de 11 cms nominada Vênus de Willendorf, encontrada em um sítio arqueológico na Áustria em 1908, estima-se tenha sido esculpida a cerca de 25000 anos AC, mostra seios imensos e ventre avantajado, um padrão provavelmente relacionado a fertilidade, a possibilidade de gerar filhos e promover a continuidade da espécie. Bem mais recente são as obras do artista europeu Peter Paul Rubens (1577-1640), que pintou mulheres gordas enfatizando cor, movimento e sensualidade nos corpos volumosos. A mulher objeto de desejo naquele momento aparece frágil, sendo raptada, salva ou socorrida por homens que demonstram sua força e a protegem. Os padrões atuais “desengorduram” o corpo da mulher, segundo palavras de Fernanda Magalhães e impõe o corpo magro como belo e desejável, capaz de seduzir os homens e favorecer a possibilidade de ter filhos; a mulher que não deseja ter filhos é outro tema atual que contraria os padrões femininos e reforça arquétipos presentes nas obras destas artistas gordas.

Registro valorizado desde o início da narrativa histórica constituída no campo da arte, o autorretrato surge como ponto de partida das artistas gordas, porém ampliado pela forte subjetividade do falar sobre si,

mostrar-se, colocar-se em discussão. Em tempos de exposição exacerbada do corpo na mídia, o autorretrato torna-se uma poderosa ferramenta de afirmação da identidade, que é reafirmada a cada imagem postada nas redes sociais. As imagens recebem comentários e se reorganizam, e contrastam na web pela crueza que as diferencia das personalidades retratadas que recorrem a filtros e artifícios de transformações da foto, como os já populares Photoshop para esconder a celulite, por exemplo.

O corpo obeso propõe o debate sobre várias aflições da sociedade, como os distúrbios alimentares, tanto a obesidade quanto a anorexia, a autoimagem deformada retroalimentando a baixa-estima, a fabricação dos corpos por cirurgias plásticas, a beleza que pode ser comprada, entre outras. O corpo torna-se político na medida em que se coloca no centro da arena, dá visibilidade a estas questões que contestam a imagem do corpo ideal tão distante do corpo real, causando uma fragmentação nefasta, que dificulta a desejada integração dos mais variados aspectos do bem viver, com naturalidade e satisfação dos desejos individuais.

Quem é gorda? Como definir esta imagem indo além dos parâmetros estabelecidos pelas ciências médicas, baseada em número de IMC – Índice de Massa Corporal, reconhecido internacionalmente e perseguido como ideal de saúde e beleza? As conversas do dia a dia revelam casos bem frequentes de distorção da imagem corporal, quando comparada ao real: - mulheres estão sempre precisando perder uns quilinhos...! - Fulana engordou e continua usando as roupas apertadas de quando era magra, parece até que não se enxerga! Falas que refletem a constituição da imagem distante do real, como um ideal a ser alcançado. Quando o ideal é tão inatingível que pode tornar-se patológico, provoca na população doenças de fundo emocional frequentemente diagnosticadas no mundo contemporâneo, como anorexia nervosa ou bulimia.

Ao pesquisar sobre a obra de Fernanda Magalhães na internet e nas mídias sociais, especialmente Instagram, Facebook e YouTube, percebe-se como o assunto explodiu e ganhou a força política necessária

para instigar o debate a respeito do imaginário constituído sobre o corpo da mulher gorda. No Instagram, onde a presença das fotografias é parte integrante da linguagem (neste sentido fotos são mais significativas para esta rede do que o são para o facebook), surgem pessoas que reúnem milhares de seguidores, reivindicando a aceitação de corpos diferentes, gordos e gordas, porém com posturas diferentes.

Olhando apenas como seguidora da rede, não tendo a pretensão de mensurar as aparições, aplicando palavras chaves que se referem a gordos, observa-se contas de homens que se colocam como ex-gordos de sucesso, bem sucedidos nos processos de emagrecimento; alguns que se submeteram a cirurgias bariátricas narram todo o processo, ou se mostram fazendo exercícios, sempre apregoando as vantagens à saúde de terem se transformado em magros; não foi encontrada nenhuma comunicação que se referisse a aceitação do corpo do homem gordo, baseada na imagem da sedução, da beleza, do direito a ser como quiser. Esta situação, no entanto, é recorrente nas contas de redes sociais de mulheres, que pretendem seduzir o fruidor à aceitação daquele corpo que grita por ser reconhecido como belo. Na realidade, são dois preconceitos que se acumulam, ser gorda e ser mulher.

Há muitos perfis no Instagram como o @sabordeveneno, @bonita.decorpo, @gordaspossiveis, que pregam a “libertação das amarras que te prendem a padrões irreais, que te julgam e te fazem julgar...”, o que é positivo para a valorização da imagem de um corpo real. Um dos mais interessantes porém, encontrado na pesquisa para escrever este texto, é de uma artista visual que declama poemas, mostra telas em processo de criação, se expressa através da arte: Nyna Nóbrega, @nyna.art, que se apresenta como nordestina, artista visual e arquiteta. Na bio há também uma bandeirinha multicolorida, referência a sua sexualidade gay. Ao acessar algumas vezes a conta durante o período de preparação desta pesquisa, notamos que o perfil tem crescido velozmente, passando de 22,1 mil para 25,6 mil seguidores em pouco mais de um mês. Nyna

Nóbrega conta em suas postagens, que percebeu-se gorda muito antes de se olhar no espelho, pelos comentários das outras pessoas; que por ter um rosto muito bonito, sempre foi considerada “bonita de rosto”, uma expressão que separa cabeça e tronco na imagem corporal, muito ouvida especialmente na adolescência de mulheres gordas.

FERNANDA MAGALHÃES NA VANGUARDA

No ensaio da Revista ARA-USP, em entrevista concedida a um programa da TV Londrina e no seu próprio site, a artista demonstra uma posição consciente da impressão que causa nas pessoas que assistem às performances que realiza, observada na troca de olhares ao redor ou na energia que se multiplica neste espaço-tempo provocativo. Acontece na plateia um festival de fotos, conversas, toques, cantos, gerando uma ação relacional entre corpos e energias que “...atravessam e rompem com as solidões de cada um, é uma busca por nos colocar em outras sintonias e articulações dos poderes e dos lugares estabelecidos. Pretendo perfurar e procurar por outros sentidos, ressignificando as relações”, afirma a artista (Magalhães, 2017, pg 87).

Os registros feitos por quem assiste às performances é sugerido e estimulado pela artista, e retorna às mídias, retroalimentando estas ideias, ampliando a repercussão da obra. Em algumas situações as fotos com nudez são capturadas na web por algoritmos que regulam o que aparece nas redes sociais; durante a pesquisa para este texto, ocorreram muitos desvios repentinos, avisos de proibido para menores, ou sites perigosos...! Mas insistência e resistência foram as palavras de ordem presentes na obra de Fernanda Magalhães que também inspiraram esta pesquisa.

O percurso artístico de Fernanda Magalhães se inicia na fotografia, mas experimentou outras expressões como o teatro, que definitivamente influenciaram sua poética. Se posiciona como criadora de imagens fotográficas, não importando de que lado da câmera está, se faz pose

para ser fotografada ou se clica, igualando a relevância das duas ações, demonstrando o domínio completo da produção da obra. Quando se mudou de Londrina para estudar no Rio de Janeiro, já começou a se fotografar, com tripé, registrando seu corpo encolhido num canto do quarto que habitava. Em entrevistas comenta o choque de perceber a exigência de ter um corpo perfeito para ir à praia no Rio de Janeiro, repleta de sarados seminus que cultivam músculos. Alguns anos depois voltou a morar em Londrina, mas relata com satisfação o período vivido no Rio, quando começou a se fotografar nua, inicialmente criando colagens que escondiam o rosto e camuflavam parte do corpo, foi transformando a visão de si mesma e se expondo cada vez mais.

Surgiram palavras em suas colagens, referencias ao duplo sentido das palavras gordura, fartura, banha, que depois apareceram também escritas no corpo nu e posteriormente gritadas em performances, bem como “- gorda, baleia, saco de areia” como era chamada na escola, segundo relatos em entrevistas. Sentir-se habitante de um corpo socialmente rejeitado sempre esteve no horizonte de suas criações, mesmo quando não é visível numa primeira camada, ainda assim aparece em suas obras.



Figuras 1 – A Natureza da Vida (Bosque Central de Londrina, Paraná, Brasil), 2011. Fotografia impressa em papel jornal 30 X 20 cm. Registro de Graziela Diez. Figura 2 – Grassa Crua, 2019. Fotografia Performance realizada no Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza, no M.A.R.- Mulheres Artista Resistem como parte da 4ª Bienal Internacional de Curitiba. Registro de Tainá Bernard. Disponível em <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/22/rede-choque-apresenta-fernanda-magalhaes/>. Acesso em 15 agosto de 2021.

Conforme amadurece e sua poética avança, passa a distinguir o que é a atenção conseguida por um corpo de mulher obesa nua posando para fotografia, como causa em si, e passa a acrescentar este capital simbólico acumulado a outras demandas, como na imagem da Figura 1, em que aparece sentada sobre alguns troncos de madeira recém cortados, segurando um pedaço de madeira de maneira quase filial, como quem acalenta um bebê. No momento em que a foto foi feita, em 2011, acabara de ocorrer um episódio marcante na cidade, quando o prefeito decidiu abrir uma estrada no meio de um bosque antigo e tradicional, mas foi impedido pelo coletivo Ocupa Londrina que, avisado a tempo, impediu a devastação. Fernanda Magalhães estava lá, participando das vigílias e fazendo fotoperformances, como definiu. Outras ações, outras lutas relevantes marcam sua trajetória e seu lugar na arte contemporânea.

MAIS MULHERES ATIVISTAS SIRVA-SE DE ELIZA QUEIROZ!

Na confluência desta artista, quase simultaneamente, no mesmo tempo, mas em outro espaço, a obra de Elisa Queiroz (1970-2011) traz a baila a mesma temática, porém numa poética bem-humorada. Nascida em Macaé, viveu em Vitória, no Espírito Santo, onde formou-se em Artes Plásticas. Atividade intensa numa vida breve, deixou um legado consistente de obras que propunham a interatividade do fruidor, que poderia literalmente comer partes da obra, sorvendo chá em saquinhos, ou até massas folhadas impressas, seduzindo não apenas pelo olhar, mas pelo paladar também.



Figura 3 – MELLO, 2015. Elisa Queiroz, painel da instalação *Sirva-se*, 2002. *Transfer, saquinhos de chá, madeira e alumínio. 160 cm de largura. Fonte: QUEIROZ, [200-].*

O humor presente na maioria das fotos é nonsense, divertido, o que pode transformar a energia agressiva e de confrontação que o assunto sugere em sentimentos de acolhimento e graça, propondo a gula como o mais perdoável dos sete pecados capitais. A materialidade da obra corrobora a ideia de degustar, de se aproximar e provar para conhecer o sabor. Na obra “Sirva-se” (figura 3) a artista aparece sorridente numa pose insinuante, pouca roupa, decote expondo seios fartos, deitada com muitas frutas, como se fosse uma delas. O painel é composto de 16 caixas

de acrílico fechadas com cadeados com chaves, que podem ser abertas para a retirada dos saquinhos de chá. O cachorrinho da foto esta presente em muitas outras produções, as vezes fantasiado para melhor compor a imagem, o que nos revela que nada é casual, tudo foi preparado para a obra. Elisa Queiroz deixou também vídeos de curta-metragem onde contracena com personagens do universo infantil, como “Free Willians”, 2007, numa alusão aos filmes de nado sincronizado de Esther Willians, em que aparecem Tom e Jerry, entre outras brincadeiras. Pode ser visto no YouTube pelo link: https://youtu.be/3FBc1mT_TO8

MANIFESTE-SE EM TAMANHO GRANDE!

Em pesquisa na web encontramos um canal no YouTube mantido

pela jornalista Agnes Arruda chamado Tamanho Grande, que se propõe a lutar contra o que ela denomina gordofobia. Ali se encontram pequenos vídeos com depoimentos que denunciam preconceito, e qualquer pessoa que viveu uma situação assim pode enviar o vídeo para ser publicado. A própria jornalista é autora de artigos em revistas do meio acadêmico (como Fernanda Magalhães e Eliza Queiroz) e discute aspectos da saúde das pessoas obesas. Em “Peso, mídia e preconceito: gordofobia na cobertura da pandemia de COVID-19”, ressalta que a obesidade é considerada uma comorbidade, que facilitaria o desenvolvimento da COVID na pessoa infectada. Neste caso, seria o encontro de duas doenças pois considera-se que ser obeso é ser doente e as doenças geradas pelo Corona vírus somam-se a este quadro. Arruda denuncia a dificuldade de se encontrar instrumentos adequados para cuidar da saúde dos obesos, desde macas estreitas até aparelhos de tomografia pequenos, onde os gordos não cabem.

Neste período que tem durado a pandemia, as decisões médicas têm sido muito questionadas no que tange a escolha de tratamentos em geral e na situação extrema podem ser ainda mais decisivas entre vida e morte. Nesta corrida o obeso já entra perdendo, e a associação de obesidade a doença é ainda mais reforçada. Longe de negar que gordos podem ser mais propensos a diabetes e outras doenças, mas questiona-se a ideia de só olhar um corpo obeso já pressupor a doença, são diagnosticados pela aparência, enquanto magros, mesmo que não estejam bem de saúde, são considerados a princípio, saudáveis. Na esteira das intervenções médicas estabeleceu-se uma possibilidade de modelar o corpo com intervenções cirúrgicas, como lipoaspirações e/ou cirurgias bariátricas. O que pode ser considerado um avanço da medicina, no entanto apresenta o outro lado da mesma moeda. O fato destas intervenções serem largamente oferecidas nas redes particulares de saúde acrescenta mais um componente na esteira do preconceito ao corpo obeso: relaxado, descuidado, incapaz de batalhar e juntar dinheiro para consertar o próprio corpo...!

PESO BRUTO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A bailarina gorda Jussara Belchior foi contemplada pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural 2015/2016 com o projeto solo “Peso Bruto”, que estreou em abril de 2017 no SESC Prainha, Florianópolis, SC, é outra artista que luta ativamente contra o estranhamento do corpo gordo, tendo como expressão a dança. Segundo a artista descreve no texto distribuído à imprensa sobre o espetáculo, esta obra é “...uma dança que explora a materialidade do próprio corpo como caminho de empoderamento, que questiona as noções da gorda como subjetividade que opera um corpo errado, inadequado, não permitido, não belo e não desejável”. Com o estímulo do prêmio conquistado Jussara Belchior seguiu em turnê com “Peso Bruto” sempre promovendo ao término do espetáculo a partilha da experiência com a plateia, com o objetivo de criar um espaço coletivo que fosse transformador, promovendo ...”o empoderamento gordo.” O registro destas conversas serviu de base para o doutorado em andamento da artista na área de Artes Cênicas do PPGT-UDESC - programa de pós-graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina.

Um ponto comum entre estas artistas é o relato de importunações por serem gordas que vem desde a infância. Jussara Belchior nos conta que só de mencionar o desejo de dançar já era motivo de chacota, quanto mais tornar-se bailarina, numa área proibida aos obesos. Quando o corpo é exigido em movimentações extremamente controladas como no ballet clássico, peso e idade são certamente critérios de exclusão; mas a expressão corporal promovida pela dança é muito mais ampla e pode dar espaço a performances de bailarinas gordas. Neste autorretrato composto de gesto e som, o falar sobre si expõe a subjetividade a que os corpos obesos femininos ainda são submetidos, e ressoam na plateia que fica após o espetáculo para refletir sobre estas questões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O assunto relacionado a imagem corporal da mulher gorda está

no ar, na web, nas redes de relacionamento e nas universidades. Fernanda Magalhães, Eliza Queiroz e Jussara Belchior transformaram suas performances artísticas relacionais em objetos de pesquisa acadêmica que repercutem no meio e geram novas reflexões, acrescentando uma possibilidade a mais de permanência de suas expressões poéticas. Numa ação imediatista, mas de grande alcance comunicativo, estão as contas no Instagram como Nyna Nóbrega que usa os recursos que o meio oferece postando vídeos, sequencias de fotos em que declama poesias, como se discutisse o assunto conforme se apresenta, extrapolando a tela como expressão bidimensional.

A excessiva valorização da imagem a que todos estamos submetidos, pela exposição ampliada inerente ao contemporâneo, cria uma espécie de casca que submete o conteúdo a expressões dogmáticas, com regras claras do que seria bonito ou feito, elegante ou grotesco.

A sociedade contemporânea está submetida a uma dicotomia que estabelece o dentro e o fora, exposta na atitude corajosa destas artistas que se mostram e resistem, como descreve Jussara Belchior: "... - é uma dança de resistência que questiona os padrões de beleza e comportamento na tensão entre formato e embalagem, aparência e conteúdo." A luta aponta à necessidade de integração do corpo real à imagem do corpo imaginário, que só o debate pode promover e contribuir para uma sociedade que viva em harmonia.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. Trilha do balé "O Corpo, Momento VIII" – BMG. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=93 Acesso em : 17 set 2021.
- ARRUDA, A. S. Peso, mídia e preconceito: gordofobia na cobertura da pandemia de COVID-19. Revista Dispositiva, v.10, n.17, p. 41-57 – jan/jul, 2021. DOI: 10.5752/P.2237-9967.2021v-10n17p41%2520-%252057. Disponível em: <http://periodicos.pu>

minas.br/index.php/dispositiva/article/view/24237 . Acesso em: 17 set 2021.

- MAGALHÃES, F. Uma mulher Gorda está nua e posa para fotografias. Revista ARA, [S. l.], n. 3, p. 85-114, 2017. DOI: 10.11606/issn.2525-8354.v0i3p85-114. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/139427>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- MELLO, J.A. Elisa Queiroz. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p. In O Corpo Gordo: diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhaes, Dissertação de Mestrado, UFES, Vitoria, 2015. Catalogo de teses e dissertações da CAPES, disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/view-TrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2625383 Acesso em: 08 out. 2021.
- TVARDOVSKAS, L.S. e RAGO, L.M. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In Caderno Espaço Feminino, v.17, n.01, jan./jul.2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378> Acesso em: 10 out. 2021.

CORPO BELO? REFLETINDO SOBRE OS PADRÕES DE BELEZA ATRAVÉS DAS ARTES E DA MATEMÁTICA

ALESSANDRO ALVES DA SILVA¹ E PRISCILLA B. RAMOS NANNINI²

Resumo - Este trabalho teve por objetivo fazer uma interconexão entre as áreas de Artes e Matemática para o estudo do conceito de Belo, a partir de investigações na história da arte, e de medições feitas por alunos dos 3º anos no ensino médio através de ferramentas matemáticas para análise e significado das proporções áureas e da influência de padrões estéticos socialmente aceitos e impostos.

Palavras-chaves - Artes; Matemática; Belo; Proporção; Corpo.

INTRODUÇÃO

Nosso artigo visa apresentar uma proposta interdisciplinar

¹ Doutor em Física, USP, Instituto de Física. Bacharel e Licenciado em Física e Matemática pela Universidade de São (USP) e Doutor em Física Nuclear pela mesma instituição, atualmente leciona matemática no Colégio São Domingos e cursa Engenharia Elétrica pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Professor do Ensino Médio há mais de vinte anos, possui grande interesse no uso de tecnologias digitais como uma das maneiras de promover significância dos conteúdos trabalhados em aula através do uso de planilhas eletrônicas, programas gráficos, utilização de redes sociais, etc. Contato: alessandro.alves.silva@usp.br

² Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Professora de Artes no Colégio São Domingos, atuando no ensino médio. Arte-educadora, pesquisadora e artista visual, faz parte do grupo de pesquisa Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade, sob orientação do prof. Dr. Omar Khouri (UNESP) e do grupo de pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens coordenado pela profa. Dra. Maria Zilda Cunha (USP). Contato: prnannini@uol.com.br

desenvolvida entre Artes e Matemática pensando o estudo do conceito de Belo. Como nutrição visual, foi feita a pesquisa desse conceito em representações artísticas durante o período clássico (greco-romano), Renascimento, vanguardas artísticas e contemporaneidade, sempre trazendo a influência da matemática nessas relações.

Ao longo deste trabalho tivemos discussões que passaram por estudos onde foram apontados como arte e matemática convergiram durante o período do renascimento, exemplificado no uso de padrões e conceitos geométricos na pintura, arquitetura, música; e a partir disso, refletimos como isso se constituiu um padrão que se estendeu séculos depois como uma leitura universal de beleza e harmonia.

Essa atividade foi realizada com turmas do 3º ano do Ensino Médio do Colégio São Domingos, onde investigamos a influência de padrões estéticos socialmente aceitos e impostos a partir do estudo da história da arte e de medições através de ferramentas matemáticas e computacionais para análise e significado das proporções áureas.

O BELO NA ARTE

O conceito de Belo pensado como um padrão de harmonia foi uma busca constante da cultura grega antiga, o que acabou culminando com a descoberta do número e das proporções áureas, influenciando as artes e arquitetura desse período, e estendendo-se durante o Renascimento. Este conceito está presente nos trabalhos de grandes artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio.

Belo clássico: objetivo, universal e imutável. Remete à ordem. As formas humanas eram representadas como se fossem reais, ou até mesmo mais aperfeiçoadas.

Durante o Renascimento, movimento intelectual, artístico e científico surgido na Itália, entre os séculos XIV e XVI, os artistas se orientavam por ideais de perfeição, harmonia e equilíbrio – representados com o auxílio dos sentidos de simetria e proporção das figuras, de acordo

com os parâmetros ditados pelo Belo Clássico. À concepção medieval do mundo (divino e sobrenatural) se contrapõe uma nova visão, empírica e científica, do homem e da natureza.

Neste período temos a construção de um ser humano racional, individualista, sendo que o modo de vida desse período acompanha um ideal de ver o mundo sob um olhar metodológico, típico da área científica.

No período Renascentista foram instituídos diversos aspectos comuns à sociedade atual: individualismo, naturalismo, historicismo e antropocentrismo. Sua população era composta por indivíduos interessados da mesma forma em artes e ciências, cujos trabalhos passaram a ser conduzidos objetivamente e racionalmente. A partir desses princípios, a arte não difere da ciência: deriva de atividade mental e operacional. Novas ideias e novos conceitos concebem novos valores. Novas tecnologias podem alterar as metodologias, mas nem por isso deixam de ser arte. Com a perspectiva, existe uma nova relação entre o ato de ver e a compreensão da realidade. Deve-se, portanto, conhecer o método pelo qual se constrói o espaço para compreender as suas propriedades e formar relações entre seus componentes (OLIVEIRA, 2014).

Para a realização dessa proposta, houve inicialmente a busca do significado do conceito de Belo em diversos momentos da história da arte. Começamos com o período clássico e Renascimento, onde juntamente com os alunos foi feito um processo de investigação visual, trazendo referências de artistas, estilos e obras.

A perspectiva foi um tema amplamente investigado, buscando onde se encontram suas origens, aplicações na arte e nas representações arquitetônicas. Impulsionada por Filippo Brunelleschi, na arquite-

tura, e descrita por Leon Battista Alberti (1404-1472) no Tratado Della Pittura (1435), altera de modo radical os modos de representação e as concepções de espaço; a perspectiva é colocada em prática por uma série de artistas e Masaccio é considerado exímio em sua aplicação na arte da representação.

Alberti foi o maior teórico da Renascença e deixou tratados de pintura, escultura e arquitetura. Ele menosprezava o objetivo religioso da arte e propunha que os artistas buscassem no estudo das ciências, como a história, a poesia, a matemática e os fundamentos de seu trabalho. No Tratado Della Pittura escreveu o primeiro manual sistematizado de perspectiva, oferecendo aos escultores as normas das proporções humanas ideais.

As obras Michelangelo Buonarroti (1475-1564) exemplificam a realização do modelo clássico, como podem ser vistos nos estudos de anatomia para composições maiores, ou em esculturas, como Davi (1501-1504) ou Pietà (1498). Também demonstrou grande maestria técnica no afresco feito para o forro da Capela Sistina.

As imagens de Rafael (1483-1520) dão plena expressão aos valores da arte renascentista, destacando-se pela beleza projetada segundo os padrões idealizados do universo clássico: A Ninfa Galateia (1514), Virgem com o Menino (1503) e pinturas da Sagrada Família, onde exercita sua maestria de composição e expressão, representando as figuras sagradas como seres humanos.

Leonardo da Vinci (1452-1519), um dos mais completos artistas de sua época, autor de obras artísticas e científicas, ficou célebre por seus escritos, retratos e pela invenção da técnica do sfumato – justaposição de tons e cores diferentes, de modo que se aproximem, sem limites ou bordas, à maneira da fumaça. Algumas de suas obras marcantes foram: Mona Lisa (1503), A Virgem e o Menino com Sant'Ana (1503), além das pinturas murais A Última Ceia (1495-1498) e A Batalha de Anghiari (1504).

Dentro da perspectiva da valorização da racionalidade, Leonardo Da Vinci desenvolveu uma de suas mais famosas obras, o Homem Vi-

truviano (1490), cuja forma e proporções foram matematicamente concebidas no intuito de construir um corpo que, para além da estética, buscou transmitir a mensagem de que o homem seria o centro do conhecimento (antropocentrismo).

VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Continuamos este percurso trazendo referências das vanguardas artísticas, momento onde ocorre uma quebra no padrão e conceito de Belo clássico, e novas pesquisas surgiram. O começo do século XX foi marcado por transformações sociais, políticas e econômicas, que ocorreram paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, refletindo a mudança na visão que o homem tinha do mundo como um todo. Nas artes, a tradição do passado foi contestada, por ter sido um período caracterizado por uma grande complexidade e simultaneidade de ideias.

A arte moderna desliga-se da procura do belo e do real, buscando a experiência da vida, “assume uma atitude crítica em relação às convenções artísticas e aos parâmetros do belo clássico, sancionados pelas academias de arte” (2021).

Os artistas das vanguardas desejavam realizar uma arte que espelhasse seu tempo. O questionamento e a rejeição ao passado foram equivalentes a uma verdadeira revolução, motivando os artistas a novas formas de representação.

O modernismo surge como um movimento que era contra o convencionalismo e o passado, contra regras antigas. Ocorre liberdade de experimentação, destruição da estética tradicional, da representação da realidade, dos resquícios do Renascimento; pois até fins do século XIX, a arte era cópia do real.

A industrialização em curso e as novas tecnologias colocam desafios ao trabalho artístico, entre eles, as relações entre arte, técnica e ciência, exploradas por parte significativa das vanguardas construtivas do sé-

culo XX. A disputa entre o belo, o útil e o funcional assume o primeiro plano com a Bauhaus e com o construtivismo russo, por exemplo, que almejam matizar as fronteiras entre arte, artesanato e produção industrial. Nos movimentos antiarte como o dadaísmo, por sua vez, as distâncias entre arte e vida cotidiana são abolidas, o que obriga a redefinição da arte e de suas interpretações. A ampla e variada produção do século XX impõe a reavaliação das medidas de aferição do trabalho artístico (2021).

Na Europa, começa a explosão dos “ismos”: expressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, surgindo novas linguagens na arte para interpretar a realidade. A nova estética moderna liberta-se da representação figurativa do mundo, passando a fazer uso da fragmentação, deformação, abstração, assimetria; sendo o modernismo marcado pela “crise da representação realista do mundo e do sujeito na arte” (Santos, 2006, p. 33).

Entender o movimento das vanguardas foi crucial para a desconstrução do olhar em relação à representação do corpo de forma tradicional. Finalizando este momento de nutrição visual estudamos artistas contemporâneas, como Francis Bacon e Lucien Freud, em cujas obras pensaram o Belo de forma não convencional.

Bacon (1909-1992) representava a figura humana com um estilo expressivo muito próprio, e muitas vezes, foi considerado grotesco devido às distorções que provocava no corpo. Lucien Freud (1922-2011) trabalhava com um estilo tradicional representativo e dizia que pintava as pessoas, mas da forma como elas se pareciam de verdade, ou seja, da forma como ele as via. Seus personagens apareciam largados nas pinturas e a grande maioria estava sem roupa, mas não com uma nudez sensual, ao contrário, criava uma mistura de melancolia frágil que insinuava pavor.

PROPORÇÃO ÁUREA

A proporção áurea, também conhecida como número de ouro, advém dos estudos do matemático Euclides, há 2.300 anos. Estes estudos continuaram ao longo dos séculos, sempre relacionados à busca de padrões na natureza que pudessem, de alguma forma, representar harmonia e beleza para serem utilizados nas artes, arquitetura, etc. Matematicamente, tal número é definido pelo valor:

$$\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \approx 1,62$$

Tal número pode ser obtido a partir da geometria, dividindo-se um segmento de retas em duas partes (não iguais), ou a partir de sequência de Fibonacci, que descreve, por exemplo, a disposição de sementes de girassol.

Podemos exemplificar o cálculo do número áureo com base na Sequência de Fibonacci. O interessante de se calcular esse número é o seu efeito pedagógico de permitir ao estudante a descoberta de um padrão escondido que não é facilmente percebido pela nossa intuição. É o processo da descoberta, característico da metodologia científica em seu aspecto mais interessante, que é a busca de respostas com base na curiosidade do entendimento da natureza e do pensamento.

Para iniciar os cálculos, foi apresentada aos alunos a construção da seguinte sequência de números 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13,... e, perguntados qual seria o próximo número da mesma, perceberam que o próximo seria obtido pela soma de 13 com 8, que daria 21, ou seja, cada novo número nada mais é do que a soma de dois anteriores: o número 2 é a soma de 1 com 1, o número 3 a soma de 1 com 2, o número 5, a soma de 2 com 3, e assim por diante.

Em seguida foi pedido que ao invés de somar, dividissem os números usando a mesma ideia: dividir 1 por 1, depois 2 por 1, 3 por 2, 5 por

3. Fazendo essas divisões inúmeras vezes, obtiveram a seguinte sequência de resultados: 1; 2; 1,5; 1,67; 1,6; 1,625; 1,615, e assim por diante. Perguntados sobre o que estava acontecendo, perceberam que os resultados convergiram para o número 1,62, que é o próprio número de ouro.

Tal proporção foi discutida com os alunos, do ponto de vista da história e em outras formas de dedução numérica da mesma, conforme exemplo descrito anteriormente, e, posteriormente aplicamos as rotinas de medições geométricas dos rostos dos alunos, que foi a base para a análise e cálculo desse valor.

Nesta etapa, para que fosse possível obter as medidas, os alunos tiraram selfies para que fossem efetuadas medidas das proporções dos seus rostos (imagem 1) e a partir delas, obter o número áureo.

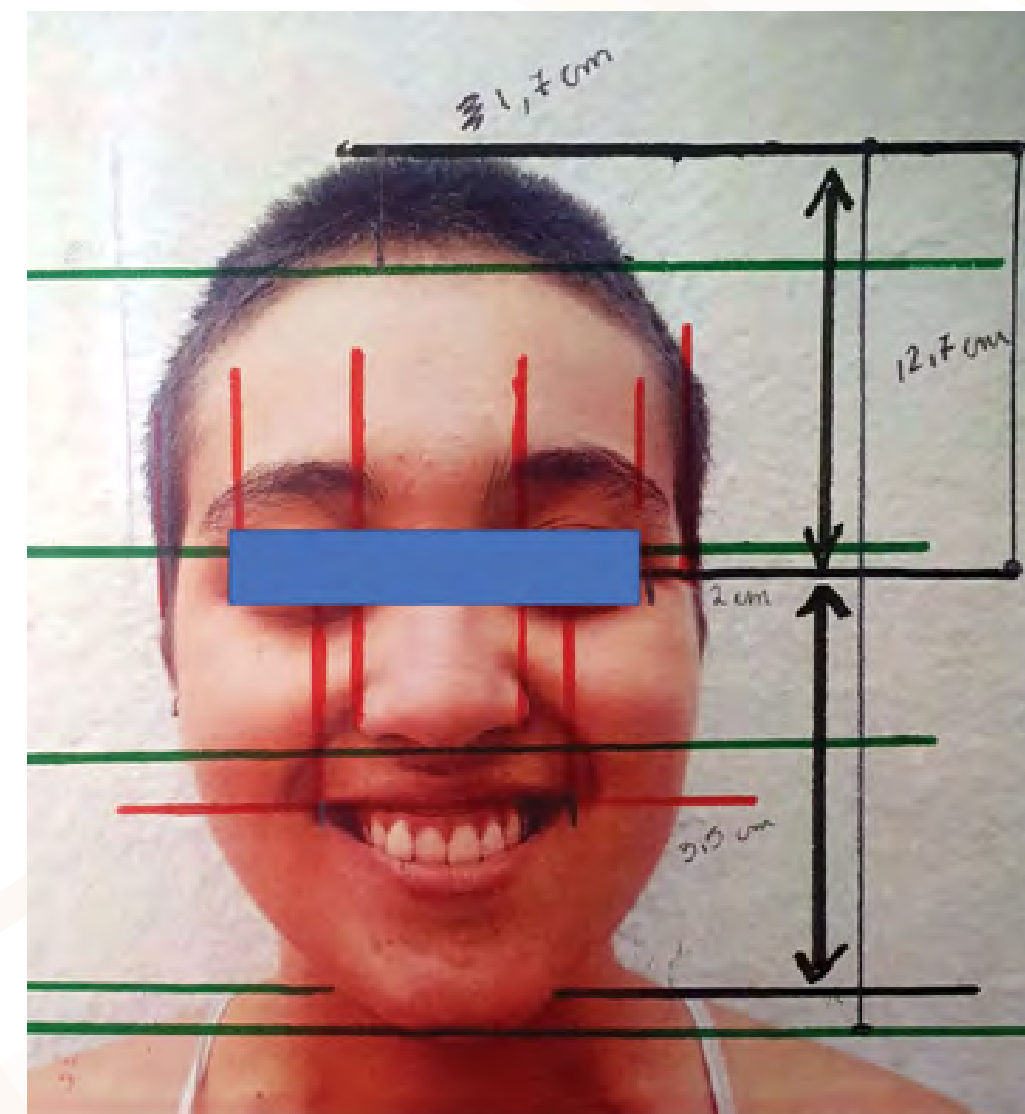


Imagem 1: Exercício de medição da proporção do rosto feito pela aluna.
Foto: Priscilla Nannini

As medidas obtidas com base nas referências da imagem 1 foram colhidas e tabuladas com o uso de planilhas eletrônicas, nas quais os alunos poderiam utilizar ferramentas estatísticas que foram trabalhadas como média, variância, desvio padrão, construção de gráficos de barras, etc, ou seja, os alunos puderam dar significado ao conhecimento estudado (estatística) com base em um problema que é a medição de um padrão associado à beleza e harmonia.

Depois realizaram as tabulações dos dados e foram convidados a discutir sobre os resultados e, à luz do que foi pesquisado por eles, propor intervenções artísticas na busca de outros padrões de beleza que não apenas os estabelecidos pela cultura europeia.

A necessidade dessa ação ficou evidente a partir dos resultados finais de todas as turmas de terceiros anos cujos valores variavam de 1,22 até 1,67, ou seja, não seria possível, estatisticamente dizer, com os dados disponíveis que o número de ouro é um valor verdadeiro para descrever padrões de harmonia na natureza, ou seja, há variações estatísticas que indicam que o valor dessa proporção está dentro do intervalo descrito anteriormente, mas não é único; na melhor das hipóteses, mesmo que as condições de aquisição das fotos fossem refinadas e utilizados instrumentos de medidas mais precisos, as variações estatísticas ainda estariam presentes, logo o número áureo é uma idealização que pode ser aplicado eficientemente nas ações humanas que envolvam artes, ciência e tecnologia, mas não pode ser um padrão para classificar o Belo quando discutimos o corpo humano em suas mais variadas formas.

Para este novo momento da investigação, trouxemos novas referências para que tivessem um olhar diverso sobre o conceito de Belo. Foram investigadas representações da arte pré-colombiana, máscaras africanas e indígenas, pensando sempre no significado do Belo em outras culturas que não as europeias.

Nessa busca visual, os alunos realizaram criações diversas (imagem 2) a partir da fotografia do seu próprio rosto. Além da colagem,

foram feitas interferências variadas com o uso de pintura, desenho ou grafismos, sempre desconstruindo os padrões vigentes.

Entre estudos de proporção áurea e sua relação aplicada ao rosto de cada aluno, foram discutidos os padrões de beleza estabelecidos, questionando olhares e pensando outras representações do Belo.



Imagem 2: Criação visual feita por aluna. Foto: Priscilla Nannini

CONSIDERAÇÕES

Nossa proposta inicial, além de apresentar um amplo leque de formas artísticas, era usar a Arte e Matemática para questionar padrões de beleza estabelecidos, e para isso a necessidade de investigar tanto o que está estabelecido dentro desses padrões, como também abrir mentes e olhares para a diversidade artística e cultural que existe.

Do ponto de vista da matemática, foi observado que, mesmo sendo considerada pela nossa sociedade como uma ciência exata, na verdade ela busca não apenas padrões, mas também analisa o porvir, as discrepâncias, o imprevisto, o que é fora do padrão e o uso das ferramentas estatísticas básicas pelos alunos mostraram que não há um padrão único, mas sim uma infinidade de medidas que mostram a diversidade de beleza e formas que a natureza é capaz de nos oferecer. Assim, dentro da matemática, o convívio com a diversidade e a diferença, é a forma de harmonia possível.

Acreditamos que ao oferecer uma grande variedade de obras e estéticas, os alunos poderiam se identificar com esse Belo, que pode ser muito mais amplo e inclusivo que somente o Belo clássico padronizado.

Pensando em atividades futuras, esse trabalho permitiu vislumbrar a possibilidade de ações com outras formas de representações estéticas, matemáticas e científicas, que envolvem a imprevisibilidade, o caos e auto-similaridade, temas estes abordados pela Teoria do Caos e pela Geometria Fractal, e que atualmente possuem forte presença na concepção de novas ideias que começam a aparecer na arquitetura, artes plásticas e em modelagens de padrões da natureza.

O desenvolvimento destas atividades já foram inclusive iniciadas com os alunos, em trabalhos de observações em campo aberto, manipulação de imagens, fotografias e uso de softwares de código aberto para o estudo do caos e fractais, como um dos desdobramentos deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- BELO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo402/belo>>. Acesso em: jun. de 2021.
- COSTA, C. Questões da arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico. São Paulo: Moderna, 2004.
- OLIVEIRA, R. M. de. A perspectiva na arte do renascimento, Educação

- Gráfica, 2014, V.18, Número 1. Disponível em: <<http://www.educacaoografica.inf.br/artigos/a-perspectiva-na-arte-do-renascimento>>. Acesso em: out. de 2021,
- SANTOS, J. F. dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- VENTURA, F. Os mitos e verdades sobre a proporção áurea, 23 abr. 2015. Disponível em: <<https://gizmodo.uol.com.br/mitos-proporcao-aurea/>>. Acesso em: set. 2019.

“O CÉU NA TERRA”: UMA EXPERIÊNCIA

SERGIO BONILHA E LUCIANA OHIRA¹

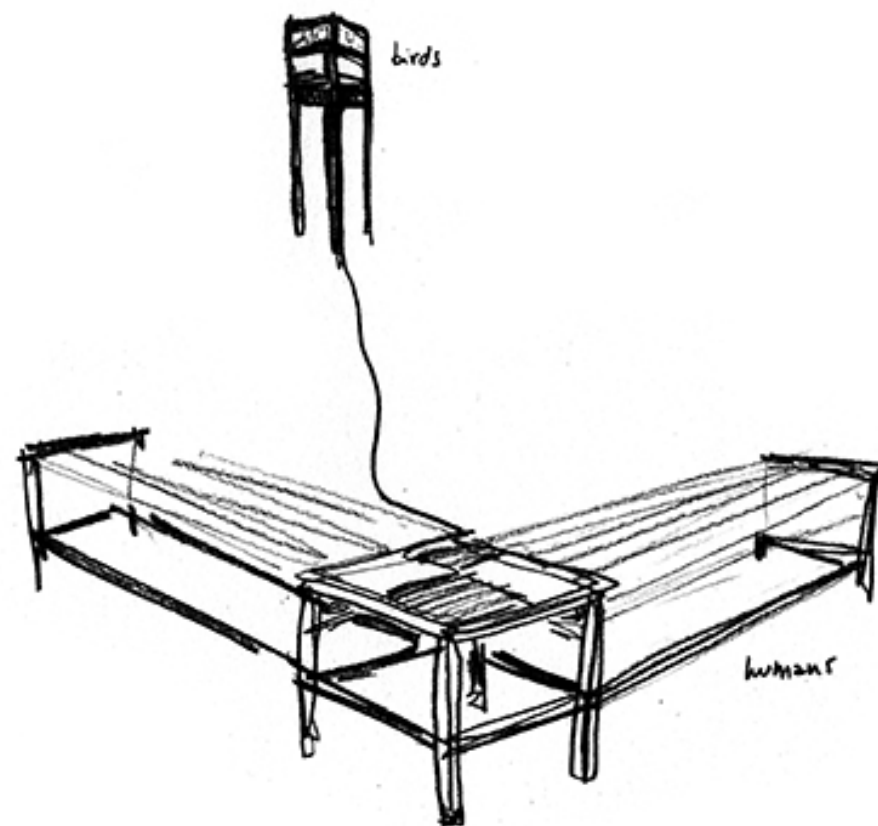


imagem 01: croquis inicial (acervo Ohira e Bonilha)

Este artigo é uma reflexão sobre questões conceituais relacionadas à instalação “o céu na terra”, realizada em parceria com a artista Luciana Ohira entre 2019 e 2021. Apresentada em três locais distintos – Kulturfabrik, em Berlim, MARP, em Ribeirão Preto, e Mostra ComCiência, entre Belo Horizonte e Campo Grande – sofreu pequenas alterações a cada montagem, porém, sem distanciar-se de sua proposta conceitual, permitindo-nos refletir conjuntamente sobre os debates que cada apre-

¹ Sergio Bonilha e em colaboração com Luciana Ohira

sentação propiciou.

O projeto de “o céu na terra” parte do entrecruzamento de três eixos principais: os estudos de Agostinho da Silva sobre a Festa do Divino, a crítica de Pierre Dardot e Christian Laval à sociedade neoliberal e o resgate etimológico do vocábulo comunismo por Michael Hardt. Coincidentemente, tais referências trazem todas um certo caráter de revelação daquilo que teima em passar por ordem natural das coisas.

Numa das “Conversas Vadias”, transmitida pela RTP em 1990, Agostinho da Silva, comentando a passagem dos anos 1980 para os 1990 em Portugal, resgata a instauração da Festa do Divino pelos reis Dom Dinís e Dona Isabel (séc. XIV), para convocar seus espectadores à poiesis de uma nova sociedade:

“O que me parece é que vamos entrar numa coisa parecida à que os portugueses e alguns italianos intitulavam de Idade do Espírito Santo. Em primeiro lugar, a Idade em que as crianças cresceram tanto que a sua espontaneidade e capacidade de sonhar nunca se extinguisse e um dia fossem capazes de dirigir o mundo. Em segundo que a vida fosse gratuita.” (RTP, 1990)

Mas, passados 30 anos da série na RTP, não parece que estejamos tão perto desse futuro descrito por Agostinho. Mais próximos daquilo que descrevem Dardot e Laval em “A Nova Razão do Mundo”, vivemos em sociedades nas quais o Neoliberalismo ganhou controle até de anseios individuais, produzindo um terreno incerto, onde nem o ócio está imune a aferições de desempenho. Em oposição à monotonia fordista, a atenção ininterrupta do just in time toyotista e, contrapondo a vigilância e a disciplina, o autocontrole. Distantes de nos rebelarmos, somos agora empresas de nós mesmos (DARDOT e LAVAL, 2016, pp. 333~).

Olhando por um ângulo complementar, Michael Hardt em “O Comum no Comunismo”, considera que passou-se da mais-valia da mão de

obra para a exploração de outras camadas do ser humano, sua subjetividade e afetos. Todavia, segundo Hardt, esse atual estágio de apropriação capitalista sobre o comum (entendendo nossa subjetividade e afetos enquanto commons) pode trazer em si a chave da própria superação, pois, “é através da centralidade crescente do comum na produção capitalista – a produção das idéias, dos afetos, das relações sociais e das formas de vida – que as condições e as armas para um projeto comunista emergem.” (HARDT, 2009, p. 7). Afinal, ao percebermos que, enquanto indivíduos, fazemos parte do comum e que existe, para além da propriedade privada e(ou) estatal, um outro arranjo possível, a partir da não propriedade, vislumbra-se claramente o “ser poeta à solta”, de Agostinho (RTP, 1990).

MAS, POR QUE NÃO CONSEGUIMOS DAR ESSE PASSO?

No séc. XIV, a Rainha Isabel e Dom Dinís acreditando estar em vias de instaurar-se a Idade do Espírito, o que superaria a Idade do Filho, iniciaram em Abrantes (PT) a celebração do culto ao Divino Espírito Santo. Essa tradição, idealizada no séc. XII pelo abade Joaquim, de Fiore (IT), celebrava o futuro e permitia experimentar um dia ao ano esse mundo vindouro, no qual não haveria nem desigualdade nem sofrimento – durante a festa, uma criança era coroada Imperadora do Mundo, eram soltos os presos e oferecido um banquete para ricos e pobres, sem distinção. Evidentemente, o arranjo não se estendia ao dia seguinte, mas, enquanto não vinha a anunciação divina, iam-se preparando todos para esse novo mundo que estava perto de chegar; experimentava-se, de modo imanente, o “Céu na Terra” (AGOSTINHO, 1967, p. 329).

Em meados do séc. XIX, Karl Marx percebe as religiões, “ópio do povo”, como dispositivos que, por um lado, permitem suportar as mazelas da realidade, enquanto, por outro, mantêm-na inalterada (MARX, 1993, pp. 77-78). Numa direção diferente, porém, complementar, os atuais saberes psi apazíguam cicatrizes da era pós-fordista e aplastram-nos a ela, ensinando técnicas de si, que, no mínimo, nos façam crer que pelo mérito

seremos recompensados e, se ainda não o fomos, basta endurecer a carga de trabalho para chegar ao topo (DARDOT e LAVAL, 2016, pp. 357~). Não apenas pelo caráter transcendente da mão invisível do mercado, as semelhanças são muitas; persiste a mesma lógica de aceitação e fatalismo. Talvez haja mais proposição revolucionária nos reis de Portugal do séc. XIV que em nós...

SOBRE A INSTALAÇÃO



imagem 02: imagem gravada pela instalação em Campo Grande (acervo Ohira e Bonilha)

Utilizando dispositivos do cotidiano citadino (mobiliário urbano, redes telemáticas e sistemas de vigilância) “o céu na terra” oferece pequenas áreas de descanso, dedicadas à observação de pássaros silvestres.

MAS POR QUE OBSERVAR PÁSSAROS?

Além de servirem como metáfora de liberdade e representarem alegoricamente o Divino Espírito Santo (no caso dos pombos), os pássaros silvestres não pertencem a ninguém, são alheios à noção de propriedade (seja ela privada ou estatal). Portanto, ao apontar câmeras de vigilância em direção aos pássaros silvestres, deixa-se de buscar potenciais infratores e(ou) monitorar a propriedade, para contemplar o comum (commons).

Não apenas o sublime das imagens, mas, a espera pelos pássaros e o cuidado em não assustá-los, foram pontos recorrentes nas conversas com visitantes da instalação. Também o compartilhamento das técnicas construtivas e códigos de programação utilizados foram um ponto relevante da experiência. Todavia, as discussões sobre o referencial teórico da proposta tiveram um papel crucial na produção de sentido; o arrevesamento de Agostinho, a capacidade de ressignificação em Hardt e agudeza da análise de Dardot e Laval, foram um tripé fundamental para transformar o inefável em consciência sobre o real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma próxima versão, de longa duração, cuja estrutura estará mais integrada ao ambiente, apresenta-se como possibilidade próxima em Campo Grande-MS. Aproveitando o solo abaixo do comedouro para cultivar plantas da região do Cerrado e dispersá-las através dos pássaros visitantes, a área de registro vídeo/fotográfico das aves será uma pequena banheira e bebedouro, cuja água, no momento de descarte, regará diariamente as referidas plantas, promovendo o reúso de recursos e impedindo a proliferação de mosquitos. Na mesma direção, a alimentação de energia elétrica dos circuitos será gerada completamente por via fotovoltaica e os esquemas construtivos e códigos de programação serão compartilhados no endereço web da instalação (www.o-ceu-na-terra.xyz), reforçando a discussão sobre o uso coletivo dos comuns.

A instalação “o céu na terra” utiliza apenas circuitos e códigos de programação abertos e, embora tangencie temas religiosos, não pretende filiar-se a qualquer credo religioso. Este trabalho foi realizado colaborativamente; agradecimentos à Raspberry Pi Foundation, aos projetos PiKrellCam e MotionEyeOS, às equipes educativas do MARP e do Museu das Minas e do Metal, ao artista Christian Ebert (Kulturfabrik) e à Casa Muxarabi.

REFERÊNCIAS

- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian (2016). A Nova Razão do Mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo, Boitempo.
- HARDT, Michael (2009). O Comum no Comunismo [publicado originalmente sob o título The Common in Communism in DOUZINAS, C. e ŽIŽEK, S. (Organizadores). The Idea of communism. London: Verso, 2010]
- MARX, Karl (1993). Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel. Lisboa, Edições 70.
- RTP (1990). Conversas Vadias. Lisboa: RTP. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/programas/conversas-vadias/page/1/#filters>. Acesso em: 01/11/2021.
- SILVA, Agostinho da (1967). Algumas Considerações sobre o Culto Popular do Espírito Santo, in Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira, vol. I. Lisboa: Âncora Editora, 2000.

CORPO ESTENDIDO E CORPO INTERCULTURAL: PARADOXOS ENTRE EXTENSÃO E CULTURA GLOBALIZADA.

PATRICIO DUGNANI

Resumo: Pretende-se observar a relação entre a extensão dos sentidos humanos, promovida pelos meios de comunicação digitais, e o desenvolvimento das relações entre diferentes grupos humanos, devido ao cruzamento de culturas que esse processo promove. Para isso, pretende-se discutir o conceito de extensão dos sentidos, pelo viés da teoria dos meios, e a organização de uma cultura global, baseada nos estudos da comunicação intercultural. Dessa forma, parte-se do pressuposto que ao estender a percepção humana, os meios de comunicação estendem também o corpo humano, pois para Marshall McLuhan, os meios são extensões do próprio sistema nervoso humano. Levando em consideração essa ideia, pretende-se observar os efeitos do corpo estendido pelos meios, em relação a constituição de uma cultura globalizada. A hipótese que deverá reger o desenvolvimento desse debate, é que, apenas, a extensão do corpo, não basta para constituir uma comunidade global, a qual respeita a expressão de diferentes culturas. Para se organizar uma sociedade, com uma dimensão global, torna-se necessário o desenvolvimento de uma postura diferenciada, guiada, não por uma visão multicul-

turalista, mas por uma ação intercultural. Esse artigo tem como propósito, refletir sobre o paradoxal efeito dos meios de comunicação, pois eles são capazes de estender os sentidos humanos, mas não são capazes de desenvolver uma sociedade equilibrada, justa e ética, principalmente em relação ao encontro de culturas diferentes. O que se tem observado no momento contemporâneo, que será a partir de agora denominado como Hipermodernidade, é que a extensão dos meios de comunicação, ao invés de proporcionar a união de diferentes culturas, tem criado uma fragmentação, e uma polarização ideológica nas comunidades, outrora organizadas a partir das relações influenciadas pelos meios de comunicação de massa, como afirma Norval Baitello. Concluindo, acredita-se que é preciso desenvolver um corpo intercultural, para reverter o processo de fragmentação social observado na Hipermodernidade.

Palavras-Chaves - Corpo estendido, Corpo intercultural, Cultura globalizada.

INTRODUÇÃO

Pretende-se com esse ensaio observar a relação entre a extensão dos sentidos humanos a um alcance global, promovida pelos meios de comunicação digitais, principalmente pelas redes sociais e pela Internet, e o desenvolvimento das relações entre diferentes grupos humanos, devido ao cruzamento de culturas que esse processo promove.

Para isso pretende-se discutir o conceito de extensão dos sentidos, pelo viés da teoria dos meios, e a organização de uma cultura global, baseada nos estudos da comunicação intercultural. Ou seja, ao estender a percepção humana, os meios de comunicação estendem também o corpo humano, pois para Marshall McLuhan (2016), os meios são extensões do próprio sistema nervoso humano. Sendo assim, através do uso dos meios de comunicação, o ser humano tem seu corpo estendido pelo mundo. Dessa forma cria-se um corpo estendido, e com os meios de comuni-

cação digitais, a Internet e as redes sociais, cria-se um corpo estendido e virtualizado, cuja o alcance é mundial. Levando em consideração essa ideia, pretende-se observar os efeitos do corpo estendido pelos meios, em relação a constituição de uma cultura globalizada.

A hipótese que deverá reger o desenvolvimento desse debate, é que, apenas, a extensão do corpo, da percepção, e mesmo do sistema nervoso humano não basta para constituir uma sociedade comum, uma comunidade global que respeita a expressão de diferentes culturas. Para que possa se organizar uma sociedade, com uma dimensão global, que respeite de maneira ética e que se misture de maneira equilibrada, através de trocas de informação, e não de maneira impositiva e violenta, torna-se necessário o desenvolvimento de uma postura diferenciada, guiada, não, por uma visão multiculturalista, mas por uma ação intercultural. Esse artigo tem como propósito, refletir sobre o paradoxal efeito dos meios de comunicação, pois eles são capazes de estender os sentidos humanos, mas não são capazes de desenvolver uma sociedade equilibrada, justa e ética, principalmente em relação ao encontro de culturas diferentes. O que se tem observado no momento contemporâneo, que será a partir de agora, concordando com Hartmut Rosa (2019) e Gilles Lipovetsky (2004), denominado como Hipermodernidade, é que a extensão dos meios, ao invés de proporcionar a união de diferentes culturas, tem criado uma fragmentação, e uma polarização ideológica na sociedade, outrora organizada a partir das relações influenciadas pelos meios de comunicação de massa, como afirma Norval Baitello (2015).

Concluindo, acredita-se que é preciso desenvolver uma ideologia intercultural, ou seja, o que será denominado como corpo intercultural. Torna-se necessário desenvolver, não somente um corpo estendido, mas um corpo intercultural, para que seja possível reverter o processo de fragmentação social que se observa na Hipermodernidade. Dessa forma, valorizando a diversidade entre as culturas, e resgatando a importante dimensão criada na relação entre o eu e o outro, é que será possível

reorganizar as relações sociais, baseadas na alteridade, e não no individualismo. Para isso, acredita-se que só com o desenvolvimento de uma comunicação intercultural, será possível reverter a falência da alteridade na Hipermodernidade, como descreve Byung-Chul Han (2015).

APENAS UM CORPO ESTENDIDO

Han nos alerta em seu livro *A Sociedade do Cansaço* (2015) sobre a falência da alteridade, devido ao desenvolvimento de uma sociedade baseada na performance, na positividade, na necessidade do indivíduo em projetar uma condição de eficiência extrema na produção e na imagem de sucesso, a qual é transmitida e divulgada globalmente pelos meios de comunicação digital, principalmente pelo uso das redes sociais na Internet. O humano da Hipermodernidade, acostumou-se a utilizar as redes sociais para se autopromover, em apresentar uma vida idealizada, se transformando, como afirma Zygmunt Bauman, em seu livro *Vida para o Consumo* (2008), em uma mercadoria admirável a ser consumida pelos likes, compartilhamentos e seguidores que consegue angariar. Por outro lado, também segundo Bauman (2008), os seres humanos se tornaram ávidos em avaliar o outro, pois a todo momento é convencido pelas redes sociais e por estratégias de marketing, a analisar todo e qualquer produto, acontecimento ou discurso apresentado na internet, se colocando na posição de avaliador de tudo, apesar de não ser possível ser um especialista em todos os assuntos que se apresentam na organização do conhecimento humano em toda sua história. O ser humano, devido essa postura, se torna o especialista em tudo, sentindo-se poderoso e dono de uma verdade quase exclusiva, ou senão, dividida por pequenos grupos. Esse fenômeno acaba causando um aumento do individualismo, bem como a fragmentação das comunidades organizadas a partir dos meios de comunicação de massa, como afirma Baitello (2015). Esse sentimento de poder é sustentado pela sensação de ubiquidade, observada por Martha Gabriel (2012), ou seja, uma sensação quase divina de onipresença e

onisciência que os meios de comunicação, principalmente os digitais, dão ao estender os sentidos humanos. O ser humano na Hipermodernidade, de maneira ilusória, sente que é capaz de ver mais longe e compreender todos os fenômenos que acontecem, e que já aconteceram na história humana. Sente que é capaz de fazer isso melhor do que qualquer outro ser humano, pois é capaz de enxergar além do limite de sua visão, que é capaz de escutar além de sua audição, ou seja, é capaz de perceber além do limite biológico dos seus sentidos devido ao uso dos meios de comunicação. Sendo assim, os meios de comunicação, ao estenderem os sentidos humanos, promovem uma falsa sensação que tem uma consciência e um conhecimento superior aos outros.

Entendendo essa relação, afirma-se nesse artigo, que a extensão dos sentidos, promovida pelos meios de comunicação, principalmente no momento hipermoderno, ao invés de reunir seres humanos de diferentes culturas globais, como profetizava o conceito de Aldeia Global de McLuhan (2016), está na verdade promovendo o aumento do individualismo, a fragmentação social, o aumento dos discursos polarizados e a falência da alteridade. Somente o corpo estendido pelos meios de comunicação, para esse artigo, os digitais, com seu alcance global, não são capazes de desenvolver uma sociedade globalizada baseada no respeito à diversidade cultural, criando assim a polarização e a fragmentação que se observa na Hipermodernidade.

McLuhan (2016) quando projeta a sociedade que irá ser formada a partir dos meios elétricos, de maneira ingênua, afirma que ocorrerá uma tribalização das diferentes comunidades espalhadas pelo mundo. O pesquisador acredita que a extensão dos sentidos, e como ele mesmo afirma, a extensão do próprio sistema nervoso central do ser humano, promovida pelos meios de comunicação, seriam suficientes para se desenvolver uma comunidade global que se assemelhasse às qualidades positivas das relações tribais, que seriam organizadas a partir da valorização da coletividade, da aproximação humana pelos interesses cada

vez mais comuns, que seriam transmitidos e divididos entre as diferentes culturas, pelos meios de comunicação. No entanto, discordando da visão de McLuhan (2016), observa-se paradoxalmente, o inverso desse processo, ao invés da criação de uma comunidade mundial e tribal – da aldeia global – surge um processo de fragmentação de culturas, de aumento de discursos polarizados, de discursos de ódio nas redes sociais (DUGNANI, 2016), um desenvolvimento mais acelerado do individualismo e da consequente falência da alteridade, a qual organiza as relações humanas a partir da visão e da existência do outro. Ao invés de uma globalização justa, tem sido criada uma globalização desequilibrada, como afirma Milton Santos (2001). Tem sido criada, na verdade, um avesso ao que se poderia esperar de um processo de globalização pelo uso dos meios de comunicação digitais, pela Internet, e pelas redes sociais. Tem se desenvolvido uma desglobalização (DUGNANI, 2018) ao invés de uma globalização.

Levando em consideração essas questões, acredita-se que é preciso substituir a visão do multiculturalismo, por uma postura baseada na interculturalidade, como afirma Lisette Weissmann (2018), para juntamente com a extensão da percepção promovida pelos meios de comunicação, de acordo com McLuhan (2016), para desenvolver uma sociedade global, a qual respeita a diversidade das diferentes culturas que se espalham pelo globo terrestre. Ou seja, para esse artigo, é necessário o desenvolvimento de um corpo intrecultural, para que junto do corpo estendido seja possível criar uma globalização equilibrada e justa, que valoriza a coletividade, uma verdadeira aldeia global.

UM CORPO ESTENDIDO E UM CORPO INTERCULTURAL

Concordando com Weissmann (2018), uma das primeiras atitudes, para buscar a constituição de uma sociedade global mais justa, onde diferentes culturas possam conviver, sem que uma tente se impor sobre a outra, de forma impositiva e violência, é preciso criar uma visão inter-

cultural ao invés do multiculturalismo que tem predominado nas relações entre culturas no desenvolvimento da civilização.

Historicamente, os encontros entre culturas, não tem se apresentado da maneira mais equilibrada e justa. É possível citar inúmeros casos, senão a maioria, de encontros entre culturas, onde ocorreu a imposição de modelos culturais sobre outros. Sob a pecha de primitivos, se impôs às comunidades nativas, de regiões que sofreram um processo de colonização, um modelo cultural com tendência civilizatória, ou seja, desenvolveram-se estratégias para impor uma cultura, em detrimento da outra.

Seja pela colonização na Idade Moderna, pelo imperialismo na Idade Contemporânea, ou pela massificação promovida pelo uso dos meios de comunicação de massa no século XX, ou mesmo, pelas trocas culturais que são realizadas pela Internet, e pelas redes sociais na Hipermmodernidade, a visão intercultural de respeito à diversidade e as diferenças entre comunidades, perde espaço para a visão multiculturalista que parece predominar na mentalidade, principalmente dos que detêm o poder militar, político, financeiro, ou tecnológico.

Bourdieu (2000, p.2) coloca o conceito de [...] imperialismo cultural como uma violência simbólica que se apóia numa relação de comunicação coercitiva para extorquir a submissão e cuja particularidade consiste, nesse caso, no fato de universalizar particularismos vinculados a uma experiência histórica singular, ao fazer com que sejam desconhecidos, enquanto tal, e reconhecidos como universais. (WEISSMANN, 2018, P. 24-25)

O colonizador e colonizado, o conquistador e o conquistado, o influenciador e o influenciado parece ser um modelo mais perene do que se imaginava, pois se mantém estruturalmente constante a muito tempo,

apenas modificando sua aparência, e essa mentalidade parece ser regida não pela interculturalidade, mas pelo multiculturalismo.

O multiculturalismo, entendido como programa que prescreve cotas de representatividade em museus, universidades e parlamentos, como exaltação indiferenciada dos acertos e penúrias de quem compartilha a mesma etnia e o mesmo gênero, encerrala no local, sem problematizar sua inserção em unidades sociais complexas em grande escala. (WEISSMANN, 2018, p. 25).

Em todos esses casos, o corpo estendido pelos meios (seja pelas caravelas, seja pela evolução dos meios de transporte, seja pelo uso dos meios de comunicação de massa, ou seja, pelas diversas mensagens trocadas nas redes sociais) não parece capaz de dar conta, por si só, de desenvolver estratégias que possam criar maneiras para que as diferentes culturas, ao se encontrarem, ao invés de tentarem se sobrepor, possam viver em harmonia, trocando experiências e respeitando a diversidade.

Para poder repensar o multiculturalismo, criando uma visão mais adequada para um processo de interculturalidade, antes de mais nada, é preciso entender a diferença de posição desses dois conceitos, e a principal diferença entre eles, está no modo de observar a diversidade cultural que compõem a população mundial, pois, onde o multiculturalismo vê diferença, a interculturalidade vê diversidade.

O Multiculturalismo parte da existência da diferença nas diversas culturas que compõem o mundo, e se filia visão dicotômica da existência de uma que seja mais hegemônica do que a outra. Essa é a visão do colonizador, do conquistador, do influenciador, a de que suas ideias, de que sua cultura é superior a outra. É a visão etnocêntrica e civilizatória que tem predominado e contaminado as relações sociais entre as diversas

culturas dispersas pelo globo terrestre. Ou seja, o que determina essa relação é que o colonizador, o conquistador, o influenciador pretende através de estratégias que podem ir da violência, até o uso da linguagem ou da comunicação impor pela força, ou pelo convencimento que sua cultura é superior a outra. O multiculturalismo é o pensamento que parece reger, predominantemente, os encontros entre diferentes grupos humanos.

A antropóloga María Laura Méndez (comunicação oral) assevera que a lógica do Um supõe uma metafísica monovalente e uma lógica binária, baseada na dicotomia verdadeiro-falso. A autora se refere ao multiculturalismo como conceito que supõe muitas culturas, entre as quais há uma cultura que é hegemônica. Esse conceito se baseia na colonização, em que um povo era conquistado por outro e, por isso, uma cultura aparecia como se impondo frente às outras: a cultura do colonizador tentava apagar a cultura do colonizado. Isso acarreta ainda a generalização e a universalização dos conceitos culturais, porque intentam anular as culturas diferentes, para dar preponderância à cultura colonizadora que exerce o poder. O multiculturalismo está colocado fundamentalmente pelas teorias norte-americanas, nas quais não visualizamos nenhuma preocupação com a descolonização, mas a preeminência de uma cultura como “a certa”, exercendo o poder sobre as outras. (WEISSMANN, 2018, p. 24).

Já a interculturalidade é regida pelo campo das possibilidades, pois não busca a imposição de modelos culturais, mas a compreensão que esses encontros entre culturas diversas podem produzir efeitos imprevisíveis, mas que valorizam a experiência e a mistura das culturas de

maneira equilibrada. Por isso, é mesmo perigoso criar, para Weissmann (2018), que concorda com a antropóloga Maria Laura Méndez, uma teoria da interculturalidade, pois corre-se o risco de impor generalizações e universalizações à organização cultural desenvolvida pelos encontros de diferentes comunidades. Sendo assim, a interculturalidade não valoriza a diferença, mas a diversidade e as semelhanças entre culturas.

María Laura Méndez (2013, comunicação oral) ressalta que, para pensar a interculturalidade, temos que sair da lógica do Um e nos situar na lógica multívoca, a qual pressupõe multiplicidade e devir, e dentro da qual não podem ser feitas totalizações. Essa multiplicidade acarreta sempre diferença e se conforma dentro da heterogeneidade e suas combinações imprevisíveis. Não pode se fazer uma teoria da interculturalidade, porque isso implicaria uma generalização e universalização, o que é impossível. Define a interculturalidade como “[...] uma série de gestos, práticas, que supõem sempre uma situação”. Na leitura dos signos que revelem a interculturalidade, podemos nos sentir violentados em nossas representações e modos habituais de reconhecimento. Através da leitura dos signos, enxergaremos outros elementos que fazem parte da situação em relações diversas. A autora concebe toda construção intercultural como uma situação em que a combinação dos elementos é inesperada e complexa. Nomeia o processo como mestiçagem, o que significa falar de uma combinação ou montagem de elementos heterogêneos, em que cada um conserva sua particularidade, dentro da qual permanece a diferença. O conceito representa um diálogo em imanência, em paridade, um diálogo de

confiança, criando uma estética de muitas vozes que falam e conversam, se sucedem, se contradizem e, às vezes, também se interrompem. Esse diálogo tem que ser posto em prática, para ter as ideias encarnadas, fazendo-se presentes na pluralidade de pontos de vista, sem que nenhum prevaleça sobre o outro. Na visualização e enunciação das forças de poder se formam espaços para diferentes processos de subjetivação. A interculturalidade se separa da cultura hegemônica, na procura de diálogos ou gestos interculturais. (WEISSMANN, 2018, p. 26-27).

Observadas essas questões: da extensão dos sentidos promovido pelos meios de comunicação; do multiculturalismo como um processo que incentiva a hegemonia de uma cultura sobre as outras; e da possibilidade de valorização da diversidade cultural que o pensamento ligado à interculturalidade é capaz de gerar; chega-se à conclusão de que, para poder se desenvolver uma cultura globalizada, baseada no respeito à diversidade, e não na busca em sobrepor uma cultura como predominante sobre as outras, é preciso mais do que a extensão técnica dos meios de comunicação, como projetava McLuhan (2016), em seu conceito de aldeia global. Torna-se necessário o desenvolvimento de estratégias de comunicação intercultural que possam revelar a importância da diversidade cultural, para a manutenção e organização de uma sociedade globalizada que possa se sustentar, ao invés de se agredir violentamente, na busca insana de impor seus modelos etnocêntricos sobre os outros.

Enfim, já está se organizando um corpo estendido, desde que o ser humano desenvolveu, historicamente, os diferentes meios de comunicação. A fala, a escrita, o meio impresso, a fotografia, os meios elétricos, os meios de comunicação de massa e, agora, os meios digitais já estão estendendo o corpo, a percepção humana, desde a origem das primeiras

comunidades humanas, até a Hipermodernidade, mas parece que o contato entre as culturas, não se desenvolveu da mesma maneira, pois a manutenção da visão etnocêntrica do multiculturalismo, parece ainda predominar sobre esse fenômeno. Por isso esse artigo acredita, que para além do corpo estendido, é preciso desenvolver um corpo intercultural, uma comunicação que valorize a diversidade cultural, para que o ser humano possa, finalmente, atingir, seja a globalização justa e inexistente descrita por Santos (2001), seja a utópica aldeia global de McLuhan (2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um corpo estendido já foi conquistado pelos seres humanos, graças ao desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, isso confirma a teoria de McLuhan (2016) de que os meios, mais do que somente transmissores, são, certamente, capazes de estender os sentidos humanos. Nunca, anteriormente, o ser humano foi capaz de ver e escutar tão longe. Os meios de comunicação, historicamente, vêm multiplicando a capacidade biológica dos sentidos humanos, e, concordando ainda com McLuhan (2016), essa extensão tem provocado mudanças na consciência e no comportamento humano. Essas mudanças vão de hábitos e costumes, até transformações na arquitetura, no design, na política, no marketing, na publicidade, ou seja, em todas as instâncias da organização social humana. Os meios, como afirma McLuhan (2016), mais do que suportes materiais das mensagens, são informações puras, pois, assim como a informação altera comportamento e consciência dos seres humanos (COELHO, 2012), os meios produzem o mesmo efeito, enfim, o meio é informação pura, o meio é mensagem.

Em todos esses conceitos se concorda com McLuhan (2016), contudo, questionou-se nesse artigo, foi a previsão do autor sobre a organização de uma comunidade global, com características tribais, tal como a valorização da coletividade, apenas pela invenção e pelo uso dos meios de comunicação, principalmente a partir da introdução dos meios elétri-

cos, e dos meios de comunicação de massa. Questionou-se o conceito de aldeia global de Mcluhan (2016), pois observa-se que, desde o advento dos meios digitais, das redes sociais e da Internet, ocorreu, o inverso do previsto, ao invés de haver uma mistura e unificação das culturas terrestres, houve um aumento da fragmentação social, concordando com Baitello (2015); uma falência da alteridade, concordando com Han (2015), e um aumento dos discursos ideológicos de ódio, com sua consequente polarização das opiniões, concordando com Dugnani (2016). Ao invés de uma globalização justa, uma globalização injusta surgiu, segundo Santos (2001), e, conforme o tempo passa, na Hipermodernidade, os meios de comunicação se tornam cada vez mais globalizantes, enquanto as organizações sociais e políticas tendem a desenvolver um processo contrário, uma desglobalização, como afirma Dugnani (2018). Finalmente, ao invés dos meios elétricos, como profetizou mcluhan (2016), produzirem a tribalização, a qual aproximaria os seres humanos da formação de uma aldeia global, parecem produzir um efeito contrário, o de destribalização. Logo, é preciso rever algumas questões relacionadas à visão tecnicista de Mcluhan (2016), para buscar resgatar o espírito tribal, a importância da coletividade que, segundo o autor, levaria o ser humano a constituir a utópica aldeia global. E para que isso ocorra, discordando de Mcluhan (2016), acredita-se que, somente a extensão do corpo, através da mediação dos meios de comunicação, não será suficiente para desenvolver a organização de uma aldeia global. Apenas será possível a conclusão desse projeto, se além do corpo estendido, criar um corpo intercultural na sociedade. Ou seja, somente se constituirá uma aldeia global, se houver estratégias de comunicação intercultural que apoiem essa transformação.

Sendo assim, torna-se necessário, ou melhor, fundamental, a criação de projetos que possibilitem o desenvolvimento de relações interculturais entre as diferentes comunidades que compõem a população humana, pois apenas o aporte tecnológico e o uso dos meios de comunicação, não parecem capazes de sustentar o desenvolvimento de uma

globalização justa, concordando com Santos (2001), o que poderá agravar o problema que aflige a sociedade humana, que se caracteriza pelo aumento do individualismo, a falência da alteridade, e a fragmentação da sociedade.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO, Norval. (A massa sem corpo), (o corpo sem massa), (a massa sem massa), (o corpo sem corpo. As redes sociais como ambientes de ausência (e fundamentalismos). (in). LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, e, KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). Comunicação, cultura e mídias sociais. São Paulo: ECA-USP, 2015.
- BAUMAN, Z. Vida para Consumo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- COELHO, J. T. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DUGNANI, Patricio. Globalização e desglobalização: outro dilema da Pós-Modernidade (Globalization and deglobalization: another dilemma of Post-Modernity). Revista Famecos, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-14, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID27918. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27918>.
- DUGNANI, P. O Ódio, o Mal Radical e a Mídia: O Azul, o Vermelho e a Intolerância Constante nas Redes Sociais. Disponível: http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT4/GT04-PATRICIO_DUGNANI.pdf. Acesso em: 2016.
- GABRIEL, M. Cibridismo: ON e OFF line ao mesmo tempo. (2012). Disponível em: <http://www.martha.com.br/cibridismo-on-e-off-line-ao-mesmo-tempo/>.
- LIPOVETSKY. G. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MCLUHAN, M. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. Cultrix: São Paulo, 2016.

ROSA, H. Aceleração A transformação das estruturas temporais na Modernidade. São Paulo: Unesp, 2019.

SANTOS, M. Por uma Outra Globalização. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WEISSMANN, L. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. Constr. Psicopedagógica, São Paulo, v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141569542018000100004&lng=pt&nr-m=iso>. acessos em 06 maio 2021.