

IV CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS E EDUCAÇÃO:

Desafios Contemporâneos das
Sociedades Ibero-Americanas

De 23 a 27 de agosto de 2021

EVENTO ONLINE

ANAIIS DO EVENTO

Realização



PROACAD
Pró-Reitoria
Acadêmica

Apoiadores



Comissão Organizadora

Profª Dra. Giani Rabelo	Presidenta da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Ismael Gonçalves Alves	Vice-presidente da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Me. Marcelo Feldhaus	Diretor de Ensino de Graduação Representante da Pró-Reitoria Acadêmica Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Birgit Harter-Marques	Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais - PPGCA Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Carlos Renato Carola	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Aurélia Regina de Souza Honorato	Coordenadora do Curso de Artes Visuais Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Me. Bruno Dandolini Colombo	Curso de Educação Física Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Cibebe Beirith Figueiredo Freitas	Coordenadora Adjunta do curso de Letras Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Jeferson Luis Azeredo	Comissão de Divulgação Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Lucene Cândido Magnus	Representante discente do curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioeconômico Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Vanessa Marcos Medeiros	Representante do Conselho Editorial Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Rafaela Ribeiro Pereira	Representante da Diretoria de Ensino de Graduação Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC

Comissão Científica

Profª Dra. Giani Rabelo	Presidenta da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Ismael Gonçalves Alves	Vice-presidente da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Birgit Harter-Marques	Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais - PPGCA Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Graziela Fátima Giacomazzo	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Antonio Fernando Silveira Guerra	Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI
Profª. Dra. Maria Teresa Santos Cunha	Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Prof. Dr. José Antonio Mateo	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Universidad Nacional de Entre Ríos - UNER (Argentina)
Profª. Dra. Ana Paula Vosne Martins	Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Profª. Dra. Silvia Maria de Favero Arend	Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Profª. Dra. Amalia Morales Villena	Universidad de Granada - Espanha
Profª. Dra. Maria Stephanou	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Profª. Dra. Denise Balarine Cavalheiro Leite	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Profª. Dra. Ana Sabrina Mora	Universidad Nacional La Plata - UNLP (CONICET) - Argentina
Profa. Dra. Patrícia Ferraz de Matos	Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Miguel Anxo Santos Rego	Universidade de Santiago de Compostela - Espanha
Prof. Dr. Agustín Escolano Benito	Centro Internacional de la Cultura Escolar (CEINCE) - Espanha
Prof. Dr. Alex Sander da Silva	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Christian Muleka Mwewa	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS
Prof. Dr. António Gomes Ferreira	Universidade de Coimbra - Portugal
Profª Dra. Patricia Paola Ames Ramello	Pontificia Universidad Católica del Perú - Peru
Profª Dra. Maria Luiza Rico Gómez	Instituto Universitário de Estudos Sociais da América Latina Universidade de Alicante - Espanha
Profª Dra. Maria João Mogarro	Instituto de Educação Universidade de Lisboa - Portugal

Grupos de Trabalho

Giani Rabelo e Ismael Gonçalves Alves

Finanças

Amalhene Baesso Reddig, Aurélia Regina de Souza Honorato e Maxuel Sander Flor

Cultura

Birgit Harter Marques e Matheus Zimmermann

Monitoria

Caroline Bortot, Jeferson Luis de Azeredo e Lucas Damásio

Comunicação e Divulgação

Lucene Cândido Magnus e Rafaela Ribeiro Pereira

Secretaria Geral

Leila Laís Gonçalves, Paulo Martins e Wender Firmino

Tecnologia

Carlos Renato Carola e Cibele Beirith Figueiredo Freitas

Apresentações de Pôsteres

Secretaria

Rafaela Ribeiro Pereira

Secretária da Diretoria de Ensino de Graduação
Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC

Diagramação

Victor Burato

Designer

Realização



PROACAD
Pró-Reitoria
Acadêmica

Apoiadores



GT01

**A arte na contemporaneidade
em tempo de resistência na
íbero-américa: educação,
processos e linguagens.**

SUMÁRIO

CLIQUE E SEJA DIRECIONADA/O PARA O TRABALHO

- 8** **COMPARTILHANDO EXPERIÊNCIAS A PARTIR DAS PRODUÇÕES DE SÉRGIO HONORATO, MALU DAL PONT E BEL DUARTE**
Mikael Miziescki

- 21** **A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA COMO ESPAÇO DO POSSÍVEL DA MULHER-MÃE-PESQUISADORA**
Rafaela Ribeiro Pereira
Aurélia Regina de Souza Honorato

- 33** **ARTE CONTEMPORÂNEA DECOLONIAL: VIVÊNCIAS EM EXPOSIÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES DRIBLANDO OS EDITAIS DE FOMENTO DAS ARTES VISUAIS**
Claudete Nascimento Machado

- 45** **ARTE E PROTESTO: ATIVISMO ARTÍSTICO DA DITADURA À CONTEMPORANEIDADE**
Tatiane De Oliveira Elias

- 57** **ATO PERFORMÁTICO E DISSENSO EM SALA DE AULA**
Eduardo Osorio Silva

- 65** **DAS CAMINHADAS PELA NATUREZA E DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS: PERCURSOS POÉTICOS DE RESISTÊNCIA**
Angelica Neumaier

- 72** **MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O TEATRO DE TADEUSZ KANTOR**
Igor Gomes Farias

85 MUSEU DE ARTE DE CRESCIUMA: O MUSEU COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

Daniele Cristina Zacarão Pereira

98 O GLORIOSO SABER

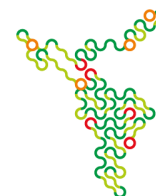
Eduardo Roberto Batista/a

Mariana Cavaca Alves do Valle/a

108 SOBRE A MESA: POSSIBILIDADES OPERATIVAS E OUTROS JOGOS COM O PLANO PICTÓRICO

Adriane Hernandez





A ARTE DO/NO EXTREMO SUL CATARINENSE: COMPARTILHANDO EXPERIÊNCIAS A PARTIR DAS PRODUÇÕES DE SÉRGIO HONORATO, MALU DAL PONT E BEL DUARTE

Mikael Miziescki¹

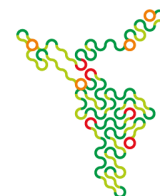
Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo compartilhar experiências a partir das trajetórias artístico-culturais de Sérgio Honorato, Malu Dal Pont e Bel Duarte no projeto Morro Grande em Arte. Trata-se, assim, de um recorte adaptado da dissertação de mestrado intitulada “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE. Tal dissertação propôs identificar a trajetória artística, as produções, a poética, as técnicas e as relações entre os artistas e os contextos sociais locais, tomando como referência tanto a bibliografia pertinente, quanto entrevistas orais realizadas com artistas e produtores culturais do extremo sul de Santa Catarina. A pesquisa é, então, qualitativa e busca de expor vivências entre alunos do ensino fundamental da EMEF Prefeito Dário Crepaldi e ensino médio da EEB Ana Machado Dal Toé, os artistas e os munícipes de Morro Grande/SC. Os trabalhos expostos passaram pelas linguagens e técnicas da xilogravura, mosaico, aquarela, quadrinhos, pintura, desenho, entre outros. O projeto Morro Grande em Arte foi reconhecido, em 2018, como uma das dez melhores propostas educacionais do Brasil no Prêmio Educador Nota 10, semifinalista do Prêmio Arte na Escola Cidadã e condecorado com a Medalha da Ordem Nacional do Mérito Educativo pelo MEC.

Palavras-chave: Extremo Sul Catarinense. Arte. Patrimônio Artístico. Educação. Morro Grande em Arte.

The art of/in the extreme south of Santa Catarina: sharing experiences from the productions of Sérgio Honorato, Malu Dal Pont and Bel Duarte

Astract: This research aims to share experiences from the artistic-cultural trajectories of Sérgio Honorato, Malu Dal Pont and Bel Duarte in the Morro Grande em Arte project. It is, therefore, an adapted excerpt from the master's thesis entitled “The Contemporary Art of the Extreme South of Santa Catarina: poetics, movement and heritage challenges”, developed in the Graduate Program in Cultural Heritage and Society at UNIVILLE. This dissertation proposed to identify the artistic trajectory, productions, poetics, techniques and relationships between artists and local social contexts, taking as reference both the pertinent bibliography and oral interviews carried out with artists and

¹Licenciado em Artes Visuais (UNESCO), especialista em Teoria e História da Arte (UNESCO) e mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade (UNIVILLE). Professor de Artes da Prefeitura Municipal de Morro Grande/SC. E-mail: miziescki@gmail.com



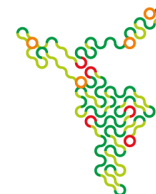
cultural producers from the extreme south of Santa Catherine. The research is, therefore, qualitative and seeks to expose experiences between elementary school students at EMEF Prefeito Dário Crepaldi and high school at EEB Ana Machado Dal Toé, artists and residents of Morro Grande/SC. The works on display toured the languages and techniques of woodcuts, mosaics, watercolors, comics, painting, drawing, among others. The Morro Grande em Arte project was recognized, in 2018, as one of the ten best educational proposals in Brazil in the Prêmio Educador Nota 10, semi-finalist of the Prêmio Arte na Escola Cidadã and awarded the Medal of the National Order of Educational Merit by the MEC.

Keywords: Extreme South of Santa Catarina. Art. Artistic Heritage. Education. Morro Grande in Art.

Introdução

O projeto Morro Grande em Arte é uma iniciativa educacional criada em 2014, originada através de vivências artístico-culturais com os alunos de ensino fundamental (1º ao 9º ano) da Escola Municipal de Ensino Fundamental Prefeito Dário Crepaldi e do ensino médio da Escola de Educação Básica Ana Machado Dal Toé (1ª à 3ª Série) no município de Morro Grande – Santa Catarina, experienciadas nas aulas de Artes e mediadas pelo professor Mikael Mizieski². A proposta dialoga com preposições interdisciplinares, que permeiam contextos históricos, literários, físicos, culturais, geográficos, científicos e teórico-práticos com as disciplinas de Educação Física, História, Ciências, Língua Italiana e Informática, traçadas em conjunto com os professores Reinaldo Borges, Andreia Silvestri Daniel, Flávia Biff Corrêa Bosa, Karina Coral e Silvano Biff. O Morro Grande em Arte se constitui na relação de concepções pautadas nesses estudos, além da perspectiva de ampliação de repertório artístico-cultural e das diversas possibilidades relacionadas a experiência. Em 2018, o projeto foi reconhecido como uma das dez melhores pesquisas educacionais do Brasil, em decorrência do Prêmio Educador Nota 10, além de ser semifinalista do Prêmio Arte na Escola Cidadã e condecorado com a Medalha da Ordem Nacional do Mérito Educativo pelo Ministério da Educação (MEC). O projeto se constitui no decorrer do ano letivo (2014-2019) com práticas que visam

²Objeto de pesquisa do artigo final para obtenção do título de especialista em Teoria e História da Arte (UNESCO), intitulado “O ensino da arte e a experiência: narrativas em torno do projeto Morro Grande em Arte” (2019), sob orientação da professora Aurélia Regina de Souza Honorato. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/4109> Acesso em 06 de maio de 2020.

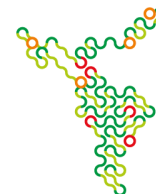


experienciar conteúdos e como um evento, que oportuniza espaços para o que foi produzido nas aulas em formato de exposição coletiva, aberta para o público.

O Morro Grande em Arte possui como objetivo principal desconstruir estereótipos e oportunizar vivências relacionadas as diferentes linguagens artísticas, valorizando a cultura do Brasil, do estado de Santa Catarina e do município de Morro Grande, contemplando a história da arte como referencial teórico-prático e enaltecendo o processo criativo dos alunos na busca por refletir a disciplina enquanto produtora de conhecimento. Partindo da premissa que a experiência com arte modifica as pessoas, propusemos as seguintes metas de desenvolvimento: conhecer, contextualizar e refletir sobre os períodos, épocas, movimentos, tendências, gêneros, técnicas, museus, artistas e obras que norteiam a história, as atualidades e os diferentes âmbitos da arte em caráter mundial; produzir e experienciar as múltiplas linguagens artísticas; ampliar repertório artístico-cultural, apreciando e estudando obras de arte, museus, produções da turma, filmes, textos, entre outros; participar da montagem da exposição, produzir o que será exposto, idealizar e compor o conceito do Morro Grande em Arte, além de fazer mediação e curadoria em diálogo com o educador.

O Morro Grande em Arte é uma obra aberta, desconstrutora, de ressignificação constante e que possibilita se modificar no decorrer do ano letivo, perante sugestões e necessidades apresentadas pelos próprios alunos, o professor e os artistas convidados. Pautadas na desconstrução, crítica e reflexão, as aulas são ministradas de formas múltiplas. São várias as referências artísticas, culturais e museológicas, para a composição do projeto, construído em conjunto entre professor e alunos. Além da visita nesses espaços, as aulas permeiam a provocação teórico-prática, envolvendo a inquietação do pensar e propondo uma lógica crítico-reflexiva a cada trabalho, dinâmica e composição. Costumamos trabalhar na lógica de questionar, ao invés de jogar informações aleatórias, se distanciando dos métodos tradicionais.

Ao longo das seis edições do projeto (2014-2019), foram mais de 2 mil visitantes nas mostras coletivas, em torno de 400 alunos envolvidos, 25 artistas plásticos convidados (de diferentes estados como Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba e Rio Grande do Sul) e mais de 3 mil produções artísticas expostas. Cidades vizinhas do extremo sul catarinense, como Maracajá, Meleiro, Turvo e Timbé do Sul, tiveram suas escolas prestigiando as mostras, além de visitantes sem vínculo



específico com educação de Tubarão, Florianópolis, Porto Alegre, Braço do Norte, Criciúma, Forquilha, Capivari de Baixo, entre outros.

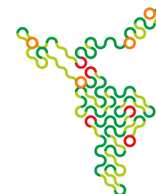
Firmamos parcerias com artistas plásticos de idades, cidades, técnicas, linguagens e pesquisas múltiplas, passeando do grafite e da arte urbana de João Vejam de Florianópolis/SC até a pintura histórica e modernista de Willy Zumblick de Tubarão/SC; do desenho contemporâneo e da serigrafia de Angélica Neumaier de Santa Maria/RS até a escultura em cerâmica de Silemar Silva de Criciúma/SC; do desenho expressivo e provocador de Alan Cichela de Criciúma/SC até as instalações com vidro, terra e madeira de Odete Calderan de Sananduva/RS; das aquarelas de Malu Dal Pont de Meleiro/SC até os mosaicos cerâmicos de Sérgio Honorato de Criciúma/SC; dos quadrinhos e xilogravuras de Bel Duarte de Criciúma/SC às intervenções de Jimson Vilela do Rio de Janeiro/RJ, entre outros.

Em especial, as potencialidades e a diversidade da produção artística do extremo sul catarinense experienciadas no projeto, me motivaram a desenvolver a dissertação intitulada *A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais* no Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, sob orientação da professora Doutora Nadja de Carvalho Lamas e coorientação do professor Doutor Fernando Cesar Sossai³. Entre 2019 e 2021, foram pesquisados e analisados 23 artistas da região, a partir de documentos, catálogos e entrevistas orais com produtores culturais, professores e artistas visuais.

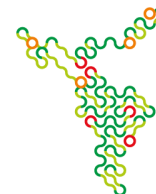
A pesquisa teve como objetivo problematizar a produção artística do extremo sul catarinense, identificando seus principais desafios e potencialidades patrimoniais⁴. No primeiro capítulo expusemos o percurso metodológico utilizado, as relações entre pesquisa e pesquisador, arte e ciência

³MIZIESCKI, Mikael. **A arte contemporânea do extremo sul catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais**/ Mikael Miziescki; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas; coorientador Dr. Fernando Cesar Sossai. – Joinville: UNIVILLE, 2021. Dissertação de mestrado. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2689309/MIKAEL_MIZIESCKI.pdf Acesso em: 07 set. 2021.

⁴Pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética da UNIVILLE no dia 30 de outubro de 2019, de acordo com a CNS 466/12, protocolada sob CAAE número 19937419.9.0000.5366 em concordância com o parecer substanciado nº 3.580.616. Foi financiada com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.



e os [des]encontros na trajetória das coletas e análise dos dados. Por conseguinte, intitulamos o segundo capítulo de *Poética contemporânea no Extremo Sul Catarinense: entre contextos e conceitos*, em que desenvolvemos uma discussão sobre a transição histórica entre arte moderna e contemporânea e evidências de suas conexões com o contexto artístico da região, particularmente suas influências na produção artística. Já no capítulo *[Re]Memorabilias Conceituais: Potencialidades do Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense*, articulamos agrupamentos poéticos, analisando fragmentos da produção dos artistas pesquisados nesta dissertação. Para melhor desenvolvimento destas investigações, dividimos esta parte em subcapítulos temáticos, que tratam da produção de: Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães, A. Neumaier, Odete Calderan e Simone Milak; Edi Balod e Alexandre Rocha; Janor Vasconcelos, Silemar Silva, Rosângela Becker, Daniele Zacarão e Helen Rampinelli; Alan Cichela, Bel Duarte e Mahira Silveira; Honorato, João Miot e Malu Dal Pont. Por fim, no capítulo intitulado *O Patrimônio Artístico no Extremo Sul Catarinense: desafios, legitimação e contemporaneidade*, situamos e apresentamos algumas tensões entre patrimônio e arte, reconhecimento e visibilidade, pertencimento e identidade cultural, bem como questionamos os processos de institucionalização e excepcionalidade da arte contemporânea, tomando como referência tanto a produção dos artistas analisados, quanto as reflexões presentes nos trabalhos de Coli (2012), Heinich (2009, 2011, 2014a, 2014b e 2016), Gonçalves (2013), Ribeiro (2012), Fonseca (2009), entre outros. Trouxemos as trajetórias de Berenice Gorini, Jorge Ferro, Salvio Daré, Letícia Cardoso e Elke Hülse, além da única produção artística tombada na região e dos monumentos públicos não tombados de Jussara e Pegoraro. Identificamos também que a visibilidade, o respeito ao artista, e à sua produção, as políticas públicas, a educação patrimonial, a conscientização artístico-cultural, a acessibilidade, iniciativas de fomento às artes, à formação, os recursos, o engajamento social, a proposição de leis em prol da arte, cultura e patrimônio, na maioria dos municípios, parecem mais urgentes do que os próprios processos de patrimonialização da arte contemporânea na região do extremo sul catarinense. Além disso, percebemos que o patrimônio cultural é visto como sinônimo de consequência provinda da trajetória legitimada do artista, sendo pouco discutido a partir de suas próprias produções e trajetórias.



A partir deste contexto e destas pesquisas, propusemos um recorte que une as nossas vivências de sala de aula na educação básica e as inquietações propostas em âmbito acadêmico nesta escrita. O objetivo é compartilhar experiências a partir das trajetórias artístico-culturais de Sérgio Honorato (1963-presente), Bel Duarte (1974-presente) e Malu Dal Pont (1994-presente) no projeto Morro Grande em Arte. Trata-se de uma adaptação teórica e analítica que destaca três artistas da região que transitam por linguagens, técnicas e áreas diferentes e são conteúdos constantes nas escolas de Morro Grande/SC. Atores que não estão nos livros didáticos e nem nos materiais educacionais disponibilizados pelo Ministério da Educação ou pela Secretaria Estadual de Educação de Santa Catarina, mas que possuem significativas trajetórias poéticas e biográficas, entendidas como mecanismos de mudança social.

As trajetórias poético-biográficas de Sérgio Honorato, Bel Duarte e Malu Dal Pont e suas relações com o Projeto Morro Grande em Arte

Sérgio Honorato nasceu em Criciúma/SC em 1963. Seu interesse por desenho e quadrinhos se deu ainda criança, aos 4 anos de idade, aproximadamente. Mesmo não conseguindo identificar o que estava escrito nos balões de falas criados por Walt Disney, vislumbrava-se pelos personagens, cores, formas, elementos, expressões e situações presentes nos gibis do Tio Patinhas, Pateta e Professor Pardal. Em entrevista concedida ao pesquisador no dia 23 de dezembro de 2019, Sérgio comentou: “não tem como dizer que foi uma escolha, porque é tão nato, é tão natural para mim que ela precede a leitura. Ou seja, eu desenhava antes de saber ler” (HONORATO, 2019, p.3-4).

Em 1998, iniciou sua produção artística a partir do mosaico cerâmico. Constante contato que fez com a indústria cerâmica da região, passou a conseguir matéria prima para suas criações e vender alguns trabalhos. Uma destas empresas, a CEUSA – Cerâmica Urussanga S/A, surpreendeu-se com o talento do jovem artista e decidiu, no início dos anos 2000, adquirir cerca de 29 painéis cerâmicos de Honorato. Trata-se de uma série de releituras de famosas obras de artistas significativos na história da arte mundial, a destacar Tarsila do Amaral, Joan Miró, Caravaggio, Picasso e Modigliani, além do artista joinvilense Juarez Machado. Estas obras estão expostas em uma galeria permanente no *Show*

Room da empresa. Além desta, a Universidade do Extremo Sul Catarinense possui um acervo composto de seis mosaicos na Galeria dos Pensadores no bloco do curso de Graduação em Economia no campus em Criciúma.

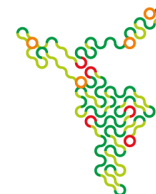
Em 2003 Sérgio graduou-se em Artes Visuais – Bacharelado na UNESC, local onde leciona atualmente desde 2012. Em 2009 o artista fez especialização em Design Gráfico e, em 2013, mestrado em Design e Expressão Gráfica, ambos, na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Além dos mosaicos e desenhos, sua produção artística também passeia pela pintura, aquarela, charges, arte digital, colagens, caricaturas, quadrinhos e fotografia. Honorato é um exímio observador e possui um domínio muito específico da técnica em seus trabalhos. Suas produções acontecem de forma seletiva, geralmente, a partir de fotos que ele mesmo faz. Possui uma variedade de experimentações que envolvem materiais diversos, dos tradicionais – lápis, giz pastel, nanquim, lápis de cor, giz de cera, canetas etc. – aos incomuns – azulejos, pisos, tecido, açaí, plástico, teclas de computador, papel pardo, papelão, compensado naval etc. O cotidiano e o social são temas recorrentes em sua obra (MIZIESKI, 2021).

Figura 1 – Experiências dos alunos do projeto Morro Grande em Arte a partir das produções de Sérgio Honorato em 2019.



Fonte: Dados do pesquisador.



Desde 2014, Sérgio Honorato é parceiro do Morro Grande em Arte. Inúmeras produções foram emprestadas pelo artista para serem trabalhadas enquanto conteúdo em sala de aula. A partir delas, os alunos puderam criar colagens em madeira, papel e plástico; desenhos de observação em suportes diversos; pinturas com giz de cera, lápis de cor e tinta guache; poesias e fotografias. Os temas passearam por pesquisas sobre o cotidiano, a memória, a identidade cultural, as paisagens e cenas do município de Morro Grande, com alunos de 6 a 18 anos de idade. Além disso, estas experimentações foram expostas ao lado dos trabalhos de Sérgio nas mostras coletivas do projeto em 2017, 2018 e 2019.

Durante três oportunidades, visitamos e prestigiamos, com os oitavos anos respectivos, exposições de Sérgio Honorato em Criciúma, os trabalhos do artista no acervo da UNESCO e rodas de conversa com o próprio. Em 2019, Sérgio esteve presente na exposição coletiva do projeto em Morro Grande/SC.

Já, a também cricumense, Bel Duarte (1974-presente), busca na xilogravura meios de expor suas inquietações em torno do feminino e do feminismo na religiosidade, na sociedade e na educação. Suas produções acontecem de maneira seriada, partindo de um processo de criação que permeia, ainda, relações com suas experiências enquanto professora de artes na educação básica pública e no ensino superior em Criciúma (MIZIESCKI, 2021).

Foi na graduação em Educação Artística na Fundação Educacional de Criciúma - FUCRI, entre 1994 e 1997, que Bel teve a oportunidade de conhecer a xilogravura, por intermédio do professor e artista Jorge Ferro. Foi ele quem apresentou as noções híbridas de arte contemporânea a Bel, principalmente no que concerne a união de linguagens em prol de uma ideia e a desconstrução do encaixotamento das classificações da história da arte. Foi através dele, que a artista se permitiu pesquisar a arte contemporânea com mais afinco (DUARTE, 2019).

Assim como Honorato, Bel Duarte também transita, paralelamente, pela linguagem dos quadrinhos. Altamente influenciada por Henfil, Glauco, Laerte, entre outros cartunistas e quadrinistas brasileiros, a cricumense criou personagens icônicos que ilustravam tirinhas no extinto Jornal da Manhã. Destacam-se Butre, Zoraide e Zulma, que são deslocados a cenas do cotidiano regional, bem

como em situações vividas pela própria artista no âmbito da educação, nos momentos de lazer e suas indignações sociais. O humor e a sagacidade são características comuns a maioria das criações de Bel Duarte no que se refere aos quadrinhos.

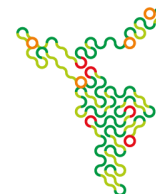
Figura 2 – Produções de Bel Duarte e dos alunos participantes do projeto na exposição da sexta edição do Morro Grande em Arte em 2019.



Fonte: Dados do pesquisador.

A artista é uma das parceiras do Morro Grande em Arte desde a sua primeira edição. Além do empréstimo e doação de produções artísticas, Bel promoveu uma oficina de criação de personagens em 2020 na escola com os alunos e professores da EMEF Prefeito Dário Crepaldi. Estas experiências resultaram em uma série de tirinhas, quadrinhos, desenhos, pinturas e xilogravuras em torno do cotidiano morrograndense. Cenas da história do município e suas personalidades foram transformadas em criações artísticas referenciadas no trabalho da artista. Nessa lógica, o ensino médio da EEB Ana Machado Dal Toé, produziram cerca de 500 xilogravuras a partir das próprias trajetórias biográficas e suas representatividades pessoais ao longo do ano letivo de 2019. Trabalhos, estes, que foram expostos ao lado das produções de Bel Duarte na mostra coletiva da sexta edição do projeto.

Experiências significativas, que dialogam com as vivências em torno da produção de Malu Dal Pont (1994-presente). Natural e residente em Meleiro, cidade vizinha de Morro Grande, a jovem



artista propôs um novo olhar para a arte da aquarela e da fotografia no projeto. Por morar a 15 minutos da escola, os alunos se identificaram com a produção de Malu desde o princípio, se vislumbraram ao descobrir que havia uma artista produzindo muito próximo deles e trabalhando temáticas que os interessavam. Na aquarela, Malu transita por personagens do cinema e séries, da música e dos livros, permitindo-se experienciar a pintura por meio do abstrato e dos hibridismos com a colagem e o desenho contemporâneo. Na fotografia, a meleirense passeia pela memória, identidade e subjetividades em torno das cicatrizes, dos lugares, do corpo, dos cotidianos e da cultura local (MIZIESCKI, 2021).

É graduada em Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura e especialista em Teoria e História da Arte. Foi aluna de Bel Duarte e Sérgio Honorato na UNESC, assim como foi minha colega em âmbito acadêmico. Munida de referências que trilham por Mondrian até Marcos Beccari, sua principal inspiração e incentivadora é sua mãe, a professora de Artes aposentada Maria de Lourdes Dal Pont (DAL PONT, 2020).

Malu é parceira do projeto desde 2017, em que ministrou três oficinas de aquarela para os alunos do sétimo e oitavo anos da EMEF Prefeito Dário Crepaldi e terceira série do ensino médio da EEB Ana Machado Dal Toé, além de expor ao lado deles em quatro mostras coletivas do projeto. A partir de Malu, surgiram produções em pintura, desenho e fotografia, relacionando temáticas de paisagem, cultura, biografia e história local, resultando em cerca de 2 mil criações entre 2017 e 2020.

Figura 3 – Experiências com Malu Dal Pont no Morro Grande em Arte entre 2018 e 2019.

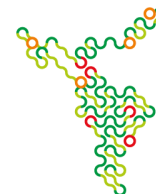


Fonte: Dados do pesquisador.

Estas vivências com Malu, Sérgio e Bel, representam as potencialidades patrimoniais, artísticas e educacionais da diversidade cultural da produção do extremo sul catarinense. São dispositivos de mudança social que corroboraram para a redução de preconceitos, intolerâncias e estereótipos em torno da disciplina de Artes, do município de Morro Grande e dos próprios participantes e suas identidades culturais. Mecanismos de encurtamento do abismo entre a arte e o cotidiano local, realidades distantes do interesse e do conhecimento dos envolvidos antes do projeto.

Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo compartilhar experiências a partir das trajetórias artístico-culturais de Sérgio Honorato (1963-presente), Bel Duarte (1974-presente) e Malu Dal Pont (1994-presente) no projeto Morro Grande em Arte. Percebemos o quão significativas são as iniciativas em parceria com estes atores em sala de aula no contexto rural de Morro Grande/SC. O contato entre os alunos e estes artistas oportunizaram meios de transformação local, em que evidenciam-se ampliação de repertório artístico-cultural, desconstrução de estereótipos, reconhecimento da arte enquanto produtora de conhecimento, desmistificação de retóricas que alimentam a genialidade inalcançável



do artista e as suas célebres trajetórias pós-morte, identificação com pesquisas artísticas feitas e sobre a região do extremo sul catarinense, desnaturalização de comentários homofóbicos, racistas e machistas, discussões acerca dos problemas sociais locais, experimentação poética e técnica, entre outros (MIZIESCKI, HONORATO, 2019).

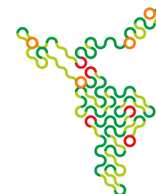
Em 2018, o projeto foi condecorado como uma das dez melhores iniciativas educacionais do Brasil em decorrência do Prêmio Educador Nota 10, foi semifinalista do Prêmio Arte na Escola Cidadã e conquistou a Medalha da Ordem Nacional do Mérito Educativo pelo Ministério da Educação (MEC). Na ocasião, Marisa Szpigel (2019, p.1), arte-educadora, selecionadora do prêmio e pesquisadora de São Paulo, explanou:

Diferente de tudo o que já li no prêmio, o trabalho de Mikael é muito bem fundamentado, com referências teóricas consistentes, e articula de modo coerente e adequado o fazer e o pensar arte, sem colocar distinção entre teoria e prática. O projeto é inovador, pois trata os espaços expositivos e a curadoria como conteúdo. Os estudantes sabem que seus trabalhos serão expostos, o que os envolve em pesquisa e investigação sobre como uma exposição é montada, como se dá o processo de curadoria e os diálogos possíveis entre as obras. Mikael se apresenta como professor-curador, que lida com pessoas, com experiências e caminha junto com seus alunos, propondo uma construção conjunta de saberes crítico-reflexivos. Seus planejamentos são flexíveis e abertos às ideias dos estudantes, por isso se modificam a partir do diálogo que ele estabelece com as turmas.

Essas conquistas coroam estes conjuntos de experiências apresentados nesta escrita, em parceria com estes artistas, professores e comunidade escolar. São feitos que nunca foram pretendidos, mas que evidenciam e divulgam as representatividades construídas e seus processos identitários ao longo das edições do projeto, bem como comemoram a pluralidade das pesquisas artísticas e seus atores dentro do circuito cultural do extremo sul catarinense. Contextos, conceitos e vivências que planejamos ampliar em outros desdobramentos futuros.

Referências

COLOMBO, Malu Dal Pont. **Corpo, memória e cicatriz na arte contemporânea**. Orientador: Edite Volpato Fernandes. 2015. 55 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Artes Visuais - Bacharelado (Graduação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma/SC, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/3689>. Acesso em: 8 jul. 2020.



DAL PONT, Malu. Malu Dal Pont Colombo. **Entrevista oral** [16 jan. 2020, Meleiro/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Meleiro/SC, 2020.

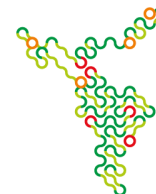
DUARTE, Bel. Izabel Cristina Marcílio Duarte. **Entrevista oral** [18 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

HONORATO, Sérgio. Sérgio Honorato. **Entrevista oral** [23 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

MIZIESCKI, Mikael. **A arte contemporânea do extremo sul catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais**/ Mikael Miziescki; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas; coorientador Dr. Fernando Cesar Sossai. – Joinville: UNIVILLE, 2021. Dissertação de mestrado. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2689309/MIKAEL_MIZIESCKI.pdf Acesso em: 07 set. 2021.

MIZIESCKI, Mikael; HONORATO, Aurélia Regina de Souza. O Ensino da Arte e a Experiência: Narrativas em torno do Projeto Morro Grande em Arte. **Criar Educação**, Criciúma/SC, v. 8, n. 2, p. 192, 9 out. 2019. Fundação Educacional de Criciúma - FUCRI. <http://dx.doi.org/10.18616/ce.v8i2.4109>. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/4109>. Acesso em: 09 ago. 2021

SZPIGEL, Marisa. **Mikael Miziescki**: Prêmio Educador Nota 10. 2019. Fundação Victor Civita. Disponível em: <https://fvc.org.br/educador-nota-10/mikael-miziescki/>. Acesso em: 12 set. 2021.



A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA COMO ESPAÇO DO POSSÍVEL DA MULHER-MÃE-PESQUISADORA

Rafaela Ribeiro Pereira¹
Aurélia Regina de Souza Honorato²

Resumo: No século XXI, nós mulheres estamos, incansavelmente, procurando o nosso espaço. Quando nos tornamos uma figura materna, uma parte de nós morre aos olhos do outro. Mas ainda estamos aqui, querendo falar e compartilhar todas as nossas experiências dentro desta composição de ser. Mulher-mãe-pesquisadora, alterando quando quiser esta ordem, este ser que luta todos os dias contra e a favor dos ditos “instintos”. Nossa sociedade ainda caracteriza a figura materna como impossibilitada de viver certas experiências a partir da maternidade. Porém, propomos refletir o quanto passar por esta fase da maternidade, enquanto mulher-pesquisadora, é enriquecedor, não só para a produção em pesquisa em arte, mas para a vida. Este trabalho tem como principal proposição reflexões e discussões sobre a produção artística contemporânea como espaço do possível da mulher-mãe-pesquisadora. Apoiando-se em obras de autores/as (BADINTER) e artistas (Mary Kelly) que permeiam o campo da arte, faz-se um levantamento de produções textuais e visuais das próprias autoras, trazendo diferentes experiências artísticas para a construção do diálogo com este espaço.

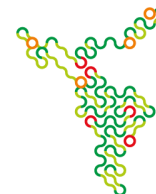
Palavras-chave: Arte Contemporânea. Maternidade. Espaço do Possível. Experiência.

CONTEMPORARY ARTISTIC PRODUCTION AS A POSSIBLE SPACE FOR THE WOMAN-MOTHER-RESEARCHER

Astract: In the 21st century, we women are tirelessly looking for our space. When we become a mother figure, a part of us dies in the eyes of the other. But we are still here, wanting to talk and share all our experiences within this composition of being. Woman-mother-researcher, changing this order whenever she wants, this being who fights every day against and in favor of the so-called “instincts”. Our society still characterizes the maternal figure as unable to live certain experiences. However, we propose to reflect on how much going through this phase of motherhood, as a woman-researcher, is enriching, not only for the production of research in art, but for life. This work has as its main proposition reflections and discussions on contemporary artistic production as a space for the possible of the woman-mother-researcher. Relying on works by authors (BADINTER) and artists (Mary Kelly) that permeate the field of art, a survey of textual and visual productions of the authors

¹ Pós-Graduação, Especialização em Poéticas Visuais da UNESC; membro do Grupo de Pesquisa em Arte - GPA/CNPq da UNESC, Criciúma, Santa Catarina, Brasil.

² Coordenadora dos Cursos de Artes Visuais bacharelado e licenciatura da UNESC; Líder do Grupo de Pesquisa em Arte – GPA/CNPq da UNESC, Criciúma, Santa Catarina, Brasil.



themselves is carried out, bringing different artistic experiences to the construction of a dialogue with this space.

Keywords: Contemporary art. Maternity. Space of the Possible. Experience.

Introdução

Durante todo o meu percurso acadêmico em Artes Visuais eu me perguntava qual era o meu lugar. O que eu devo pesquisar? Com o que eu me identifico de verdade? Essas e outras perguntas acabavam sempre me travando de certa forma, quando eu queria produzir. O medo de ser julgada, de as pessoas não compreenderem a minha pesquisa ou a minha intenção a partir dela. Desse modo, iniciei, sem saber, um processo de reflexão sobre o porquê de eu me sentir dessa forma.

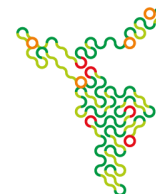
Começo então um apanhado sobre todas as minhas experiências na vida como mulher. Logo, também reflito sobre minha vida acadêmica, sobre meus relacionamentos, minha infância e todo o tipo de interferência que certas situações me causaram.

Quando percebo, estou fazendo pesquisa em arte. Não só em arte, mas com arte, onde eu sou o objeto da pesquisa e da produção. As angústias de ser mulher-mãe-pesquisadora e viver em uma sociedade que sempre subestima e julga qualquer movimento que eu faça, começaram a aparecer no meu trabalho sem nenhuma intenção inicial.

Estabeleço que não consigo fazer uma pesquisa ignorando o que me cerca e toda a lembrança das experiências que já fizeram parte de mim. Esses atravessamentos são o que me constroem como artista nessa época. Citando Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002. p. 24).

Utilizando essas experiências, concluo que a minha pesquisa é autobiográfica, e que me apropriado do método da cartografia para testar esses espaços do possível que esses atravessamentos vem me proporcionando. Cartografia que, conforme apanhado realizado por Honorato (2015) é



Desenhar linhas, investigar territórios, perceber as margens e os deslocamentos, criar e estimular mudanças nas possíveis trajetórias. E é com Suely Rolnik, que a cartografia entra no campo das pesquisas acadêmicas no Brasil. Para a autora “[...] a cartografia é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles” (ROLNIK, 1987. p. 6). (HONORATO, 2015. p. 22)

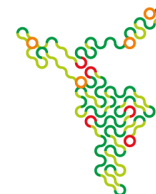
Por esse motivo, durante o distanciamento social forçado pela pandemia do Covid-19, parei, escutei e fui ao encontro de diversas portas que o cotidiano me abre: experiências passadas, diálogos com a minha filha, com meu companheiro, uma leitura, tempo para olhar o nada. Essas marcas da minha história, impulsionadas pelas portas da minha memória que foram se abrindo por meio das experiências vividas em casa, tornaram-se a base da construção de minhas produções e também do diálogo delas com as produções de outras artistas contemporâneas.

Esse trabalho vem com o intuito de organizar esse turbilhão de revelações que compuseram o meu tempo de isolamento em casa com a minha família. No primeiro título, *Porta 1 - Mulher e Identidade*, utilizo a bagagem sobre o meu eu mulher, sobre a minha identidade e como as mudanças que eu sofri com o tempo mudaram a minha vida. Em *Porta 2 - Tempo e Maternidade*, narro uma experiência vivida com a minha filha e o resultado dela. No título *Porta 3 - Pesquisa e Arte*, rememoro uma de minhas produções e como ela, mesmo sendo anterior a esse caminho atual da pesquisa, faz parte dessa construção. Em todos esses títulos eu me deparo com os espaços possíveis de produção de escritas e de arte contemporânea, sempre apoiada em outras artistas e textos que conversam com as minhas experiências.

Porta 1 - Mulher e Identidade

*Você é sua ancestral.
(Heloísa Ariadne)*

Se conhecer novamente após se tornar mãe é um desafio imenso. Comigo foi como se um furacão tivesse passado e levado toda a minha identidade construída durante os 22 anos da minha vida. No momento, eu não entendia como eu estava psicologicamente, mas lembro que todo o tipo de medo surgiu em mim com o nascimento da minha filha.



Hoje, com 27 anos, amadureci muitos pensamentos sobre ser mulher e ser mãe. Busquei ajuda psicológica para esse suporte, e percebi que eu ainda estava ali, a minha identidade como mulher ainda estava presente. Esse espaço em que verbalizei meus sentimentos foi um disparador e talvez o primeiro espaço do possível para eu encontrar o caminho da minha pesquisa. Espaço do possível que é “um espaço de criação” (HONORATO, p. 50), onde as experiências que me atravessam se tornam parte da investigação.

Revisitando esses sentimentos, relembro uma leitura que fiz no livro de Elisabeth Badinter, *O conflito: a mulher e a mãe* (2011):

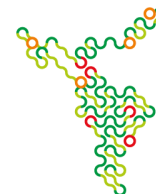
O que é legítimo para uma mulher que não é mãe deixa de ser quando se tem uma criança. A preocupação consigo mesma deve dar lugar ao esquecimento de si, e ao “eu quero tudo” sucede o “eu lhe devo tudo”. A partir do momento em que se escolhe pôr uma criança no mundo para seu prazer, fala-se menos de dom do que de dívida. Do dom da vida de antigamente, passamos a uma dívida infinita em relação àquele que nem Deus, nem a natureza nos impõe mais, e que, um dia, será capaz de nos lembrar que não pediu para nascer... (BADINTER, 2011. p. 19).

Após ler esse fragmento do livro, várias constatações me vieram à cabeça.

Ter esse medo, que volta e meia me atormenta até hoje, é o medo de perder-se na maternidade. Aquela mãe, que a sociedade exige que abdique de todas as suas versões de mulher para ser mãe.

Foi então que, durante o isolamento em decorrência da pandemia, eu consegui uma vaga no curso de extensão *Nós, Mulheres Artistas*, proposto pelo Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Essa oportunidade de acessar remotamente aulas que falavam sobre mulheres, me fez olhar para mim mesma novamente.

O curso ocorria semanalmente e eu estava empenhada em realizar as propostas. Em uma delas, solicitei a ajuda de meu companheiro para me fotografar. Percebi que para o retrato que eu queria fazer, que seria do ombro para cima, eu não queria que aparecesse nenhuma blusa, somente a pele. Foi quando eu decidi tirar a blusa que eu estava vestindo, e, num acidente, ele acabou registrando esse movimento. Ele me mostrou a imagem (Figura 1). Na hora eu me percebi mulher novamente. Resolvi guardar essa imagem para uma futura investigação, dentro do meu acervo de espaços do possível.



Então, a trouxe para essa escrita, no intuito de evidenciar a mim mesma que eu estou aqui, como mulher também. O meu corpo passou a compor esse espaço do possível para a minha produção.

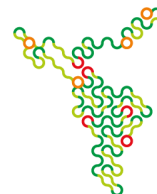
Imagem 1 - Da Série Marca, corpo, porta. 2020. Fotografia. Rafaela Riper.



Fonte: Arquivo pessoal.

Porta 2 - Tempo e maternidade

Estávamos nos secando, após o banho noturno antes de deitarmos, e minha filha de quatro anos olha para uma cicatriz de queimadura na minha perna, muito antiga, na parte frontal da coxa. Ela diz: *e essa tua marca?* Eu fiquei instigada, no momento não pela pergunta, mas pela forma como ela disse marca. Ela conseguiu soar um erre tão declarado, que antes eu nunca havia ouvido. Eu, instintivamente, como toda coisa nova que ela faz, dou um grito de excitação: *Ah! Como que diz? Repete!* E ela ri e diz: *MaRca*, com o erre declarado novamente. Ela também falou as palavras *corpo* e *porta*. Neste momento, durante as nossas gargalhadas, me perco em minha eu artista que pensa na



ligação destas três palavras: *Marca, corpo, porta*. Logo relembro que, ao mesmo tempo em que me exaltei no primeiro erro declarado, quando ela disse marca e apontou para a minha coxa, por um milésimo de segundo, a imagem do que aconteceu veio quase que nítida. Então penso, o corpo reagiu à marca duas vezes: primeiro ao possuir ela e segundo ao lembrar de como ela parou ali. Aí então, abriu-se uma porta: a memória de como aconteceu. O espaço do possível para a produção começa.

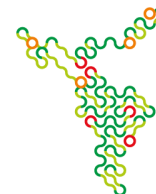
Imagem 2 - Da Série *Marca, corpo, porta*. 2020. Fotografia. Rafaela Riper.



Fonte: Arquivo pessoal.

Eu estava em minha antiga casa, de quatro cômodos, passando uma roupa minha em cima da cama dos meus pais. Quando deslizei o ferro quente pela peça, trazendo-o para perto de mim, até quase a beirada da cama, uma mínima parte dele quente encosta na minha coxa. Ao lembrar disso, lembrei da época, do local, da forma em que vivia. Dividir beliche, banheiro, cômodos pequenos, com pouco espaço para quatro pessoas com muitas emoções.

Começo uma relação com o meu dia-a-dia, meu local atual, nova casa, novas pessoas, nova realidade. Continuo achando pouco espaço físico para três pessoas, - meu companheiro, minha filha



e eu -, porém, a nossa interação é tão fluida, que acabo muitas vezes por esquecer o tamanho físico, passo a entender o espaço também como as nossas conversas e a nossa franqueza.

Depois que finalizamos a rotina do banho e minha filha vai para o quarto, sento no sofá e olho para a marca na perna novamente. Decido que vou tirar uma foto dela. Me pergunto: será que ela aparece tanto assim na imagem como para mim? Fotografo pelo celular, analiso. É uma linha. Uma linha um pouco mais escura do que a cor da minha pele. Parece um fio também.

Relembro de uma experimentação de produção que fiz. É o meu primeiro fio de cabelo branco. Como sou filha de cabeleireira e também fiz o curso de cabeleireira, trabalhando três anos e meio na área para pagar os estudos, é quase uma afronta ser cabeleireira e não fazer nada no cabelo. Pois decidi deixar o natural. Foi quando durante a pandemia descobri esse fio de cabelo branco e arranquei para fazer uma produção. Como registro dessa marca, desse corpo e desse tempo que passou. Juntei então a fotografia do fio de cabelo branco com a fotografia da cicatriz na perna e fiz um pequeno relato para o curso “Nós, mulheres artistas”. A produção foi selecionada para a exposição virtual³ realizada ao final do curso.

Os longos dias isolados foram ótimos no início, pois consegui aproveitar muito do tempo que eu não passava com a minha filha em dias normais. Citando Larrosa (2002. p. 23) novamente, “[...] a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo”.

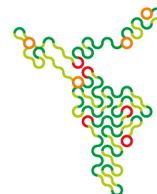
É quando me vêm à memória então uma produção que fiz para a disciplina de Instalação do curso de Especialização em Poéticas Visuais.

Porta 3 - Pesquisa e Arte

*Considero esta pesquisa como um olhar para dentro.
(HONORATO, 2015)*

Arelado a essa investigação, resgato minhas reflexões sobre o tempo. Quanto tempo eu me debruço em cima de uma pesquisa? Que norte dou a ela de acordo com a minha rotina? Quanto eu leio? Quanto eu posso? Eu posso? O tempo permite? Quando inicio estes questionamentos, começo

³ Exposição “Nós, Mulheres Artistas”. Disponível em: <https://www.projetoarmazem.com/nos-mulheres>.



a refletir sobre a minha rotina diária e o quanto é maçante trabalhar 40h semanais, fazer Pós-Graduação, fazer parte de Grupo de Pesquisa, de Conselho de Cultura, de ser artista, de ser esposa e de ser mãe.

A minha dificuldade e bloqueio tem permeado a minha própria figura materna. Como eu sou como mãe? Como me percebo como mãe? Como ser mãe e pesquisadora? E artista? E esposa? Quando me dou por conta, todos estes questionamentos me levam a um espaço do possível que é a investigação sobre esse tempo. Tempo cronometrado todos os dias para meus afazeres diários. Tempo que sempre que me deito julgo que precisaria aproveitar mais.

Depois que me tornei mãe, a maternidade sempre foi uma coisa que evitei, de certa forma, trazer para o meu trabalho. E por quê? Talvez para manter o foco na pesquisa, controlar a ansiedade, programar a minha cabeça para que eu desse conta de tudo, sempre, todo o tempo.

Desbravando estes bloqueios como espaço do possível e me propondo trabalhar com esta ideia de tempo, percebo em meu percurso uma necessidade, quase que de sobrevivência da minha eu artista, um momento em que eu precisei trabalhar com a minha figura materna e com a minha filha, que na época faria 2 anos. O nome da produção é *Sudário do Tempo* (2018) (Figura 3).

Imagem 3 – Sudário do tempo. 2018. Instalação. Rafaela Riper



Fonte: Arquivo pessoal.

Rememorando essa produção que fiz em 2018 com a minha filha, novamente a marca vem com forte presença. A argila em forma de barbotina entrou como suporte deste desenho, onde eu compartilhei com a minha filha, em cima de um tecido branco, e comecei a desenhar com ela, brincar e marcar aquele tempo na minha memória. Esse tempo que permanecerá enquanto produção, enquanto experiência, mas que também foi um tempo que morreu. Durante este desenho com a barbotina no tecido foram feitos registros fotográficos da ação para um memorial descritivo da produção, onde faço conexões e narrativas entre este tempo sublime, a subjetividade e a arte, utilizando o poema *Museu* de Ana Martins Marques⁴.

⁴ MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**: Poemas. Disponível em:
<https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/o-livro-das-semelhancas-ana-martins-marques.pdf>

Por isso o nome Sudário do Tempo, pois é um momento, uma passagem da vida e um registro de uma ação que cessa, onde me coloco à prova como artista, como mãe e como pesquisadora, inserida nesta experimentação de novas linguagens, de novas investigações e de novos processos.

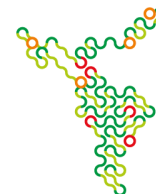
Retorno aos meus dias atuais e isolada, e estabeleço uma relação desta minha produção com a série *Post-Partum Document* (1973-79) (Imagem 4), de Mary Kelly, onde a artista faz uma série de registros sobre esse período de amor e cuidado, mas também de dor e sofrimento da maternidade. Ela registra esse tempo sobre os cuidados de seu bebê, utilizando as fraldas de pano e a marca que ficou daquele tempo.

Imagem 4 – Documento Pós-Parto. 1973-79. Mary Kelly. Forro de fralda com manchas fecais.



Fonte: Fundação Generali.⁵

⁵ Disponível em: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/kelly-mary/artwork/post-partum-document-i-prototype.html#>



Neste ponto é quando me encontro enquanto pesquisadora. Percebo que ao longo dos anos muitas mulheres artistas passaram e passam pelo mesmo conflito que eu e que tiverem/têm que se localizar novamente.

Em uma leitura que fiz de um artigo da Silvana Macêdo, me identifico com uma parte específica que seria a busca do *Poder Materno* (MACEDO, 2017):

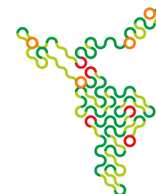
Ao longo das décadas, nossa concepção de família e maternidade mudou, hoje estamos mais conscientes como sociedade de que o núcleo familiar se compõe de uma diversidade de formas familiares. Portanto, nas discussões feministas atuais sobre maternidade ou maternalismo, a agenda se ampliou para considerar a intersecção entre maternidade e questões de raça, sexualidade, gênero, classe entre outros aspectos identitários da mãe, considerando também como as mulheres vivem globalmente, adquirindo portanto, um caráter politicamente mais inclusivo. Tendo em vista a ampliação do debate sobre diferentes formas de maternidade, tanto nos círculos feministas quanto na sociedade em geral, o tabu contra a maternidade enquanto tema parece ter sido quebrado também no contexto das artes visuais. (MACEDO, 2017, p. 8)

Me encontro nessa citação, uma vez que, enquanto mãe, a minha eu artista sentiu-se solitária, por não ter um contato tão evidente com referências de artistas mães. Talvez por esse motivo eu tenha criado por um tempo barreiras para esses atravessamentos sobre a maternidade que me surgiam e eu os ignorava. Encontrar essa liberdade em minha produção e referenciais para essa pesquisa, está sendo um marco na minha vida acadêmica. Deste modo, seguirei desmistificando alguns conceitos sociais impostos a mim e às demais mães, para continuar me permitindo produzir arte.

Considerações finais

Percebo que encontro meu lugar como pesquisadora e artista, sem me desvincular do que eu sou, uma mulher e uma mãe. A partir das mudanças vividas durante a pandemia, me deixo levar pelas experiências, tornando-as protagonistas deste espaço do possível.

Porém, sinto que ainda temos um pouco de resistência quando tentamos colocar a maternidade na arte como um discurso feminista. Entendo que a Arte Contemporânea abraça as questões de gênero, mas o discurso é um pouco menos direto quando se trata da maternidade. Por esse motivo,



continuarei investigando sobre as questões feministas dentro da maternidade, uma vez que encontrei poucas referências no Brasil sobre o tema dentro da Arte Contemporânea.

Acredito ser um espaço do possível potente e promissor, onde conseguimos ressaltar a autonomia da mulher, colocando em pauta a igualdade de gênero quando se trata também da maternidade, sempre produzindo no campo teórico e das artes visuais, contribuindo assim para a pesquisa e conhecimento científico do país.

Referências

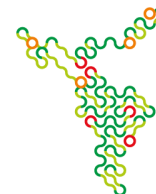
BADINTER, Elizabeth. **O conflito: a mulher e a mãe** [recurso digital]. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. 145p. (p.19). Disponível em: <https://br1lib.org/book/5924016/a3c1e2?id=5924016&secret=a3c1e2>. Acesso em: 15 ago 2021.

HONORATO, Aurélia Regina de Souza. **TRAJETÓRIAS CARTOGRÁFICAS NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES E PROFESSORAS DE ARTES: ESPAÇOS DO POSSÍVEL**. [repositório eletrônico]. Tubarão, 2015. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/handle/ANIMA/3213> Acesso em: 10 ago 2021.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. [revista eletrônica]. Revista Brasileira de Educação, 19 ed. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 12 set. 2021.

Library British. Post-Partum Document, 1973-79. Mary Kelly. Disponível em: <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/sisterhood/clips/culture-and-the-arts/visual-arts/143927.html> Acesso em: 10 set. 2021.

MACÊDO, Silvana Barbosa. **A EXPRESSÃO DO PODER MATERNO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf. Acessado em 20 ago. 2021.



ARTE CONTEMPORÂNEA DECOLONIAL: VIVÊNCIAS EM EXPOSIÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES DRIBLANDO OS EDITAIS DE FOMENTO DAS ARTES VISUAIS

Claudete Nascimento Machado¹

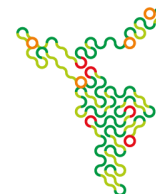
Resumo: estuda as ações, as vivências e experimentações artísticas realizadas nas exposições de arte contemporânea, fruto de pesquisas artísticas com propostas decoloniais e estudos científicos do Grupo Ewê: coletivo de “artistas de terreiro” do curso de artes visuais da universidade federal do Amapá, situada no extremo norte, região Amazônica. Cujo grupo, com suas ações artísticas e pesquisa em arte deslocam os sentidos sócio culturais imagéticos, e, a partir de seus trabalhos de arte, vivenciados nas salas de exposições e nos espaços ao ar livre, apresentam uma arte problematizadora e experimentações numa perspectiva decolonial, provocando ações e reações adversas no público como: perturbações imagéticas, enfrentamentos, desestabilizações dos sentidos, da arte, das representações imagéticas e discursivas no campo das artes visuais, tanto no espaço acadêmico da universidade, quanto nos espaços sócio cultural, nos editais e projetos de políticas públicas para a arte e cultura na cidade de Macapá. A pesquisa se propõe refletir sobre as perturbações, deslocamentos, os campos sensíveis, o lugar da arte e do artista enquanto proposta de arte decolonial, além dos enfrentamentos causados nas intervenções artísticas, nas exposições de artes visuais e nos projetos de políticas culturais destinados a arte e cultura desde o surgimento do grupo de pesquisa e coletivo de artistas, com trabalhos de arte contemporânea de 2007 à atual proposta do coletivo de “artistas de terreiro”.

Palavras-chave: “arte contemporânea”; “arte decolonial”; “coletivo de artistas”; “editais para as artes visuais”.

Decolonial Contemporary Art: experiences in exhibitions and experiments that seek to overcome the public notice policy for the promotion of visual arts

Abstract: it studies the artistic actions, experiences and experiments carried out in contemporary art exhibitions, the result of artistic research with decolonizing proposals and scientific studies from the Ewê Group: collective of “terreiro artists” from the visual arts course at the federal university of Amapá, located in the extreme north, Amazon region. Whose group, with their artistic actions and research in art, displaces the socio-cultural senses of imagery, and, based on their works of art

¹- Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, Macapá, Estado do Amapá, Brasil. É artista visual contemporânea. Pesquisadora e curadora de arte. Componente e coordenadora do Coletivo “Ewê” de “arte de povos de terreiro”. professora efetiva do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. Mestre em História Social pela UNICAMP/SP. Licenciada e Bacharel em História pela UNIFAP/Macapá/AP. Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará/UFPB/Belém/PA.



experienced in the exhibition halls and in the open spaces, present problematizing art and experimentation in a decolonizing perspective, causing adverse actions and reactions in the public, such as: image disturbances, confrontations, destabilization of the senses, art, image and discursive representations in the field of visual arts, both in the academic space of the university, as well as in the socio-cultural spaces, in the notices and policy projects for art and culture in the city of Macapá. The research aims to reflect on disturbances, displacements, sensitive fields, the place of art and the artist as a proposal for decolonized art, in addition to the confrontations caused in artistic interventions, in visual art exhibitions and in cultural policy projects aimed at art and culture since the emergence of the research group and collective of artists, with contemporary artistic experiments from 2007 until the current proposal of the collective of “terreiro artists”.

Keywords: Contemporary Art. Decolonial Art. Collective of artists. Public notices for the Visual Arts.

O “Ewê” coletivo de “artistas de terreiro surgiu em 2006 como grupo de pesquisa do curso de artes visuais da Universidade Federal do Amapá e em 2007 se transformou também em coletivo de artistas em arte contemporânea, passando a desenvolver trabalhos de arte híbrida, arte integrada, arte afrobrasileira, incluindo principalmente, “arte de povos de terreiro”, arte decolonial e arte engajada. Passando a integrar pessoas de terreiros de candomblés e umbandas das áreas de entorno da universidade federal do Amapá. Daí começou a participar de eventos culturais, artísticos e de ações de políticas públicas a nível estadual, municipal e nacional. Além de desenvolver pesquisas com publicações em vários eventos nacionais com alcance internacional, realizar oficinas de arte, rodas de conversa para falar sobre o processo artístico e a poética do coletivo “Ewê”. Participar de editais, chamadas públicas para atividades artísticas, prêmios, etc.

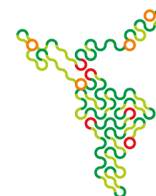


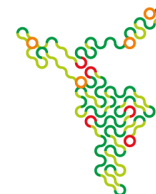
Fig. 01 - Título: “Oferenda - Natureza Morta. Instalação Performativa. Claudeth Nascimento (artista e curadora do projeto). Participação especial: Coletivo "Ewê". Trabalho contemplado em Edital da Lei Aldir Blanc/2020. Secult/AP.



Além de participar de exposição em galerias, espaços abertos nas ruas, praças. Trabalhar com performances, instalações artísticas, arte híbrida, ações de curadoria de artista, etc, a partir de 2020 com a pandemia, o coletivo Ewê passou a realizar as exposições, apresentações artísticas, os trabalhos científicos, palestras e demais estudos apenas, de forma online, a exemplo da (fig. 01). Trabalho contemplado em edital 2020/Secult/AP, apresentado em formato de live em 2021.

O lugar da arte e do artista na arte decolonial enquanto arte contemporânea

A estética moderna da arte e cultura através da construção do estado moderno, sustentado pelos ideais de desenvolvimento trouxe consigo a colonização do ser, da percepção visual, do sentir, do expressar, do compreender-se no mundo, etc, cujos posicionamentos além de reproduzir os valores estéticos, artísticos e culturais brancos, racistas, machistas, misóginos, essencialistas, homogeneizante e universalistas, disseminou os ideais de “superioridade” e poder da cultura branca. Educando os povos colonizados com valores de submissão, de assujeitamento e de inferioridade. Desvalorizando a cultura dos povos colonizados, a fim de levar à compreensão que arte “é um sistema apenas da cultura branca”. Estimulando aos negros, índios e mestiços apenas, ao consumo de arte. (MIGNOLO 2009, p. 11).



A retórica de modernidade utilizada na narrativa de construção do estado moderno e difundida aos povos colonizados através da lógica da cultura branca, sustentada por um aparato cognitivo que é patriarcal e, portanto, normatizou as relações de gênero e de raça, além de reafirmar e reproduzir as relações de poder, “seduzindo” através da “educação do olhar” e dos sentidos dados à visualidade e visualização do colonizador europeu, hoje euro-americano, como um modelo referencial de civilização e desenvolvimento. Quijano (1992, p. 12-13). Já as propostas decolonizantes e o pensamento decolonial buscam a desconstrução de ideologias e pensamentos colonizados e colonizadores, com ações e produções intelectuais que visem recorrer à categorias e discursos explicativos que emergiram nas línguas dos povos nativos e se sustentam através das narrativas históricas e experiências dos povos ameríndios e africanos

Experimentação artística decolonial trabalhadas pelos artistas do coletivo Ewê

O coletivo de “artistas de terreiro” se propõe trabalhar a arte em diversos suportes, linguagens artísticas e experimentações de arte híbrida a partir de um projeto decolonial de arte.

“La estética europea de la modernidad colonizó la aesthesis como parte de su colonización global del ser y del conocimiento, llevando a formulaciones estrictas de los que es bello y sublime, bueno y feo, a la creación de estructuras canónicas, genealogías artísticas, taxonomías específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando según caprichos occidentales el rol y la función del artista en la sociedad, siempre otrificando lo que cayera de esta red. (TLOSTANOVA, 2011, p. 15)”.

Figura 02 - “Tecendo Ancestralidade”. Performance Instalação. Coletivo Ewê Participação no 11º projeto: “Performance na Universidade”. Local: DEPLA/UNIFAP. Macapá – Amapá/Ano: 2019



Fonte: arquivo do coletivo Ewê divulgado no portfólio do grupo

O desenvolvimento dos projetos realizados pelo coletivo “Ewê”, com arte contemporânea, aquela que problematiza questões dos nossos dias. Aquela que expressa, apresenta e interage com o cotidiano. E, enquanto arte conceitual, aquela que não é formalista. Está fundamentada nos conceitos e cujos fundamentos norteadores são as expressões das idéias e não, as representações formais. Mesmo observando que cada artista do grupo tem sua expressão própria, ainda assim, o coletivo segue uma linha de arte afro-ameríndia enquanto “arte dos povos de terreiro” da Amazônia amapaense. Uma arte engajada e decolonial, apresentando vivências, estímulos e várias maneiras de libertar o conhecimento, a visão, o perceber e também, a expressão, “a través de la subversión, la burla, la resistencia, la re-existencia y la superación de la modernidad y sus mecanismos creativos, normas y limitaciones” (Tlostanova, 2011, p. 15). De acordo com Tlostanova apresentamos as (fig. 01, 02, 03 04 e 05) sobre as produções artísticas decoloniais com participação do coletivo “Ewê”.

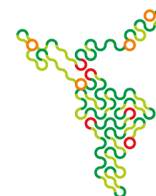
Na (fig. 03), o público interagindo com a performance/instalação “Banquete nº 2” da artista Claudeth Nascimento, o coletivo “Ewê” participa das ações, na qual, o experimento dialoga com a “arte dos povos de terreiro” numa relação sinestésica através do cheiro, com o uso de banho e perfume (cheiro da umbanda na região amazônica). O banho de cheiro se encontra no alguidar (utensílio da cultura material dos terreiros), cujo perfume misto de rosas, flores folhas, raízes e cascas cheirosas e essências oleaginosas exalam em todo o ambiente, provocando uma relação sinestésica entre o cheiro, a visualidade e o som ambiente (música da natureza). O trabalho traz fortes provocações às políticas públicas do estado e município de Macapá.

Figura 03 - “Banquete nº 2”. Performance Instalação. Claudeth Nascimento. Participação do Coletivo Ewê. Macapá Verão Praia de Fazendinha. Trabalho selecionado no Edital da FUMCULT/AP. Programação da Prefeitura Municipal de Macapá/2017



Fonte: imagens de arquivo do coletivo Ewê divulgados no portfólio do grupo e portfólio da artista autora

As ações da artista e a participação do coletivo “Ewê” no trabalho de arte “Banquete” (fig. 03) , problematizando as políticas públicas em todas as esferas, principalmente municipal e estadual, fez com que no ano seguinte, o Coletivo “Ewê” mesmo tendo tido trabalhos aprovados nos editais da fundação de cultura do município de Macapá, em represália às problematizações expressas na arte, a instituição de fomento não chamou nem a artista e nem o coletivo para apresentar os trabalhos aprovados nos editais que já estavam publicados como selecionados no ano de 2018



Nas (fig. 04). Primeiro trabalho com pesquisa de arte decolonial da artista Claudeth Nascimento e primeiro estudo sobre decolonialidade na arte desenvolvida pelo coletivo “Ewê”, o objeto artístico, Instalação Performativa foi criado no percurso das várias apresentações em processo de pesquisa em arte durante dez (10) anos nos eventos científicos e artísticos da Universidade Federal do Amapá. As primeiras apresentações (fig. 04), aconteceram sucessivamente nos anos de 2008 e 2009. Em 2008 numa exposição de arte o experimento artístico incomodou dentro dos limites suportáveis. Mas, a segunda apresentação/processo de pesquisa foi num evento de educação da cultura visual em 2009, realizado pelo curso de licenciatura em artes visuais da universidade (UNIFAP), quando a obra foi apresentada novamente com a galinha branca (como forma de suavizar o impacto “causado” pela imagem “estranha” da obra. Mesmo assim “Sem título Número UM” foi recebida como se fosse uma afronta à ordem consensual imagética da cultura visual, causando um grande impacto imagético e muitos incômodos na cultura visual.

Figura 04 - “Sem Título nº UM”. Instalação performativa. Autora: Claudeth Nascimento. Participação especial do Coletivo Ewê”. Local: UNIFAP. Evento: Seminário de Educação da Cultura Visual. Ano 2009. Apresentação do experimento artístico no processo de pesquisa em arte



Fonte: arquivo pessoal da artista

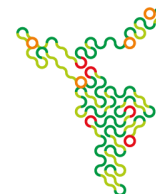
Nesta apresentação do trabalho de arte, componentes do coletivo Ewê foram vítimas de violência com palavras agressivas dentro da universidade. O que só reforçou a necessidade de continuar com a pesquisa em arte. Nos anos de 2010, 2011, 2012, 2014 e 2018, depois que o coletivo

“Ewê” já acreditava ter suavizado a percepção estética da parte do público acadêmico, resolveu mudar e apresentar o objeto artístico “Sem Título Número Um” (fig. 05) com a galinha preta. Nesses anos consecutivamente a obra enquanto processo de pesquisa imagética e pesquisa sobre os sentidos dados pelo público à obra, continuaram incomodando muito dentro da academia e da cidade de Macapá. Em todas as aparições da obra (fig. 04 e fig. 05) todas, sem exceção causara muitas perturbações imagéticas, transtornos visuais e desconfortos conceituais, ao serem apresentadas e identificadas como arte. Principalmente, quando a obra se apresentava com a galinha preta (fig. 05). Símbolo do “mal” disseminado pela cultura colonizada. Nos três últimos experimentos: “Sem Título Número Um”, nos anos de 2014 e 2018, depois de alguns estudos a obra “Sem Título Número Um” passou a se como linguagem: “Performance/ Instalação/Vídeo-Arte”.

Figura 05 - “Sem Título nº UM” (imagem com a galinha preta) Instalação performativa. Autora: Claudeth Nascimento. Participação especial do Coletivo Ewê”. Local: UNIFAP. Evento: Seminário de Educação da Cultura Visual. Ano 2011



Fonte: arquivo pessoal e portfólio da artista

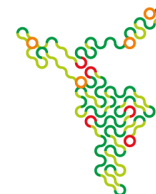


Descolonizar a arte, seus cânones e descolonizar a percepção estética são ações que se constituem em desconstruir as formas de sentir e gostar, desvinculando subjetivamente beleza e gosto como padrão único e referência com a arte clássica e valores estéticos europeus e atualmente, euro-americanos. Neste sentido, a arte decolonial se propõe criar nos sujeitos colonizados, a possibilidade de vivenciar seus valores estéticos emanados de suas subjetividades e da própria História local. Haja vista que a decolonialidade têm aberto a possibilidade de reconstrução das histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela História total e pela História dos grandes acontecimentos, Haja vista que arte decolonial enquanto processo de desconstrução dos ideais, valores e pensamentos colonizados leva em consideração que a forma de ver e “as imagens visuais [...] são na verdade construções simbólicas [...] como que uma linguagem a ser aprendida, um sistema de códigos que lança um véu ideológico entre nós e o mundo real” (Mitchell. 2006, p. 8), uma vez que somos educados também e principalmente, pela cultura das imagens.

Fomento às artes visuais e as leis atuais de incentivo e de emergência cultural:

As políticas públicas enquanto políticas culturais que temos hoje no Brasil tem início com a construção e consolidação do Estado Modernos no governo de Getúlio Vargas com o ministro Gustavo Capanema e a participação de artistas e intelectuais ligados ao movimento modernista, iniciado como manifesto em 1922. Apresentam dois (02) modelos de políticas culturais: “as políticas de identidade e patrimônio” e as “políticas regulatórias”. As políticas de identidades e patrimônio são políticas culturais ligadas a construção da identidade nacional brasileira enquanto patrimônio material e imaterial. São políticas conhecidas pelas ações de preservação do patrimônio cultural e o sentimento de identidade, de nação, de pátria. Já as políticas regulatórias são mais recentes e estão voltadas para intervenção do estado na economia das comunidades culturais a partir da regulação das atividades econômicas da cultura (como por exemplo, a atual cultura criativa do MinC).

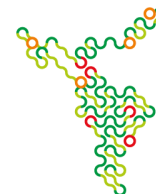
Com a pandemia as ações do governo (federal, estadual e municipal) e de acordo com o Plano Nacional de Cultura/ PNC/MinC, ligado ao projeto do Serviço Nacional de Cultura/SNC do MINC, e atendendo a necessidade emergencial com a pandemia que assola o país desde 2020, foi criada a lei



nº 1075/2020 – Aldir Blanc, de iniciativa da deputada federal Benedita da Silva (PT/RJ). Cujas leis estão sendo pautadas para se tornar uma lei permanente de políticas culturais com recursos federais da cultura, a serem repassados aos governadores e prefeitos através do fundo nacional, com o projeto de desburocratização do serviço nacional de cultura/ MinC. O Grupo Ewê de Pesquisa e Coletivo de Artistas de Terreiro foi contemplado através de um edital de prêmio pelas ações de quatorze (14) anos de atividades desenvolvidas na sociedade, além de outros editais e chamadas públicas da lei Aldir Blanc em que o coletivo “Ewê” foi selecionado com projetos artísticos para serem desenvolvidos online. Assim, a lei Aldir Blanc se apresenta com financiamento de editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços de auxílio emergencial à artistas, produtores culturais e espaços de cultura.

Considerações (reflexão):

Não nos propomos aqui fazer nenhuma consideração conclusiva. Haja vista que este artigo é apenas um recorte de uma pesquisa maior que trata do fazer artístico do Ewê com ações de arte decolonial na região amazônica e suas lutas por um sistema de arte capaz de garantir políticas culturais democráticas, eficazes e decoloniais. Também, levando-se em consideração que a arte na cidade e no estado do Amapá ainda apresenta muita escassez de ações, fomento, espaços culturais e políticas públicas, principalmente, de arte contemporânea, arte conceitual, arte engajada, e, observando o descaso oportuno e recorrente de políticas culturais eficientes, democráticas à arte e cultura aos povos da Amazônia, principalmente no Estado do Amapá, usamos o termo: “driblar” os editais de fomento e políticas públicas como uma das formas de resistir (lutar) e de *re-existir* (formas de existir com fazeres artísticos). Trata-se de um sentido dado pela autora deste artigo para falar das ações do coletivo Ewê como forma de continuar fazendo arte enquanto projeto decolonial, continuar problematizando o social, o *status quo* através da pesquisa, da arte e ainda assim, conseguir fomento à arte e à cultura, mesmo com trabalho de arte desconstruindo valores estéticos e artísticos colonizados. Principalmente, fazendo arte dentro do espaço acadêmico e ainda assim, problematizar as instituições. Ser um grupo de artistas produtores de uma arte engajada, que desestabiliza sentidos da arte colonizada, submetida aos ideais de beleza dos padrões euro-americanos, presentes nos



espaços institucionais de arte, na universidade, nos editais e projetos de políticas públicas para a arte e cultura a nível nacional, mas, principalmente na cidade de Macapá. Porém, vale apenas ressaltar que também, na academia, na cidade e no meio das instituições que trabalham as políticas públicas, há reações de compreensão, aceitação, valorização e compartilhamento da proposta de arte decolonial do coletivo Ewê.

Referências

BAKHT, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucetec, 1979.

ESCOBAR, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”. **Tabula Rasa**, núm. 1, pp. 51-86, enero-diciembre, 2003.

_____. **Mas allá del Tercer Mundo**. Globalización y Diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. São Paulo, São Paulo, Brasil: Paz e Terra, 2000.

LIMA, L. P., ORTELLADO, P., & SOUZA, V. (2013). O que são as políticas culturais? **uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura**. IV Seminário Internacional Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa.

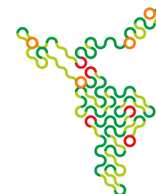
LOPEZ, L. O corpo colonial e as políticas e poéticas da diáspora para compreender as mobilizações afro-latino-americanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 301-330, jan./jun. 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Arte como Encantaria da Linguagem**. coleção: ENSAIOS TRANSVERSAIS - Vol. 36. Editora Escrituras, São Paulo 2008.

_____. Um Novo Espaço. **In: Arte Pará 82. Catálogo**. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1982, pp. 2-3.

_____. Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 111-122.

MACHADO, Claudete Nascimento. Arte assombrada e arte engajada dos povos de terreiro: olhares de sobrevoo na Amazônia brasileira, In **Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de**



Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3367-3378.

MIGNOLO, Walter. “Postoccidentalismo: el argumento desde America Latina”. In: CASTROGOMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). **Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate**. Mexico: Miguel Angel Porrua, 1998.

_____. **Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

MITCHELL, W. J. Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. Interim, vol. 1, nº 1, Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2006. pp. 1-20.

QUIJANO, Aníbal. COLONIALIDADE: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 32. nº 94, junho/2017.

_____. **Colonialidad y modernidad/racionalidad**. Perú indígena, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. **Colección Sur Sur**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

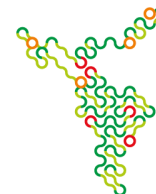
QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: **Epistemologias do Sul**. BOAVENTURA, S. MENESES, M. (orgs.). 2009. Coimbra: Almedina.

_____. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura un manifiesto”. Em: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (compiladores). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25-46.

_____. Aesthesis decolonial. **CALLE14**, volumen 4, número 4, enero – junio de 2010.

_____. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

TLOSTANOVA, Madina. “La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial”. **Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte**. Volume 5, número 6. Jan-Junio de 2011.



ARTE E PROTESTO: ATIVISMO ARTÍSTICO DA DITADURA À CONTEMPORANEIDADE

Tatiane De Oliveira Elias¹

Resumo: O tema desta comunicação são os reflexos do ativismo artístico na arte brasileira da ditadura militar à contemporaneidade. Para tanto pretendo examinar as formas de respostas de artistas brasileiros à crise social, econômica e política durante os anos iniciais da ditadura brasileira à atualidade.

Nos anos 60 e 70, os artistas brasileiros, e a sociedade brasileira em geral, viviam sob a ditadura (devido ao golpe militar de 1964), regime que tudo controlava e censurava. Este período de ditadura militar teve influência direta no cenário artístico brasileiro e muitos artistas retrataram cenas de opressão política, assassinato, tortura, etc. em suas obras. Durante este tempo no Brasil ocorreram manifestações coletivas frequentes em espaços públicos. Os artistas lidavam com questões sociais, usando a ironia em seu trabalho, a fim de exercer a crítica política. O período da ditadura trouxe uma grande mudança na arte brasileira por meio de artistas que tiveram um papel importante no mundo da arte contra a repressão no Brasil. Na atual cena contemporânea brasileira alguns artistas e curadores direcionam suas obras para questões mais sociais, inclusivas, de gênero e raça, e devido as suas concepções algumas exposições e obras foram censuradas como *Queermuseum*, a performance *La Bête* de Wagner Schwartz, a exposição do artista Pedro Moraleida. A fala facista de Roberto Alvim contribuiu para o Festival *Verão Sem Censura* em São Paulo como sinal de resistência e liberdade de expressão.

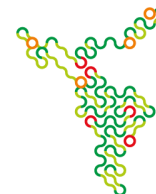
Palavras-chave: Arte, Protesto, Ativismo, Ditadura, Arte brasileira contemporânea.

Art and Protest: Artistic Activism from Dictatorship to Contemporaneity

Abstract: This paper aims to examine the reflexes of artistic activism in Brazilian art by studying how Brazilian artists responded to the social, economic, and political crises from the early years of the military dictatorship to the present.

In the 1960's and 1970's, Brazilian artists were living under a dictatorship because a result of the military coup of 1964; everything was controlled and censored. This had a direct influence on Brazilian art, with scenes featuring political oppression, murder, torture and so on featuring in many artists' works. Moreover, there were frequent collective demonstrations in public spaces. The artists explored social issues and employed irony in their work to extend political criticism. A tremendous transformation in Brazilian art was thus ushered in, and the artists had an important role in the art milieu against repression. Similarly, in the contemporary Brazilian art scene, some artists and curators

¹ Profa. Dra. da UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.



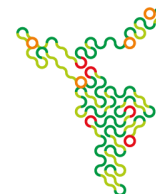
direct their works towards more social, inclusive, gender and race issues. However, due to their conceptions, some of their exhibitions and works have been censored, such as the *Queer museum*, the performance of *La Bête* by Wagner Schwartz, the exhibition by the artist Pedro Moraleida, among others. Furthermore, the fascist speech by Roberto Alvim resulted in the Summer Festival *Without Censorship* in São Paulo, which was organized as a symbol of resistance and freedom of expression.
Keywords: Art, Protest, Activism, Dictatorship, contemporary Brazilian art.

O tema desta comunicação é arte e protesto do ativismo artístico na arte brasileira da ditadura militar à contemporaneidade. Para tanto, pretendo examinar as formas de propostas artísticas de criadores brasileiros à política dos anos iniciais da ditadura brasileira à atualidade.

Durante a ditadura no Brasil (1964-1985) os artistas tiveram problemas com a liberdade de expressão para criarem suas obras. Mas, como a censura no Brasil não era muito bem organizada, ela não conseguiu atingir ao mesmo tempo todos os movimentos artísticos (como cinema, música, poesia, teatro e arte). Os artistas aproveitaram esta oportunidade e usaram de alegoria para burlar a repressão. Nas palavras de Chico Buarque:

O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um álibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que, com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e vê coisas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldade de conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. (COSTA, 2007, p. 38).

Além dos artistas, os museus, bienais, salões de arte, foram censurados. Por exemplo, na *IX Bienal de Arte em São Paulo*, em 1967, Cybele Varela apresentou seu trabalho *O presente Carioca*, que consistia em uma caixa com um mapa do Brasil, além de uma foto de um general militar e uma frase do hino nacional. O trabalho foi considerado ofensivo por ser visto como antinacionalista. E foi destruído. A obra do artista Quissak Jr, *Políptico Móvel* foi censurada e banida da Bienal, porque representou a bandeira brasileira de outra forma. No mesmo ano, no *Quarto Salão de Brasília*, com a presença de 363 artistas e 1028 obras, Cláudio Tozzi e Aguillar tiveram a obra censurada. Em 1968, a *Segunda Bienal de Artes da Bahia* foi fechada e seus organizadores foram presos. Em 1969, o *Terceiro Salão de Artes de Ouro Preto* foi censurado e o júri foi proibido de ver as obras com referências políticas. No mesmo ano, os artistas brasileiros não puderam mostrar as suas obras numa exposição coletiva do MAM-RJ. Segundo Niomar Moniz Sodré:

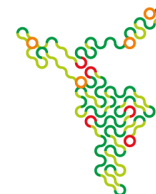


A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no Correio da Manhã, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob alegação de que era uma exposição subversiva. (Niomar Sodré *apud* MORAIS, 1994, p. 307-308).

Esta época trouxe uma grande mudança na arte da vanguarda brasileira. Os artistas, a exemplo de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Antonio Manuel faziam questionamentos sociais e usavam a ironia em suas obras para propagar uma crítica política. Prova disso foram as obras *Inserções em circuitos ideológicos projeto coca-cola* (1970), de Cildo Meireles e, os *Parangolés Da Adversidade Vivemos e Incorporo a Revolta* de Hélio Oiticica. Cildo Meireles em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, fez uma crítica à política brasileira e a imperialista dos EUA e o seu intervencionismo na América Latina. Este trabalho consiste em garrafas de Coca-Cola, nas quais foram escritos em cor branca "Yanques go home" e depois as garrafas foram devolvidas ao comércio.

Em 1964, Oiticica criou o seu primeiro *Parangolé*. Esta obra é uma proposta de Oiticica que dispensa o suporte rígido tradicional da obra de arte. Eles são feitos de panos (capas), os quais o participante pode vestir. O *Parangolé Da Adversidade Vivemos* mostrou a posição do artista contra a política da época em que o Brasil estava sob o poder de uma ditadura militar. Para Oiticica, a ideia de adversidade serviu no sentido do homem que é oprimido pela política, pela violência, pelo seu país e se serve da adversidade para viver. Ou seja, "adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos" (OITICICA, 1968). Em 1967, Oiticica criou o *Parangolé Incorporo a revolta*. Com a frase "Incorporo a revolta" numa almofada vermelha ele protestava contra a política da época. Oiticica também está usando conotações políticas para aquela época, de incorporar a revolta contra a ditadura; à crítica que Oiticica chamava de fedorenta; a arte só para a elite; as instituições museológicas.

Antonio Manuel criou, em 1969, a obra *Soy Loco por ti*, inspirada na música de Caetano Veloso *Soy loco por ti América*. O trabalho de Manuel representa a ditadura na América Latina. Nesta instalação, há uma cama de feno que apodrece com o tempo e exala um cheiro ruim que representaria os podres da ditadura na América Latina. Na parede há um mapa da América Latina, pintado de vermelho e coberto por uma cortina preta que pode ser puxada pelos participantes e visitantes, ressaltando que vários países da América latina viviam sobre uma ditadura imposta pela guerra fria.



Conforme Jardel Dias Cavalcanti:

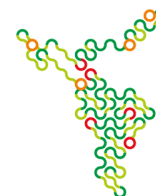
o movimento abriu possibilidades de criação de uma nova vanguarda, que se posicionou criticamente frente à realidade política e ética da época, usando a alegoria e a ironia como ingredientes básicos para o questionamento social. (CAVALCANTI, 2005, p. 45).

Em 1967, Décio Pignatari formulou a teoria das guerrilhas artísticas. Nela, ele defende uma vanguarda artística voltada contra o sistema político e contra a arte convencional (PIGNATARI, 1967). Alguns artistas brasileiros tinham um forte interesse na política de guerrilha. Em 1969, o teórico brasileiro da guerrilha urbana Carlos Marighella escreveu o Mini manual do Guerrilheiro Urbano. Este manual serviu de orientação para os revolucionários e movimentos de libertação. Em 1970, muitas cópias deste estavam em circulação no Brasil. Ele descreve em detalhes táticas de guerrilhas urbanas que devem ser usadas no combate às ditaduras.

Em 1970, Frederico Moraes escreveu seu manifesto *Contra a arte afluyente: o corpo é um motor da obra*. Um dos pontos mais importantes do manifesto é o conceito de arte guerrilheira, mas também a abordagem do artista à figura do guerrilheiro. Segundo a obra, o artista deve romper com a arte convencional dos museus e levar a arte às ruas.

As demonstrações artísticas contra a ditadura também eram mostradas em eventos coletivos, como a manifestação artística *Do Corpo à terra*, organizada em 1970, por Frederico Moraes no Parque Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais. Moraes escreveu um manifesto e denunciou a repressão militar; queria a liberdade de expressão, de opinião no Brasil. Artur Barrio, Cildo Meirelles, Ronaldo Lima, Décio Noviello, entre outros artistas participaram deste evento. Nesta obra, Barrio deixou várias trouxas ensanguentadas feitas de sacos brancos com comidas, sangue, cabelo e outros perecíveis no ribeirão Arrudas da Cidade de Belo Horizonte. Com esta ação, o artista queria chamar a atenção para o problema da liberdade e denunciar a morte de pessoas inocentes. A reação das pessoas ao se depararem com as trouxas e a chegada de policiais foram documentadas em vídeo por Barrio.

Meireles criou, para este evento, a performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*. A representação nesta obra é violenta. Meireles usa pedaços de madeira de 2,50 metros e



dez galinhas vivas, óleo e fogo. Ele joga literalmente óleo nas galinhas vivas e depois acende o fogo, em sinal de protesto contra a ditadura que assassinou muitas pessoas².

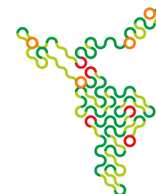
Em sua obra *(Ver) melha*, em 1970, na zona de pedestres do parque municipal, o artista José Ronaldo Lima pintou a palavra "(Ver) melha" e distribuiu cópias de jornais contendo notícias sobre a revolução na China e a Guerra do Vietnã. O artista Luiz Alphonsus queimou 15 metros de fita plástica com napalm na grama do parque, com a intenção de questionar o uso do napalm na Guerra do Vietnã. Décio Noviello conseguiu uma caixa de granada de sinalização do exército e fez uma explosão de cores no parque Municipal. A exposição gerou muitas críticas e os artistas do Rio de Janeiro tiveram que sair a noite fugindo da cidade de ônibus.

Depois do final da ditadura no Brasil, em 1985, e na fase de redemocratização, ainda se podia verificar algumas formas de censura como a proibição do documentário *Muito Além do Cidadão Kane* sobre a História da Rede Globo de Televisão durante a ditadura. Sua exibição foi proibida no país em 1994.

No século XXI vemos novamente se repetir ações políticas e individuais de censura no Brasil. A 29ª Bienal de 2010 tratou de questões políticas e polêmicas. Os desenhos de Gil Vicente da série *Inimigos* apresentam uma série de imagens de pessoas como os ex-presidentes brasileiros Fernando Henrique Cardoso (Fig. 1) e Lula, bem como o Papa Bento VI, George Bush, a rainha Elizabeth e Obama, retratados com uma arma sendo apontada para suas cabeças. O presidente da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) Luiz Flávio Borges, ordenou que as obras fossem retiradas da Bienal de arte. Para o artista Vicente, as obras podem ser vistas como uma espécie de protesto.

Na mesma Bienal, a instalação *El alma nunca piensa sin imagen* (Fig. 2) do artista argentino Roberto Jacoby foi banida. A razão para isso é que ele fez uma homenagem ao Partido Trabalhista, quando retratou em suas obras as fotos da candidata a presidente Dilma Rousseff do partido dos trabalhadores, bem como fotos de José Serra, também candidato à presidência, mas de outro partido, o PSDB. A instalação foi vista como propaganda eleitoral para o partido dos trabalhadores. Sua

² Meireles faz uma referência a Tiradentes, um mártir contra a colônia portuguesa em Minas Gerais, seu corpo foi esquartejado e sua cabeça deixada na praça pública. Um século depois de sua morte, Tiradentes foi celebrado e o dia 21 de abril foi decretado como feriado nacional.

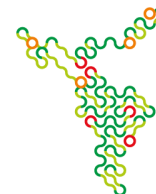


instalação inclui um pódio com microfone e vídeos, que representam um pedido de desculpas pela campanha eleitoral da candidata presidencial Dilma Rousseff; e uma fotografia de Rousseff e de Serra.

Em 2014 a 31ª Bienal de São Paulo exibiu a performance *Espaço para abortar* do Coletivo *Mujeres Creando* da Bolívia. As integrantes fizeram seis cabines de arame e tecidos vermelhos e escreveram em preto a palavra útero. Nesta instalação, as pessoas poderiam entrar dentro e escutar depoimentos recolhidos de mulheres no parque Ibirapuera sobre a sua experiência que tiveram com um aborto. A obra foi alvo de protesto do movimento católico do Instituto de Plínio Correa de Oliveira. A Bienal teve que colocar um aviso de recomendação de idade, um grande problema é que o maior público da Bienal são as escolas. De acordo com o coletivo seria um ato de censura, “esta censura está disfarçada de um suposto argumento pedagógico que não existe, pois isso se trata de uma obra que foi criada justamente pensando num público massivo infantil e juvenil que visita a Bienal.” (ALBUQUERQUE, 2016, p. 42-57).

Em 2017 a exposição no Rio Grande do Sul *Queermuseum* curada por Gaudêncio Fidelis no atual Farol Santander foi censurada. A exposição teve participação de 82 artistas, alguns como Volpi do período do modernismo brasileiro; de já falecidos a artistas contemporâneos como Bia Leite. A exibição, a partir das obras expostas, foi criticada, por uma parcela da sociedade hipócrita e homofóbica, que não permite a discussão pública da diversidade e das minorias, de fazer apologia à zoofilia e pedofilia. O movimento MBL dirigiu o boicote à exposição *Queermuseum* em Porto Alegre e depois o fechamento dela. O evento levantou diversas discussões e uma delas foi sobre a volta da censura nas artes. Em 2018, a exposição foi mostrada no Rio de Janeiro e, mesmo com o veto do prefeito da cidade, Crivella, os organizadores conseguiram exibir o evento.

Também em 2017 a performance *La Bête* de Wagner Schwartz, no museu de Artes de São Paulo, sofreu repressões. Nesta performance, o artista nu manipula uma réplica da série *Bichos* de Lygia Clark. Durante a apresentação uma menina de quatro anos, autorizada por sua mãe, tocou no corpo de Schwartz, o que causou polêmica nas redes virtuais. Jorge Coli comenta sobre as pessoas que criticaram a performance

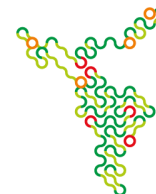


estas pessoas tem as suas convicções o problema é que elas não toleram o outro, elas não consideram o outro, elas não querem as diferenças e elas se manifestam hoje, se manifestam de maneira violenta (...) Para Coli existem nus eróticos e nus castos, a situação do MAM para ele era exatamente este um nu de uma inocência completa, assim como a menina que também é inocente (COLI, 2017).

O MAM-SP foi invadido pelo MBL com a presença do artista Alexandre Frota, exigindo o fechamento da mesma, ressaltando que o artista que criticou a exposição pelo ato de nudez de Schwartz é atualmente deputado federal, fez filme pornô que não era nenhum nu inocente, e por fim, o ministério público determinou que o Google tirasse do ar os vídeos desta performance.

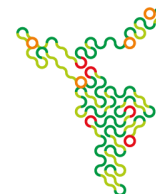
No mesmo ano, a exposição *História da sexualidade* no MASP, que trouxe cerca de 300 obras de arte de vários períodos da história da arte de várias partes do mundo, foi censurada. O tema abordado era a sexualidade, inclusive com a participação, em muitas partes do evento, de telas de Francis Bacon, Degas, Manet, Picasso, Gauguin, Victor Meirelles, e Adriana Varejão. Temendo o que ocorreu no MAM-SP, numa decisão inédita, o MASP vetou a entrada de menores de 18 anos, e o catálogo da exposição também continha o aviso da censura. De acordo com Jorge Coli, ele nunca tinha presenciado no Brasil uma censura deste modo nas artes (ALBUQUERQUE, 2016, p. 42-57). Depois das críticas recebidas em relação ao museu, o MASP decidiu retirar a proibição, mas deixou o aviso indicativo de idade.

O absurdo da censura é tão grande que até obras de artistas brasileiros falecidos estão sendo censurados. Em 2018, a exposição *Faça Você Mesmo Sua Capela Sistina*, com trabalhos do artista mineiro Pedro Moraleida dentro outras, no Palácio das Artes em Belo Horizonte com 130 obras do artista abordavam a dualidade do sexo e religião, criou uma polêmica ameaçada por religiosos e políticos que iriam à justiça e exigiriam que a mesma fosse fechada, por não representar os interesses da sociedade e estar deturpando jovens e faltando com respeito à religião católica. A controvérsia é mais profunda que estes atos de protesto, pois o Brasil é um estado laico e políticos não deviam interferir em exposições alegando crenças religiosas. “Devido às polêmicas o prefeito de BH, Kalil visitou a exposição e disse ‘Não acredito que nenhum homem do século 21 se choque de verdade com o que viu aqui’” (SOUBH, 2017). Os pais do artista também ameaçaram entrar na justiça, caso a exposição fosse censurada.



Outra artista que sofreu censura foi a grafiteira Panmela de Castro. Ela usa temas de violência doméstica, feminismo e sexualidade. A obra realizada no Palacete Scarpa, sede da Secretaria de Cultura e Turismo de Sorocaba, em 2017, mostra o rosto de duas mulheres unidas por uma flor que faz alusão à vagina. O grafite foi alvo de protesto. O caso foi levado à justiça e a obra foi apagada com uma pintura de cor cinza. De acordo com Panmela “Isso diz muito sobre a sociedade que estamos vivendo, sobre um tempo em que as mulheres precisam lutar para não perder direitos, em vez de garantir outros. Faz parte da nossa cultura, os meninos são criados para mostrar o pintinho, mostrar que são homens, enquanto as meninas são instruídas a sentarem de pernas fechadas, a se esconderem. Sorocaba tem vários obeliscos, mas ninguém acha que eles são símbolos fálicos e devem ser derrubados por isso. Mas quando é algum tipo de representação do sexo feminino, é proibido — compara Panmela” (GOBBI, 2017). Além disso, com muitos movimentos de direita se fortalecendo globalmente, a censura não se atem apenas ao Brasil. A artista brasileira que expos em Miami na Art Basel, em dezembro de 2019, teve sua obra *Retratos Relatos* (Fig. 3) removida pela polícia de Miami. Esta obra consistia de mulheres que enviam o seu relato junto com o retrato para a grafiteira, e posteriormente ela os retrata. No caso em questão foi de uma reportagem do jornal Globo de 2018, o qual noticia sobre uma mulher que filmou os abusos da polícia da Rocinha e depois foi agredida e detida pelos policiais. A artista escreveu no Mural em inglês “Mulher que filmou abuso de polícias é agredida e presa”. Na mesma noite ela foi avisada que o grafite seria removido. No outro dia o mural foi pintado de preto.

A exposição *Independência em Risco* em Porto Alegre trazia charges de Edgar Vasques, Celso Augusto Schröder, Leandro Bierhals, Edu e que continha a charge de Carlos Latuff sobre o presidente Bolsonaro representado lambendo os sapatos do presidente americano Trump foi suspensa, com a alegação da vereadora Mônica Leal (PP) de que o conteúdo era ofensivo. Os artistas conseguiram depois o direito de reabrirem a exposição. Latuff também teve uma de suas charges rasgadas pelo deputado federal Coronel Tadeu (PSL) na exposição *(Re)Existir no Brasil – Trajetórias negras brasileiras*, exibida no Congresso Nacional. A charge ilustra um jovem negro morto a tiros por um policial branco e critica a polícia por prender e assassinar jovens negros. Depois disso, Latuff foi convidado para participar do II Congresso Nacional - Policiais antifascismo, ocorrido de 28 a 29 de



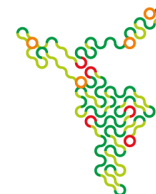
Novembro de 2019 no Rio de Janeiro. De acordo com o delegado Orlando Zaccone "Queremos rebater a fala do deputado do PSL e mostrar que a obra do Latuff não nos ofende. Nós, policiais antifascismo, entendemos que a charge contém uma crítica ao sistema de segurança operado pelo poder político e jurídico. Quem define a política de segurança não são os agentes, mas esse poder" (ALVES, 2019). Esta tentativa de censura por meio de políticos e religiosos está constante no Brasil, mostrando que uma parte da população brasileira é intolerante às questões de democracia e direitos de liberdade de expressão e não respeita outras opiniões que não condizem com as suas ideias.

Um dos acontecimentos mais repressores que a sociedade brasileira presenciou depois do fim da ditadura foi a fala do ex-secretário da cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, inspirada no discurso nazista de Joseph Goebbels. Esta declaração contribuiu para a criação do *Festival Verão Sem Censura* em São Paulo, que acontece como sinal de resistência e liberdade de expressão e no qual foram exibidos diversos posters de filmes, tanto antigos quanto atuais, que haviam sido censurados. Foram, igualmente, realizados shows como de Arnaldo Antunes, que havia tido seu videoclipe censurado na TV, bem como peças outrora censuradas como *Roda Viva* do Teatro Oficina, desfile de moda do movimento de prostitutas DAspu.

O artista Órion Lalli trouxe sua obra *Todxs Xs Santxs* para a exposição LAVRA no centro cultural Hélio Oiticica no Rio de Janeiro em fevereiro de 2020. Nesta, ele fez uma colagem com seios e um pênis na imagem da Virgem Maria e colou a seguinte frase ao lado da imagem da Santa "Deus acima de tudo, gozando acima de todos". Esta exposição foi denunciada por políticos e após a denúncia a obra foi renomeada para *#eunãosoudespesa*. O artista Lalli fez a seguinte afirmação sobre sua obra: "Quero apenas deixar uma reflexão imagética sobre ícones, falar dessas imagens que povoam e atravessam o nosso imaginário e que de certa forma moldam nossa maneira de pensar" (CAPITAL, 2020).

Conclusão

Diversos setores da literatura, imprensa, música, feiras de livros estão sobre repressão e a sociedade está vivendo sobre uma ditadura invisível, não podendo expor suas ideias nem discutir livremente devido as ondas de ódio, criadas no Brasil em redes sociais, a partir do crescimento de



uma política de direita, com movimentos políticos conservadores tendo como lemas família, tradição e propriedade.

Esta nova censura não é institucional, mas foi criada nos bastidores de órgãos, movimentos políticos e religiosos, encontrando apoio no governo atual e tem um paralelo muito grande com a censura ocorrida na ditadura, inclusive pelos discursos do próprio Presidente da República ao ter elogiado torturadores do período da ditadura. Esta onda autoritária tem se expandido, pedido o retorno do AI-5 e o retorno da ditadura, inclusive com a participação do próprio presidente em atos que expressam a tentativa de repressão de qualquer expressão de pensamento contrária, colocando o país num clima de instabilidade, de incertezas políticas e de divisão.

É de suma importância a coragem de alguns artistas como Bia Leite, Lalli, Latuff de levar estas discussões para espaços expositivos públicos para mostrar um Brasil que não se cala, que tem uma arte ativista e que se preocupa com os direitos das minorias e esta aí para debater com a sociedade, mostrando alternativas e novas possibilidades para pensarmos a arte, o protesto e o ativismo na cena artística contemporânea.

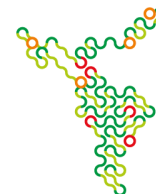
Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Fellipe Eloy Teixeira. Censura e Transgressão na Arte Contemporânea: Pensando a vigilância institucional a partir das recentes exposições e eventos culturais. **Palíndromo**, [S.l.], v. 8, n. 15, p. 042-057, abr. 2016. ISSN 2175-2346. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/7032>>. Acesso em: 08 maio 2020. doi:<https://doi.org/10.5965/2175234608152016042>.

ALVES, Chico, Após tentativa de censura a charge, Latuff será homenageado por policiais. **UOL Notícias**, 27/11/2019. <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2019/11/27/apos-tentativa-de-censura-a-charge-latuff-sera-homenageado-por-policiais.htm> . Acesso 05 de Maio de 2020.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política** (Brasil anos 60 e 70). Tese (doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

Carta Capital, 21/02/2020, <https://www.cartacapital.com.br/politica/deputados-tentam-censurar-obra-que-retrata-virgem-maria-trans/>. Acesso 08 de Maio de 2020.



COLI, Jorge. **Jorge Coli e a onda censória**, 2017. Nocaute.
<https://www.youtube.com/watch?v=4IkXTc-ZDuo> . Acesso 04 de Maio de 2020.

COSTA, C. G. F. da & Serjl, M. J.. A música na ditadura militar brasileira - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda. **Revista eletrônica de Iniciação Científica**. Ago 2007. Ano I, n. 1. p. 35-40.

Com recorde de público, exposição polêmica entra nos últimos dias no Palácio das Artes, **Soubh**, 16/11/2017. <https://www.soubh.com.br/noticias/variedades/exposicao-polemica-moraleida/?f>. 05 de Maio de 2020.

GOBBI, Nelson. “‘Ninguém vê obeliscos de Sorocaba como símbolos fálicos’ protesta grafiteira censurada”. **Jornal O Globo**, 11/12/2017. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ninguem-ve-obeliscos-de-sorocaba-como-simbolos-falicos-protesta-grafiteira-censurada-22178665> . Acesso 31 de Maio de 2020.

MORAIS, Frederico. **Anos sessenta**: a volta à figura: marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

OITICICA, Hélio. Para ‘Iconografia de Massas’ de Frederico Moraes. ESDI, 25/3/68. **O herói e o anti-herói anônimo**. Site Itaú Cultural, < www.itaucultural.org > consultado em 26/11/2001.

PIGNATARI, Décio, “Teoria da Guerrilha Artística,” **Correio da Manhã**, 4 de Junho de 1967, Rio de Janeiro, acesso 01.05.2020,
<http://arquivodeemergencia.wordpress.com/anotacoes/teoriaguerrilh/>.

Lista de imagens



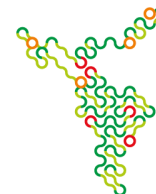
Fig. 1 Gil Vicente, *Inimigos. Autorretrato Fernando Henrique Cardoso*, 2005. Carvão sobre papel, 200 x 150 cm.



Fig. 2 Roberto Jacoby, *El alma nunca piensa sin imagen*, 2010. Instalação.



Fig. 3 Pannela Castro, *#RetratosRelatos*, Miami, 2019. Pintura em Mural. Depois Mural pintado de preto.



ATO PERFORMÁTICO E DISSENSO EM SALA DE AULA

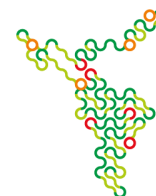
Eduardo Osorio Silva

Resumo: Segue-se um relato das experiências que tive como professor de teatro na Universidade do Extremo Sul Catarinense. Nas disciplinas de Atuação e Improvisação pude trabalhar com alunos e alunas um processo de criação a partir do corpo. Corpo entendido em sua concretude de órgãos, articulações, músculos, ossos e sangue. Num trabalho onde afirma-se a performatividade do processo da criação corporal - o estar presente naquilo que faz. Promove-se uma experiência de risco que encontrará atriz e ator despreparados e, dessa maneira, aptos a encararem as dobras de seus corpos, a ignorância sobre si mesmos. Cada ator e atriz lida com seu dissenso corporal no jogo com o outro. Distanciando-se do ideal morto do corpo todo trabalhado, todo controlado, todo rígido e deparando-se com o informe, falível, indeciso corpo vivo. O desafio aqui acabou por revelar-se o afastar-se da ideia de ensinar e aprender tradicional e estabelecer um espaço onde é possível compartilhar o despreparo e a ignorância fundamentais para o ato de criação, alunas, alunos e professor.

Palavras chave: corpo; dissenso; performativo; teatro.

I

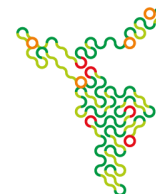
Os trabalhos práticos no teatro para construção de um corpo cênico - o que pode acontecer tendo ou não como referência uma personagem dramática - envolvem na maior parte das vezes a necessidade de deslocar nosso próprio corpo da posição em que cotidianamente ele estabelece relações com o outro, com a realidade ao seu redor. Ressalto que a palavra corpo aqui deve ser entendida a partir de sua realidade corpórea, enquanto articulações, músculos, ossos, órgãos e pele. Embora as relações entre pessoas envolva uma grande dose de processos subjetivos, as atividades sobre as quais pretendo tratar tem como ponto de partida o corpo do ator e da atriz. Dessa maneira, quando escrevo que é preciso "deslocar o corpo da posição em que cotidianamente ele estabelece relações com o outro", a palavra posição é muito importante. Refiro-me ao lugar que o corpo ocupa literalmente, as relações possíveis que essa posição sugere com os estímulos exteriores, e ainda, a posição em relação à postura do corpo. Com relação ao lugar que o corpo ocupa é possível fazer uma analogia com os esportes. Cada esporte pressupõe determinadas maneiras do corpo ocupar o espaço,



configurando um tipo de relação com aqueles que jogam no mesmo time, e outro tipo com os adversários, o que afetará, inclusive, suas posturas. Outro sentido possível para palavra posição que nos interessa são aquelas que especificam a postura das mãos para tocar determinados instrumentos musicais. Por meio desses exemplos, e fazendo um esforço de imaginação, podemos perceber que a posição de uma pessoa, onde e como está seu corpo, sua postura, anuncia se essa pessoa está preparada para uma ação de defesa ou de ataque, ou ainda, se está assumindo uma atitude dissimulada para tentar enganar o adversário. Ou então as posturas da mão de um músico preparando-se para tocar um instrumento ou tocando-o, ou ainda, sustentando uma nota. Poderíamos falar, também, das pausas e das intensidades. De qualquer maneira o que nos interessa são as capacidades expressivas do corpo e as relações possíveis que ele pode estabelecer com o outro, com o espaço e com o tempo.

II

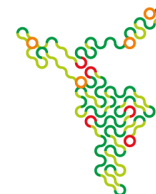
Nos trabalhos em sala de aula proponho aos alunos e alunas que escolham um gesto aleatório, qualquer um que possa ser tirado das atividades cotidianas, da observação dos corpos dos outros no dia a dia. Não há texto algum, não há indicação de cena nem de personagens. Peço a eles que atentem-se a execução do gesto, em sua repetição, que aventurem-se buscando novas possibilidades do gesto, variando sua velocidade, seu tamanho, sua fluidez, sua intensidade. O sentido que o gesto traz de suas funções no cotidiano é questionada na prática, por meio desse jogo que subverte sua função cotidiana, e em seu lugar surge um espaço para a criação de sentidos que serão gerados por meio de uma ação que desconstrói a lógica que o rege. Nesse momento o gesto habita o corpo que o reproduz sem nenhum objetivo determinado, atores e atrizes concentram-se apenas em sua execução. Nesta etapa do trabalho o corpo do ator e da atriz experimenta o gesto enquanto uma sequência de movimentos, de linhas que se desenhavam no espaço da sala por meio de suas pernas, braços, mãos, pés, pescoço. Esse gesto que perdeu sua função utilitária estabelece com o corpo uma relação que não é balizada por nenhum objetivo determinado. Resta, então, o encontro. O ator e a atriz precisam lidar com o não sentido gerado pelo encontro de um gesto que perdeu sua utilidade e seus corpos. Gesto e corpo encontram-se num lugar onde as regras que costumavam organizar esse encontro estão suspensas.



Neste trabalho, que visa a construção de um corpo cênico, o gesto torna-se enigma que move-se por entre as dobras do corpo do ator e da atriz. O corpo movimenta-se enquanto procura estabelecer novas relações entre os desenhos que realiza no espaço e os estímulos exteriores. Por vezes algumas atrizes e atores mostram-se renitentes a esse jogo entre o gesto e seus corpos. Geralmente as reclamações dão conta da falta de sentido do exercício, querem saber qual é o seu objetivo. Dessa maneira o gesto visitado encontra no corpo do ator e da atriz uma resistência, mas essa hesitação acaba por revelar-se reflexo de uma lógica utilitária que organiza nossos corpos e que gera um grande desconforto quando nos afastamos dela. Uma lógica que molda o corpo, que formata ações e reações, e que perpetua uma forma de vida específica por meio de nosso agir cotidiano. Quando subvertemos essa lógica que organiza e classifica os corpos segundo suas utilidades no mercado de ações humanas - responsável por ordenar nossa hierarquia social - nosso corpo vacila, pois não há como valorar suas ações por meio da lógica que conhecemos. Mas quando a atriz ou o ator retirava-se de cena para observar o trabalho de seus colegas, a ânsia por encontrar um sentido era sobrepujada pela força das ações realizadas em cena. O corpo em movimento executando o gesto, que neste momento guardava pouca semelhança com o gesto cotidiano que o gerou, não necessitava de uma lógica externa a ele para justificar-se, o agir do corpo e as relações que ele estabelecia com o mundo exterior legitimavam-o. O que gerava essa qualidade gestual não era apenas o fato de que os desenhos que o corpo realizava estavam deslocados de sua função cotidiana, mas que neste corpo uma dupla força agia: a força física do corpo do ator e da atriz e a força estrangeira do gesto escolhido aleatoriamente. Aquilo que gerou uma discórdia na execução da ação criou um conflito fruto da oposição entre o “eu” do ator e da atriz e o gesto estrangeiro.

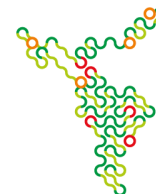
III

Rancière chama de regime estético da arte a "suspensão de qualquer relação direta entre produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado." (2017, p. 58) Essa suspensão, segundo o autor, opera "uma mudança no estatuto das relações entre pensamento e arte, ação e imagem." (2017, p. 115) É possível relacionar a “produção das formas” de



um lado e a “produção de um efeito determinado” de outro, da qual nos fala o filósofo francês, com a prática da atriz e do ator que escolhem um gesto aleatório para trabalhá-lo de maneira a deslocar seu uso cotidiano subvertendo o sentido que o acompanhava. Há aqui uma ruptura entre a forma - o gesto - e seu efeito determinado - sua função cotidiana e utilitária. Essa ruptura entre produção artística e fins sociais definidos, neste caso, acontece no corpo do ator e da atriz. Desta maneira ela cria um espaço indeterminável em relação aos efeitos que ela pode gerar. No caso do objeto artístico esse espaço é gerado com a condição de que a interpretação da obra não seja refém de nenhum efeito predeterminado, elaborado durante a sua feitura. No caso da prática teatral realizada pelo corpo da atriz e do ator é o gesto deslocado de sua finalidade original que cria um espaço indeterminado. O filósofo francês nomeia essa qualidade do regime estético das artes de “eficácia de um dissenso”, que caracteriza como um “conflito de vários regimes de sensorialidade.”(2017, p. 59)

O dissenso sobre o qual escreve Rancière vem subverter a lógica representativa que destinava à imagem a função de intensificar uma história - entendida como composição de uma ação. Essa função da imagem dava-se por meio de formas “que traduzem na expressão dos rostos e na atitude dos corpos os pensamentos e os sentimentos que animam as personagens e determinam suas ações” e, também, por meio “das figuras poéticas que põem uma expressão no lugar da outra”, essas responsáveis pelo encadeamento dos eventos que, ao final, nos contaram a história. (2017, p. 115) Entretanto, no regime estético da arte as imagens, as figuras não se prestam a organizar o encadeamento das expressões em função da composição de uma história. “São dois regimes de expressão que se encontram entrelaçados sem relação definida.” (Rancière, 2017, p. 116) Temos, de um lado, a criação de figuras, formas, desenhos no espaço que oferecem uma experiência aos sentidos sem determinar, por meio do encadeamento específico de figuras poéticas, um entendimento particular. De outro o espaço indeterminado produzido por essa relação não definida entre figuras poéticas e construção de sentidos. As reflexões propostas por Rancière acerca do regime estético da arte foram ao encontro das práticas, acima citadas, desenvolvidas em sala de aula com as alunas e os alunos. O trabalho com um gesto aleatório deslocado de sua função cotidiana, inspirado na observação do corpo do outro, possibilita ao ator e a atriz desenvolverem em seus corpos a capacidade de construir figuras poéticas desvinculadas de formas “que traduzem na expressão dos rostos e na

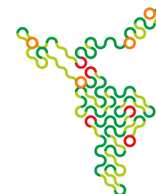


atitude dos corpos os pensamentos e os sentimentos que animam as personagens e determinam suas ações”. A característica da criação de figuras poéticas a partir do corpo sem relação definida com um sentido específico, uma expressão reconhecível, oferece a atores e atrizes a oportunidade de experimentarem a força do corpo como gerador de sentido. O sentido se dá, para quem executa essa prática e para quem observa o trabalho, em meio ao próprio movimento do corpo. Sem um sentido previamente determinado, é o próprio corpo que o determina a partir de seu movimento.

Ainda segundo o autor, a suspensão da relação entre produção artística e um efeito (pré) determinado produz “a dissociação de certo corpo de experiência” (2017, p. 60). As formas sensíveis neste contexto - de desfuncionalidade - oferecem experiências que escapam a lógica que organizam a distribuição em nossa sociedade do que é público e do que é privado - o que pode ser visto e ouvido, onde e quando. Dessa maneira tem a capacidade de mostrar o que não se via, de dizer o que não se ouvia. Esses são aspectos da “eficácia de um dissenso” que, conforme Rancière, desenvolve-se no território de conflito entre vários sistemas formados entorno de tudo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos. A partir dessa reflexão é possível afirmar que o conflito “de vários regimes de sensorialidade” é gerador de uma “dissociação de certo corpo de experiência”. Creio que é esse corpo de experiência que, deslocado de seu funcionamento regular, faz nascer no corpo do ator e da atriz uma resistência, reflexo de uma lógica utilitária que organiza nossos corpos e que gera um grande desconforto quando nos afastamos dela. Uma lógica que molda o corpo, que formata ações e reações, e que perpetua uma forma de vida específica por meio de nosso agir cotidiano.

IV

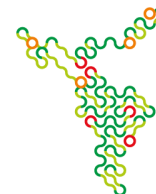
Josette Féral ao comentar as influências causadas no teatro pela performance, afirma que uma delas foi a possibilidade de apreciar um espetáculo por meio da “descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão” (2015, p. 114). Segundo a autora esse elemento performativo, que ajudou a construir o que conhecemos como teatro contemporâneo, faz parte do que ela denomina de “performatividade cênica”. A noção de performatividade aqui está ligada a atividade de executar uma ação. Féral afirma que o teatro



performativo tem como principal característica o “fazer”, que é “um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.” (2015, p. 119)

Quando escrevi acima sobre o corpo em movimento que determina a si mesmo o sentido que produz, estava enfatizando justamente esse “fazer” de que nos fala a autora. As atividades orientadas em sala de aula procuram oferecer protagonismo ao “fazer” do corpo. O trabalho com o gesto aleatório, observado no corpo do outro e deslocado de sua função cotidiana, proporciona a atrizes e atores a possibilidade de entregarem-se ao movimento sem que ele tenha a obrigatoriedade de ser traduzível em uma expressão reconhecível. Segundo Paul Zumthor o termo performance é “relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente.” (2018, p. 47) A liberdade ofertada à atores e atrizes, pois não precisam subordinar seus corpos a uma expressão reconhecível, pavimenta o caminho para esse “momento tomado como presente”. O termo “performatividade cênica”, como vimos acima, está presente em toda forma teatral, mas para reflexão proposta aqui interessa a compreensão que ele traz da cena, e, em especial, da relação do corpo do ator e da atriz com a sua capacidade de produzir desenhos no espaço e a partir disso fabricar sentidos. Além disso, o que denomino de “ato performático” é um agir propiciado por essa prática que torna, por meio dos corpos, a experiência do aqui e agora da cena numa intensificação do momento presente.

O signo teatral é formado por dois planos que juntos se oferecem para serem decifrados por espectadoras e espectadores. Um se dá na interpretação feita no plano do sentido, e o outro no plano do “fazer” do corpo de atrizes e atores - o plano da performatividade (Féral, 2015, p. 251). O ato performático desenrola-se no plano da performatividade e é fruto da eficácia de um dissenso que abre espaço para o corpo mover-se para além dos limites dos modos de expressão que determinam a relação de figuras poéticas com seus sentidos. Na prática propostas a alunas e alunos em sala de aula a dissociação de certo corpo de experiência, de que nos fala Rancière, está diretamente ligada à experiência de um corpo que, por meio do movimento, guiara sua construção de sentidos.

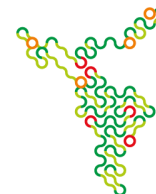


V

Didi-Huberman nos escreve sobre a importância de aprendermos com o aprender das crianças. Sobretudo com a "capacidade infantil principal: a de pensar brincando, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros." (2017, p. 217)

Afirma que é preciso olhar para a ingenuidade delas sem confundir ingenuidade com estupidez. Pois ao cometer esse equívoco deixamos de perceber uma característica fundamental da forma como uma criança se relaciona com o mundo a sua volta. Pois segundo o autor, "a ingenuidade inerente ao 'gesto de aprender' não vai sem uma certa rítmica do corpo confrontado com a linguagem." É preciso entender a ingenuidade como maneira de experimentar as formas, de brincar no mundo, de permitir à percepção sensível "aceitar a brincadeira" que é "inerente ao gesto de apreender" (2017, p. 198). E tudo isso não se dá sem uma rítmica do corpo confrontado com a linguagem. Esse confronto é o cerne do trabalho em sala de aula com alunas e alunos. São seus corpos ao trabalharem os gestos de outros corpos deslocados de suas funções cotidianas, subvertem a construção de sentidos, da linguagem. O corpo precisa adaptar-se ao gesto do outro sem sentido, em seu movimentar-se ele confronta a linguagem procurando novas formas de expressa-se. Ator e atriz confrontam a linguagem em seus corpos, o que torna essa prática num trabalho de enfrentar a si mesmo. Para tanto é necessário "aceitar a brincadeira" que nos possibilita por meio da experiência sensorial re-inaugurar nossa relação com os outros corpos. Na prática proposta a alunos e alunas, sobre a qual escrevo, essa experiência sensorial acontece em seus corpos. Experiência esta que pode levar ator e atriz para além da construção de um corpo cênico, pois como sugere Didi-Huberman. "Haveria uma certa maneira de olhar os corpos para dizer alguma outra coisa sobre a memória e o desejo que os anima." (2017, p. 203)

O filósofo francês escreve acerca da experiência de apreciação de imagens e de seus efeitos na pessoa que aprecia. Toma a liberdade de trazer essa reflexão para prática teatral, em uma situação específica: quando uma atriz ou um ator observam os corpos ao seu redor, e elegem determinadas posturas e gestos para serem trabalhados na sala de ensaio deslocados de seus sentidos originais. É preciso permitir-se "pensar brincando" esses corpos, desmontá-los e remontá-los num jogo que



acontece no próprio corpo dos atores e atrizes. Da mesma maneira que eles são afetados pelas imagens desses corpos, eles “emprestam” seus corpos para jogar com essas postura e gesto. Mas aqui é necessário desconstruir em nós a lógica da representatividade que orchestra nossos sentimentos em função daquelas imagens “que traduzem na expressão dos rostos e na atitude dos corpos os pensamentos e os sentimentos que animam as personagens e determinam suas ações”. É necessário criar uma ruptura entre o gesto e a postura e essa lógica de representatividade para, dessa maneira, experimentar em nossos corpos os corpos dos outros, sem definir seus significados de antemão. Aceitar essa brincadeira pode nos permitir depararmos com “uma certa maneira de olhar os corpos para dizer alguma outra coisa sobre a memória e o desejo que os anima.” Mas no caso da prática teatral essa “maneira de olhar” é forma de experimentar na concretude dos corpos dos outros nos corpos de atores e atrizes. Neste momento acredito que poderíamos pensar numa experiência de alteridade que escape ao imediatismo do julgamento do olho que a tudo rotula.

Dessa maneira, o ato performático acompanhado do exercício do dissenso, entendido a partir de sua função no regime estético da arte, transcende a capacidade de intensificar o momento presente no corpo de atrizes e atores. Move-se em direção a transformar em presente a presença o corpo do outro, com o desejo que o anima, nos corpos do atores e das atrizes.

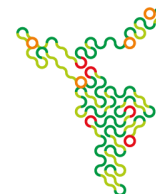
Bibliografia

Didi-Huberman, George. *Quando as imagens tomam posição - o olho da história I*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2017.

Féral, Josete. *Além dos limites*. Tradução J. Guinsburg... [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedett. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2017.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Ubu Editora, São Paulo, 2018.



DAS CAMINHADAS PELA NATUREZA E DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS: PERCURSOS POÉTICOS DE RESISTÊNCIA

Angelica Neumaier¹

Resumo: A presente pesquisa traz algumas reflexões sobre os processos artísticos contemporâneos a partir da ação do caminhar pela natureza. Como artista visual e professora, participei da disciplina no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado e Doutorado da Udesc – como aluna especial – em que foram vivenciadas várias caminhadas pela cidade de Florianópolis ao longo do segundo semestre de 2019. Foram realizadas caminhadas em trilhas ou espaços na cidade de Florianópolis, como o Espaço Cultural Armazém no Sambaqui, Costa de Dentro, Ratoes/Costa da Lagoa/Centrinho da Lagoa, Mont Serrat/Morro da Cruz, Trilha do Poção, Pontal da Daniela, para refletir sobre os processos artísticos individuais vivenciados a partir da disciplina *Do caminhar pela natureza e os processos artísticos contemporâneos* ministrada pela Profa. Dra. Sandra Correia Favero, da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis, concebendo a pesquisa e o processo artístico como produção de conhecimento. A pesquisa em artes visuais se faz a partir de processos pessoais e soluções encontradas na realização dos objetos artísticos. Eu pessoalmente trabalho a linguagem da gravura, mais especificamente da serigrafia, e interessam-me as texturas da natureza que posso transformar em estampas.

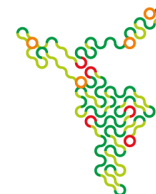
Palavras-chave: O caminhar como prática estética. Processos Artísticos Contemporâneos

From walking through nature to artistic processes: resistance poetic journeys

Astract: This research brings some thoughts about contemporary artistic processes from walking through nature action. As a visual artist, and teacher, I took part in a course from Graduate Program in Visual Arts, for master's and PhD degree at Udesc – as an outstanding student – in which several walks through the city of Florianópolis were experienced, in second halfyear of 2019. Walking took place on trails or Florianópolis city spaces, such as the Armazém Cultural Space in Sambaqui, Costa de Dentro, Ratoes/Costa da Lagoa/Centrinho da Lagoa, Mont Serrat/Morro da Cruz, Poção Trail, Pontal da Daniela, to think about individual artistic processes experienced in the course *On walking through nature and contemporary artistic processes* taught by Professor Sandra Correia Favero, PhD, from Universidade Estadual de Santa Catarina, in Florianópolis, designing research and the artistic process as knowledge production. The research in visual arts is based on personal processes and solutions found from realizing artistic objects. I personally work on engraving language, more specifically on silkscreen, and I am interested about nature textures that I can turn into prints.

Keywords: Walking as an aesthetic practice. Contemporary Art Processes

¹ Artista Visual graduada pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Professora do Curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura da UNESC. Mestra em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. E-mail: ann@unescc.net.



Toda ação praticada numa experiência modifica quem a pratica e quem a sofre. A pesquisa em Arte pode desarticular identidades estáveis do passado, mas também pode abrir a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos. Permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo pesquisada. É construída ao mesmo tempo em que se desenvolve. É (re)pensada ao mesmo tempo em que é elaborada (PIMENTEL, 2015, p. 97).

Este ensaio traz algumas reflexões sobre os processos artísticos contemporâneos a partir da ação do caminhar pela natureza. Foram realizadas várias caminhadas pela cidade de Florianópolis, ao longo do segundo semestre de 2019. Como artista visual, participei da disciplina no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado e Doutorado da Udesc, como aluna especial. Foram realizadas várias caminhadas em trilhas ou espaços pela cidade de Florianópolis, como o Espaço Cultural Armazém no Sambaqui, Costa de Dentro, Ratoes/Costa da Lagoa/Centrinho da Lagoa, Mont Serrat/Morro da Cruz, Trilha do Poção e Pontal da Daniela.

Pensando em processos artísticos individuais em gravura

Arte é um conhecimento sensível, que coordena ações e emoções; é um modo de pensar, chegar a criações inusitadas e estéticas, propor novas formas de ver o mundo e apresentá-lo com registros diferenciados. É uma construção humana em envolve relações com os contextos cultural, socioeconômico, histórico e político. É a experiência dos sujeitos que se faz coletiva (PIMENTEL, 2015, p. 97).

No texto *Colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade*, Lancri (2002, p. 18) comenta que “a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”, citando, ainda, Levi-Strauss, que prossegue assim: “pois todo o mundo sabe que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que e, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento”.

Lancri também pergunta por onde começamos um processo artístico? Certamente do meio de uma pesquisa, do meio de um processo, refletindo em outras formas de resolver algumas perguntas que levam a outras soluções de processos.

A pesquisa em artes visuais se faz a partir de processos pessoais e soluções encontradas na realização dos objetos artísticos. Pessoalmente, trabalho na linguagem da gravura, mais especificamente da serigrafia, e interessam-me as texturas da natureza que posso transformar em estampas com serigrafia.

A serigrafia possui várias técnicas, como o stencil (recorte em papel), a pintura direta e a emulsão fotográfica, essa sendo a que mais utilizo no meu processo de construção de objetos artísticos. Ainda quando cursava a especialização em Design de Estamparia, pude acompanhar o intercâmbio de uma professora americana vinda para a Universidade por meio de bolsa da Fulbright. Essa professora trouxe vários materiais e métodos de revelação das telas serigráficas, sendo uma delas a gravação de texturas diretas na tela, sem a utilização de fotolitos, em que as texturas eram colocadas diretamente nas telas com a emulsão e colocadas à luz para realizar a gravação.

Nas atividades realizadas na disciplina *Do caminhar pela natureza e dos processos artísticos contemporâneos*, recolhi algumas texturas que me chamaram a atenção, como folhas, sementes, plantas na caminhada de Ratonés à Costa da Lagoa, que podemos observar na Figura 1.

Figura 1 – Coletas na trilha de Ratonés à Costa da Lagoa (2019)



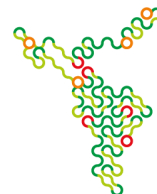


Figura 2 – Início da trilha de Ratoles à Costa da Lagoa



A textura da folha foi capturada para o computador e impressa num papel poliéster, como pode ser visto na Figura 3.

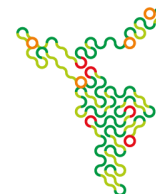
Figura 3 – Texturas de folhas impressas em poliéster



Com essa arte final, pode ser feita a gravação da textura na tela serigráfica.

A partir da observação do solo do meu jardim, especificamente da minha calçada, pensei em reter aquelas texturas de folhas, sementes, flores que caem na calçada, da forma mais real possível, sem passar pela captura da imagem das texturas pelo processo digital, pensando em algo mais orgânico, mais natural, o mais original possível.

Encontrei uma solução que pensei a partir da hipótese que teria de capturar o mais original possível, de como estaria a textura no chão da calçada ou em qualquer outro lugar, assim o artista não



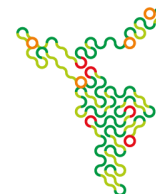
iria interferir diretamente no processo de arrumar as texturas. Elas seriam capturadas como estavam no solo e encaminhadas para a gravação das telas, pensando no processo que a emulsão fotográfica permite, a partir do princípio de que tudo o que veda a passagem da luz vai realizar a gravação, não sendo necessariamente uma arte final, mas a própria textura já faria a gravação.

Obtive a solução utilizando pedaços grandes, 40x40 cm, de papel adesivo *contact* (Figura 4). O adesivo foi colocado diretamente sobre as texturas, permitindo que a composição fosse o mais fiel possível, da maneira que as texturas chegaram ao solo. Essa solução foi pensada na viabilidade de não interferir na composição das texturas, não deixar a interferência humana mudar o modo de composição que foi feita pela natureza, espontaneamente.

Figura 4 – Captura de texturas no chão.



Fonte: acervo da pesquisadora.



“A arte é o que nos traz a carga sensível do mundo. A arte é o mundo como cor, como som, como textura, como rugosidade. É como se a arte abrisse a pele do mundo e, portanto, a arte oferece o mundo sensível e não tanto o compreensível” (LARROSA, 2013 *apud* PIMENTEL, 2015, p. 94).

Esta é uma prática da liberdade trazida pela pesquisa em artes visuais, uma metodologia do olhar sensível ao entorno, capturando, como diz Larrosa, a pele do mundo, sendo que meu olhar está mais focado na natureza e nas possibilidades de criação em gravura/serigrafia. A pesquisa visual em texturas me interessa muito, podendo depois ser retrabalhada nas serigrafias.

A natureza como sobrevivência individual e coletiva

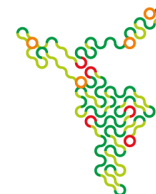
Finalizando, penso que a pesquisa em arte e seus processos artísticos acontecem no meio de uma proposta, no meio de uma busca, no meio de um fazer ou a tentativa de encontrar uma solução diferente, determinada por uma dúvida ou um desafio.

As caminhadas pela natureza me nutrem como respiro, como sobrevivência, como venho de uma realidade eminentemente poluída e destruída, em que não há água potável nos rios devido à atividade de mineração do carvão – a água da cidade de Criciúma vem de uma represa em Siderópolis, que vem das montanhas da Serra do Mar – poder experimentar encontros com a natureza exuberante de Florianópolis foi um respiro neste semestre que passou, foi um renascer, que faz reviver a vontade de pesquisar processos artísticos e produzir arte.

Referências

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade: modestas proposições sobre condições de uma pesquisa em artes plásticas. *In*: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 18.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2Q4aksv>. Acesso em: 9 set. 2021.



MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O TEATRO DE TADEUSZ KANTOR¹

Igor Gomes Farias²

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o trabalho do encenador Tadeusz Kantor (1915-1990), dialogando sobre as características que fazem de seu teatro um espaço de resistência e de memória em tempos sombrios. Ao lidar com imagens fortes e altamente simbólicas, o polonês reaviva suas lembranças diante do público, estruturando assim uma espécie de escrita visual na cena. Em Kantor, a imagem transcende sua própria realidade e se efetiva também enquanto expressão política do século XX. Como artista influente de seu período, ele articula perfeitamente em seu teatro a atualização da memória e os dilemas do vigésimo século, sendo um dos nomes mais importantes para se pensar a representação pós-Auschwitz. Deste modo, resquícios dos traumas vivenciados pela Polônia no século passado inundam a cena kantorianana, em uma constante tentativa de que sua história e horror não se repitam. Acima de tudo, sua obra nos atenta sobre as condições que continuamente nos levam ao encontro de um novo desastre, destacando assim sua intensa contribuição ao se pensar igualmente os nossos tempos.

Palavras-chave: Tadeusz Kantor. Memória. Resistência. Teatro

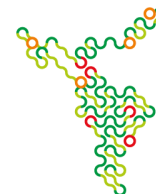
Memory and resistance: the theater of Tadeusz Kantor

Astract: This article proposes a reflection on the work of theater director Tadeusz Kantor (1915-1990), discussing the characteristics that make his work a space of resistance and memory in dark times. By dealing with strong and highly symbolic images, the polish director revives his memories in front of the audience, thus structuring a kind of visual writing in the scene. In Kantor, the image transcends its own reality and is also effective as a 20th century political expression. As an influential artist of his period, he articulates perfectly in his theater the updating memory and the dilemmas of the twentieth century, being one of the most important names for thinking about post-Auschwitz representation. In this way, remnants of traumas experienced by Poland in the last century flood the Kantorian scene, in a constant attempt to keep its history and horror from repeating itself. Above all, his work alerts us to the conditions that continually lead us towards a new disaster, thus highlighting his intense contribution to thinking equally about our times.

Keywords: Tadeusz Kantor. Memory. Resistance. Theater

¹ Este artigo é uma versão reduzida da dissertação do autor, intitulada “Tecituras Mnêmicas: os fios da memória na dramaturgia virtual de Tadeusz Kantor” e devidamente submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Pesquisador ligado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis/SC, Brasil.



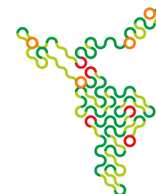
Introdução

O encenador Tadeusz Kantor (1915-1990) integra a lista dos principais nomes a se pensar o teatro ocidental durante o Século XX, especialmente na Europa. Sua obra é dividida por teóricos em sete diferentes fases, sendo elas, respectivamente: Teatro Independente (1942-1944), Teatro Autônomo (1955), Teatro Informal (1960), Teatro Zero (1963), Teatro Happening (1968), Teatro Impossível (1969) e Teatro da Morte (1975). Figura controversa, o artista também atuou em distintas frentes (pintura, performance, teatro, teoria, cenografia, etc.), imprimindo a suas criações temáticas que marcaram toda uma geração atravessada pela guerra e pelo recolhimento de seus detritos. A aproximação do polonês com as artes visuais, deste modo, é o principal elemento para um trabalho que, por essência, se destaca pelo emprego de imagens impactantemente biográficas em suas criações artísticas.

Seja em seu teatro, em suas performances, pinturas e demais ocupações, Kantor parece sempre traduzir para o campo do visual rastros importantes de sua história. Percebe-se no seu trabalho uma farta representação de fragmentos da história polonesa, da sua vida e, fundamentalmente, do seu tempo. De acordo com seu sobrinho, Lech Stangret: “Kantor é o século XX”³. Deste modo, mesmo após três décadas de sua morte, ele ainda parece ser fundamental para entendermos com profundidade o contexto artístico social no qual estava inserido, bem como as reflexões instigadas na sua obra artística como um todo. O encenador nasce numa Polônia já fragilizada pela Primeira Guerra Mundial, e cresce num período em que ela finalmente reconquista sua independência, em 1918. Assim, o artista tem sua vida diretamente afetada pelas catástrofes que se instalaram em seu país, e são elas que igualmente caracterizam sua obra artística tanto no nível estético como no conceitual, como se fossem fantasmas que nunca descansam.

Cada ingrediente para os espetáculos kantorianos era testado e elaborado por seu diretor. Tudo ali estava indissociável da figura do artista-criador, verdadeiros extratos da vida do polonês, que

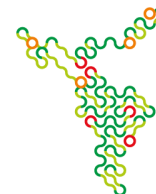
³ Entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, em 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650249-em-centenario-do-diretor-exposicao-sobre-tadeusz-kantor-chega-ao-brasil.shtml>. Acesso em: 07 out. 2020.



pareciam ressurgir repetidamente em suas produções. Ao discorrer sobre a obra de Kantor, o crítico alemão Hans-Thies Lehmann afirma que ela “revolve lembranças da infância de um modo obsessivo, e desse modo sugere uma estrutura temporal da lembrança, da repetição, e da confrontação com a perda e com a morte” (Lehmann, 2007, p. 118). De fato, ele parece obcecado em questionar as suas memórias e transformar seu teatro em um lugar onde o que mais está presente é a necessidade de não deixar esquecer as atrocidades de sua época, guiando o público para constantes reflexões não somente sobre o passado, mas fundamentalmente sobre o presente, em como podemos identificar nele traços que possam nos conduzir, mais uma vez, àquela aterrorizante realidade simbolizada por Auschwitz e pelos horrores da guerra.

Nota-se como Kantor lidera um fecundo processo de exteriorização de suas memórias em seu trabalho. “O trabalho de Tadeusz Kantor mostra também que a arte atua como [...] lugar de memória”, destaca Świąćicki (2017, p. 127). Temas religiosos, políticos e militares, que claramente dão a tônica do século passado, são evocados na sua cena através de materialidades que muitas vezes se mesclam com atores autômatos. Suas personagens e objetos, deste modo, são verdadeiros vestígios do passado. Porém, vão além disso. Em Kantor, o “passado é desmascarado, é enfrentado para que sua vida e o seu destino encontrem em sua obra os meios para sua realização” (Cintra, 2008, p. 61-62). O polonês parece tão bem dar movimento às suas recordações, que correm soltas neste espaço cuidadosamente arquitetado por ele, não permitindo que elas fiquem paralisadas no tempo como simples peças de museu. Aqui se evidencia uma busca por certa rearticulação temporal em seu trabalho, que reúne anacronicamente distintas imagens dentro de uma mesma atmosfera – regida por ele através da reorganização de elementos bem conhecidos –, que também são ressignificadas diante do público. Ele adverte:

A arte é uma manifestação da vida. A coisa mais preciosa é a vida, alguma coisa que voa, que passa. A vida é uma corrida. Aquilo que fica para trás, mesmo que se transforme em mitos, atrapalha esta corrida. Apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que passa, apenas isso é precioso. [...] O passado se torna facilmente uma sobrecarga. É preciso fechar implacavelmente suas etapas sucessivas, só guardar dele aquilo que, em uma situação nova, se transforma também, aquilo que modifica sua atualidade e isso de um modo inesperado. E apenas uma tal interpretação do passado é admissível na evolução criativa. (KANTOR, 2008, p. 100).



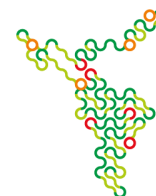
A visão de Kantor em seu teatro dialoga com os apontamentos da pesquisadora Astrid Erll (2011), que aponta que o entendimento sobre como lidamos com o tempo envolve algo muito além do estudo do passado, isto é, também exige que compreendamos o presente e, deste modo, projetemos um novo futuro – partindo daquilo que se atualiza no agora. O encenador polonês não está interessado em um passado cristalizado, imóvel, e sim na constante ressignificação que este pode ter a partir da sua revisão no presente. Deste modo, ele reordena suas recordações, constrói uma atmosfera própria com elas, e assim dialoga com o seu público, que a cada espetáculo parece estar inserido num espaço altamente singular. “Não se trata de um trabalho apenas autobiográfico, não, [...] a partir das suas lembranças, ele traça suas contas com o martírio histórico polonês, com a religião católica e o anti-semitismo, com a família, com o exército, dentre outros” (Cintra, 2008, p. 18).

Em busca de uma dramaturgia visual

A dramaturgia⁴ dos espetáculos de Kantor, centraliza-se sobre uma lógica “pós-dramática” do teatro, na qual, por essência, a autonomia da cena é reivindicada. Deste modo, o artista propõe “a ideia de um teatro que se realiza na qualidade de obra de arte, que reconhece somente suas próprias leis e que justifica somente sua própria existência” (Kantor, 2008, p. 15). Através de sua sensibilidade, o encenador espelha perfeitamente esses princípios em seu trabalho, onde o caráter visual se torna sua marca registrada. No entanto, é importante perceber que “Kantor não cria a imagem pela imagem; não, ela é constituída de uma série de vivências históricas e de experiências poéticas que se avolumam e se sobrepõem nesse lugar insólito onde a sua imaginação tem o poder pleno de liberdade” (Cintra, 2008, p. 46). Isto talvez nos ajude, a partir daqui, a compreendermos melhor a potência de seu legado – o espaço mnêmico em que ele transforma seu teatro. Cintra enfatiza:

O passado está pronto e Kantor não olha para ele de maneira saudosista, mas sim de uma maneira cuja articulação das imagens, das formas e das coisas, desse passado que se apresenta como imagem, se constitua de tal modo que a convivência entre os aspectos das coisas e os aspectos da própria imagem seja apresentada como enorme fonte de sentimentos íntimos. (CINTRA, 2008, p. 51).

⁴ Entendida por nós muito além da elaboração do texto, especialmente sobre seu recorte enquanto elaboração de elementos da cena.

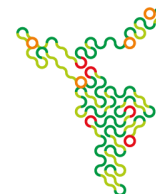


O conteúdo da dramaturgia de Kantor, especialmente durante sua fase derradeira, o Teatro da Morte (1975), evidencia uma linha muito tênue entre a vida e obra do artista polonês. Tal resultado está diretamente relacionado com seu método de trabalho, em especial com a relação que o próprio estabelece com o elemento textual. “Kantor não se submete ao texto, ele não o submete tampouco a ele próprio”, destaca Bablet (2008, p. 35). Como reflexo de uma intensa aproximação com as vanguardas do século XX, o polonês descarta o texto como sendo pressuposto vital para a realização de seus espetáculos. É ele “que cria todos os elementos da cena e inclusive a dramaturgia” (MORETTI, 2003, p. 36).

Fernandes aponta que o procedimento adotado por Kantor “considera o texto de teatro como uma síntese da realidade com a qual deve contracenar. Nesse sentido, o dramaturgo é sempre um parceiro com quem se joga, e nunca o autor de uma peça a ser interpretada em cena com a maior fidelidade possível” (Fernandes, 2015, p. 101). O polonês desloca o texto literário para um plano de fundo, e assim elabora a dramaturgia de suas peças durante os ensaios com os atores – também ressaltando a singularidade destes na criação. Nesse processo de trabalho, Kantor e os atores inventam o texto durante os ensaios, e a partir de um texto inicial, Kantor o re-trabalha e os transforma no texto da peça. Deste modo, a dramaturgia dos espetáculos kantorianos surge graças a uma atenta observação de sua realidade, de suas memórias e da relação entre os atores e demais elementos do seu teatro – especialmente dos objetos que eram incorporados à cena, muitas vezes retirados das lixeiras, seus chamados objetos de “realidade mais baixa”⁵.

Kantor defende um teatro que, muito além de querer transformar a realidade cotidiana, busca simplesmente “abraçar” tal esfera. Assim, ele diz que é preciso “apreender” o objeto, isto é, se apoderar dele na cena, e é justamente isso que acaba contribuindo na busca do estado de não atuação de seus atores, que perseguem certa independência dos acontecimentos comuns nela. Ele relata seu procedimento com os objetos: “Eu os afasto do caminho do encadeamento cotidiano, eu lhes dou autonomia (na vida isso se chama inutilidade), eu privo-os de motivo e de consequências, eu os viro

⁵ Apropriação inspirada no *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), a partir do qual o diretor toma o objeto da sua realidade, de sua função cotidiana, e o ressignifica dentro desta nova atmosfera da cena. O procedimento centra-se no pensamento de que “os objetos mais pobres, desprovidos de quaisquer prestígios, são capazes de revelar suas qualidades de objetos em uma obra de arte” (CINTRA, 2008, p. 13).



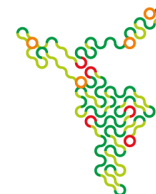
e reviro, e nessa ação repetida eu os estimulo a levar uma vida independente” (Kantor, 2008, p. 140). Deste modo, o polonês parece operar algo muito semelhante ao que faz com o texto, afinal de contas, segundo sua crença:

O texto literário é também “um objeto pronto”, formado antes, fora da esfera da realidade do espetáculo e dos espectadores. Ele é “objeto encontrado” condensado ao mais alto grau, que possui sua própria ficção, sua ilusão, seu espaço psicofísico. Ele está submetido às mesmas leis dos outros acontecimentos e objetos do espetáculo. (KANTOR, 2008, p. 140).

Todas essas escolhas do encenador, fundamentadas na concepção de um teatro sem hierarquias – onde cada elemento (ator, objeto, cenário, etc.) parece estar em nível de igualdade com o outro – resulta em uma obra na qual a imagem é matéria homogeneizadora. Kantor acredita que o texto dramático, inevitavelmente, destina a cena a uma espécie de ilusão, que lhe parece insatisfatória. Dissolver isso, portanto, é a missão do seu trabalho. Para o polonês, é preciso “não perder contato com o ‘fundo’, com a realidade pré-textual, elementar, autônoma, a ‘pré-existência’ cênica” (Kantor, 2008, p. 186). Seu pensamento é diretamente influenciado por algumas das vanguardas do início do século XX, que, ao negarem o “textocentrismo” no âmbito teatral, parecem consolidar um “processo histórico de afastamento do texto e do teatro” (Lehmann, 2007, p. 76), percebendo este último como algo que antecede o primeiro.

Tal movimento vanguardista, que de certa maneira busca reconectar o teatro com certa ritualidade (e com demais elementos cênicos, que teriam sido “perdidos” ao longo da história), acaba resultando numa intensa valorização da autonomia da cena no século passado. Em seus escritos, Kantor (2018) confessa não considerar o texto como simples matéria literária e estética. Na sua concepção, os acontecimentos da peça são encarados como reais, não como ficção, e isso se reforça pela observação do mundo que o rodeia – e que confere movimento a tais “realidades ilusórias”, inspirando o encenador a reordenar seus códigos. Para Guinsburg, “trata-se de uma cena cujo teatro não quer ser a ‘versão’ ou a ‘visualização’ do texto literário. [...] Um teatro que se pretende autônomo, irreprodutível e não representativo em relação à realidade circundante” (Guinsburg, 2008, p. XVII). Desta maneira, Kantor proclama:

Paralelamente à ação do texto, é preciso que exista uma ‘ação cênica’.
A ação do texto é alguma coisa pronta e concluída.

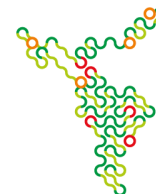


Em contato com a cena, começa a tomar direções imprevistas. É por isso que nunca sei de nada de preciso sobre o epílogo...
Em um instante, os atores entrarão em cena.
Do drama literário, restará apenas uma lembrança.
(KANTOR, 2008, p. 188).

Kantor representa o amadurecimento de um teatro vanguardista que, sendo resultante de uma tentativa de rompimento com o estabelecido, e especialmente a despeito do texto, descobre em outros recursos novas possibilidades para o ponto de partida de uma encenação. Sua aproximação do teatro com as artes plásticas, desse modo, simboliza um processo histórico de libertação das antigas formas – a busca por uma cena autônoma. “É evidente que o fator visual representa, no teatro, um papel preponderante”, afirma Kantor (2008, p. 188). O burlar da cronologia linear da narrativa, que permite, por exemplo, o uso da repetição como regra em sua cena, e, especialmente, a rejeição da mera representação (reforçada pela busca de uma não interpretação de seus atores), parecem explicitar de forma prática a experimentação kantorianana:

Em minha realização final
o texto dramático
não é representado,
ele é discutido, comentado,
os atores lêem-no, rejeitam-no,
retomam-no, repetem-no;
os papéis não são ligados
a determinada pessoa.
Os atores não se identificam
com o texto.
Eles são um moinho
a moer o texto.
(KANTOR, 2008, p. 64-65, grifo do autor).

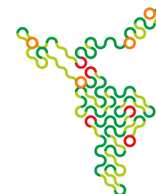
No teatro de Kantor, deparamo-nos com “um processo de criação no qual a imagem, como recurso dramatúrgico, se constrói em cena e com a cena, constituindo assim o movimento narrativo e simbólico do espetáculo” (Cintra, 2010. p. 91). Diante de tudo, o conceito de uma dramaturgia visual é incorporado aos estudos sobre o teatro kantorianana – atentando-nos, assim, para o caráter de uma “escrita”, que é anterior ao texto. Kantor segue desenvolvendo mecanismos que tentam dar mais espontaneidade à cena, na busca de eventos que se desenvolvam de maneira imprevisível diante do público, surpreendendo-o. Ele também comenta:



O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma realidade da cena. Não se pode retocar a “matéria cênica”, [...] não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama. O objetivo disso é a criação no palco não da ilusão (afastada, sem perigo), mas de uma realidade tão concreta quanto a sala. O drama em cena não deve “passar-se”, mas “devir”, desenvolver-se sob os olhos do espectador. (KANTOR, 2008, p. 04 – grifos do autor).

De acordo com Deleuze (apud Sarrazac, 2012, p. 66), “devir é nunca imitar ou agir, como tampouco é conformar-se a um modelo. [...] Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar”. Esta denominação, afinal, parece encaixar-se perfeitamente à criação de Kantor. Nota-se como seu teatro não se prende ao texto (e a nenhum outro modelo que o limite), e sim efetiva-se na própria dinâmica da cena. Deste modo, o encenador tem como familiaridade de pensamento o devir cênico, caracterizado por Sarrazac (2012) como estando essencialmente interessado na força cênica – isto é, naquilo que pede pelo palco – que sobressai de um texto ou de qualquer outro elemento que impulse a elaboração de um espetáculo. Aqui, portanto, a reivindicação de uma autonomia da cena fica ainda mais evidenciada.

No teatro kantoriano, assistimos uma cena que busca desnudar-se de qualquer falsidade. Isto é, que abdica de recursos dramáticos que procurariam “enganar” o espectador. Este, portanto, passa a ser testemunha experiencial de tudo que se desenvolve diante dele – sendo várias as transformações ao qual é convidado a vivenciar dentro desta atmosfera com leis próprias, no espaço de recordação de Tadeusz Kantor. “As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos ‘dramáticos’ que seu teatro tem por objeto – a tortura, a prisão, a guerra e a morte – em favor de uma poesia de imagens no palco”, aponta Hans-Thies Lehmann (2007, p. 120). O autor utiliza a obra kantoriana como um dos principais exemplos para fundamentar sua teoria do *Teatro pós-dramático* (2007) – que reivindica a autonomia da cena, e tem como categoria adequada não mais a ação dramática, e sim a concepção de um estado ou uma situação. Isto é, “uma figuração estética [...] que mostra mais uma composição do que uma história” (Lehmann, 2007, p. 114 – grifo do autor). O arranjo de cenas dinâmicas, deste modo, se torna uma das principais características deste teatro – igualmente influenciado pelas artes plásticas.

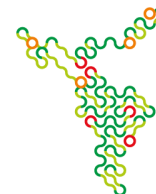


Um espaço de recordação: para não esquecer

Aleida Assmann (2011) afirma que, desde o século XX, é sobretudo a arte que aponta novas formas de lidar com a temática da recordação e do esquecimento cultural. Kantor segue uma transformação histórica na forma de encarar esta problemática, tendência que se manifesta justamente após os horrores do Holocausto. Emerge aqui um pensamento norteador no pós-guerra, onde trazer à tona traços dos traumas vivenciados socialmente permite a atualização da identificação destas marcas, evitando assim a repetição da história e do seu horror. Dessa maneira, o polonês participa ativamente de um processo que retrabalha tais imagens, conseguindo desmistificá-las por meio da sua imaginação, também revelando um potencial artístico (e de acerto de contas) em suas temáticas inerentes.

A guerra atravessa a vida de Kantor, o qual, como se vê, parece perfeitamente concretizar um vivenciar criativo em que a história de seu país se torna, também, a sua própria história. Deste modo, ele utiliza seu trabalho como um instrumento capaz de lidar com as temáticas do mundo onde estava inserido. “A luta das recordações é uma luta pela interpretação da realidade”, atenta Assmann (2011, p. 91). O encenador confere um potencial artístico ao seu processo pessoal de recordar, expandindo-o para uma esfera mais ampla, que corresponde também ao desenvolvimento de uma identidade nacional do seu país. Kantor, inclusive, ainda hoje é aclamado como uma das principais expressões artísticas da história da Polônia no século passado, um importante parâmetro para se pensar na própria visão do seu país enquanto nação naquele período.

Segundo Kobialka, “para Kantor a ideia de uma memória coletiva é algo que deve ser perturbado” (2008, p. 231). Tal pensamento revela-se de muita importância para o entendimento do seu teatro, somando-se a tudo aquilo que foi apontado até aqui sobre a memória social e coletiva. O encenador era contrário à toda ideia de “cultura de massa”, desta forma, ao defender a autonomia criativa, também efetuava um processo de questionar aquilo que socialmente é aceito como “padrão”, ou oficial. Isto é, todas aquelas narrativas históricas que simplesmente são aceitas e disseminadas, sem passarem por uma reflexão profunda de seu conteúdo. Afinal de contas, destaca Halbwachs:



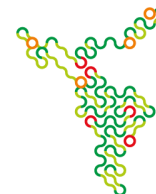
“Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (Halbwachs, 1990, p. 60).

Neste ponto, cabe refletirmos sobre o fator historiográfico, em especial sobre os “apagamentos da memória” – que comumente surge de uma promessa de reescrita do passado, movimento muito perigoso quando “parte de cima” e não conta com a participação coletiva para sua elaboração: “Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade”, adverte o historiador Paolo Rossi (2010, p. 32). Ele ainda analisa:

A história do século XX, conforme bem sabemos também quanto tentamos esquecê-lo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias. (ROSSI, 2010, p. 33).

Tais modificações acontecem pois, como destaca Assmann: “Há uma memória de cima e uma memória de baixo. A memória de cima é a memória da sociedade civil na qual todos participam. Normalmente, essa memória é preparada de cima para baixo pela sociedade” (Assmann, 2013, p. 6). O problema, de acordo com a autora, ocorre quando não há interação entre as duas instâncias, quando percebemos distorções entre a lembrança real do ocorrido e o que querem que seja lembrado dele, o que gera uma luta ainda maior pela rememoração. Assim, Viana (2020) indica que há duas exteriorizações possíveis na memória: uma que se refere a uma interiorização da versão tida como dominante da história, e outra sobre o que de fato ocorreu. Dessa maneira, pressupomos também uma rememoração hegemônica e outra marginal. Talvez seja justamente com a segunda que Kantor tenha se solidarizado ao conceber seu teatro:

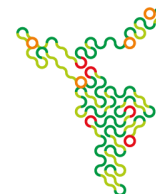
Na produção de Noite Silenciosa, Kantor confrontou a memória coletiva da Polônia com a tendência do país a esquecer-se de tudo. Naquela época não havia a possibilidade de se admitir a existência de minorias na Polônia, e por um longo tempo sustentou-se a ideia de que se tratava de um país homogêneo. Não havia minorias. Kantor diz: “Desculpem-me, isto tem que ser perturbado”. Assim, a memória coletiva não significa necessariamente uma memória que tem que ser perpetuada, mas uma memória que foi construída através da ideologia de massa. (KOBIALKA, 2008, p. 231).



O legado de Kantor sintetiza visões de um mundo pós-guerra no teatro, de certa maneira dialogando com o que é teorizado por Marianne Hirsch (2008) – que conceitualiza a chamada geração *postmemory* (pós-memória). De acordo com a autora, trata-se daquela linhagem póster, que não vivenciou certos acontecimentos históricos, mas que assim mesmo construiu suas memórias através das narrativas no seu entorno, processo no qual a arte tem um papel relevante. Este processo ganha contornos ainda mais importantes graças a fatores como a imaginação, projeção e criação (Hirsch, 2008), elementos que o polonês articula tão bem a seu público em seus trabalhos (e que são inerentes à arte). Kantor é, deste modo, o que Erll chama de um “portador de memória”, sujeito que, ao compartilhar suas imagens e as narrativas coletivas do passado, também participa de um fecundo processo de deslocamento (viagem) da memória (Erll, 2011).

De acordo com Kobialka, Kantor “não está interessado necessariamente na mimese oficial, no modo oficial de representação da realidade. Mas ele está muito interessado naqueles elementos que escapam daquela realidade oficial” (2005, p. 228). Seu ato de escolha se fundamenta no emprego da imaginação – que transforma o conteúdo – anexada à realidade nessa atmosfera onde a repetição é, acima de tudo, um ato de rebeldia. Torna-se imprescindível, dessa maneira, destacarmos a camada política da obra de Kantor. “Ele fala sobre as condições existentes que permitem que esses acontecimentos [da guerra] se dêem sem desafiar os próprios atos que levam esses fatos a acontecerem”, ressalta Kobialka (2005, p. 228). Nota-se aqui como o processo de espelhamento entre o presente e o passado se faz necessário para o polonês. Ou seja, Kantor observa o passado e o contrasta com o presente, identificando nele familiaridades, isto é, condições que ainda são perpetuadas no agora, e que podem não ser assim tão diferentes de outrora como se julgava.

Assmann (2011) nos atenta para o fato de que possuímos consciência apenas de uma parte de todo nosso acervo de recordação, isto é, para o caráter latente da memória. Isso se amplia ainda mais quando falamos da memória histórica. Dessa forma, Kantor trava uma luta permanente contra o esquecimento, atentando seu público para aquilo de tão perigoso que segue sendo ignorado no agora. “Kantor quer lembrar mentalmente e mostrar no palco aquilo que a memória encobre e apaga da vista. Esta é uma das razões porque ele é obcecado com a ideia de que criar memórias é um processo dinâmico que nunca se estabiliza” (Kobialka, 2005, p. 229). Kobialka ainda esclarece:



Há uma razão porque no teatro de Kantor nós estamos continuamente lidando com a repetição: as coisas são repetidas, os mortos voltam à vida, as situações são recriadas de novo, não porque ele quer preencher o tempo em suas produções, mas porque, como ele diz, talvez essa repetição finalmente nos permita ver aquele evento como se fosse pela primeira vez, de modo que nós possamos mudá-lo. O movimento circular não é circular, porque toda vez que ele se repete, talvez, haja um novo aspecto que está sendo trazido à atenção. Há um buraco, para ele. (KOBIALKA, 2005, p. 228).

No teatro kantoriano, a repetição é, essencialmente, mecanismo pleno de fixação de memória. “A memória, justamente que desloca a realidade para o passado, que morre continuamente” ressalta o próprio Kantor (2008, p. 241). Assim, a partir de tudo que vimos, reconhecemos o teatro de Tadeusz Kantor como sendo um exímio espaço de recordação – conceito que reconhece o espaço para além de sua materialidade, em perfeita sintonia com os “espaços da recordação” conceitualizados por Assmann (2011). Nessa perspectiva, obras como a de Kantor, que se valem do real e da busca por entendimento sobre a memória coletiva para sua concepção, funcionam como uma espécie de artefato que incorpora a memória, isto é, acima de tudo participam enquanto meios de transformação dela na atualidade.

Referências

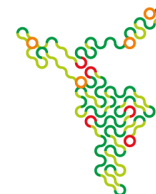
ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

_____. 'Lembrar para não repetir'. [Entrevista concedida a] Alessandro Silva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 10 a 16 jun, p. 6-7. 2013. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_564_pagina_06e07web.pdf. Acesso em 28 out. 2018

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Prefácio. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido**: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

_____. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In: **Rebento**: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 2. São Paulo: Instituto de Artes, 2010.



ERLL, Astrid. **Travelling Memory**. In: Parallax, v. 17, p. 4-18, 2011.

FERNANDES, Silvia. Kantor no limiar do teatro. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 28 out. 2020.

GUINSBURG, Jacob. Apresentação. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**. In: Poetics today, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto! Esqueçam Kantor!. In: **Sala Preta**, v. 5. São Paulo: 2005.

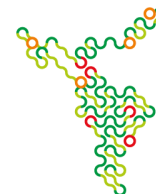
MORETTI, Maria de Fátima de S. **Encanta o objeto em Kantor**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2003.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ŚWIĘCICKI, Klaudiusz. O Teatro de Tadeusz Kantor: entre história e memória. In: **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 7, n. 2, 11 jan. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/32409>. Acesso em: 29 out. 2020.

VIANA, Nildo. **Memória e Sociedade**. A luta pela Rememoração. Goiânia: Edições Enfrentamento, 2020.



MUSEU DE ARTE DE CRESCIUMA: O MUSEU COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

Daniele Cristina Zacarão Pereira¹

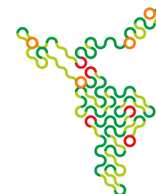
Resumo: O Museu de Arte de Cresciuma pode ser definido como um museu de artista, um museu ficção, um museu como processo e poética. Trata-se de um projeto artístico que adota práticas institucionais para pôr em questão histórias e contextos socioculturais de Criciúma/SC. Esse movimento é iniciado pela adoção do nome originário da cidade: Cresciuma, que, sendo de origem indígena, significa taquara pequena, em referência ao capim de mesmo nome, abundante na região durante a colonização. Constituído inicialmente por um arquivo fragmentado de livros, imagens, textos e projetos de exposições que aconteceram na cidade, o Museu de Arte de Cresciuma pretende (re)criar espaços expositivos, investigar o papel da preservação e do arquivo, promover programas públicos e refletir sobre práticas institucionais e seus contextos precários. Neste sentido, as ações do Museu de Arte de Cresciuma nos sugerem aproximações com outros museus criados por artistas, como o Museu Imaginário de André Malraux e o Musée d'Art Moderne de Marcel Broodthaers, ou, ainda, o conceito de museu-laboratório proposto por Walter Zanini durante sua gestão no MAC USP, bem como a ideia de efeito de museu sem museu, apresentado por Felipe Prando a partir da exposição-tese CAMPO NEUTRAL. Partindo dessas concepções, o objetivo desse estudo é investigar como práticas artísticas/curatoriais podem subverter a hegemonia institucional da arte, trazendo, assim, elementos para repensar o papel dessas instituições na contemporaneidade.

Palavras-chave: Museu de Arte de Cresciuma. Instituições de arte. Práticas artísticas contemporâneas. Crítica institucional. Criciúma.

Cresciuma Art Museum: the museum as artistic practice

Astract: The Cresciuma Art Museum can be defined as an artist's museum, a fiction museum, a museum as process and poetics. It is an artistic project that adopts institutional practices to question the histories and sociocultural contexts of Criciúma/SC. This movement is initiated by the adoption of the original name of the city: Cresciuma, which, being of indigenous origin, means small bamboo, in reference to the grass of the same name, abundant in the region during colonization. Initially constituted by a fragmented archive of books, images, texts and exhibition projects that took place in the city, the Cresciuma Art Museum intends to (re)create exhibition spaces, investigate the role of preservation and the archive, promote public programs and reflect on institutional practices and their precarious contexts. In this sense, the actions of the Museum of Art of Cresciuma suggest approaches to other museums created by artists, such as the Imaginary Museum by André Malraux and the Musée d'Art Moderne by Marcel Broodthaers, or even the concept of the proposed laboratory-museum by

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC; Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Criciúma/SC. E-mail: danieliezacara@gmail.com



Walter Zanini during his tenure at MAC USP, as well as the idea of the effect of a museum without a museum, presented by Felipe Prando from the CAMPO NEUTRAL thesis-exhibition. Based on these conceptions, the aim of this study is to investigate how artistic/curatorial practices can subvert the institutional hegemony of art, thus bringing elements to rethink the role of these institutions in contemporary times.

Keywords: Cresciúma Art Museum. Art institutions. Contemporary artistic practices. Institutional criticism. Criciúma.

Museu de Arte de Cresciúma

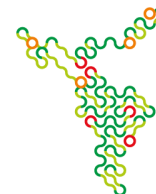
Conhecemos os museus como instituições que “conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”².

Historicamente, a criação de museus no contexto latino-americano está ligada a uma tentativa de modernização cultural pela adoção de modelos institucionais norte geopolíticos. Neste sentido, a ideia de “efeito de museu sem museu”, desenvolvida por Felipe Prando (2018), sistematiza muito bem nosso fracasso recorrente com essas instituições: o museu até existe, mas falta gestão, manutenção, políticas de acervos, equipe técnica qualificada, recursos financeiros, entre outros.

Na medida que o museu mantém em seu horizonte o sonho de pertencer a determinados modelos, sem construir-se como tal, o que se vive é apenas o desejo, isto é, a sua falta e a das inscrições decorrentes de sua existência. Vivemos o efeito de museu sem museu, pois atuamos como se estivéssemos inseridos numa racionalidade museológica quando na nossa realidade somos defrontados com instituições cujas existências são incertas, ou nulas (PRANDO, 2018, p.10).

O “efeito de museu sem museu” é a realidade de muitas instituições brasileiras, em especial as ligadas ao setor público. Desprovidas de recursos, qualificação técnica e vontade política, ficam à mercê do tempo, tornando-se verdadeiros monumentos símbolo do fracasso. Atuando durante sete anos junto à gestão de uma instituição pública municipal, a Fundação Cultural de Criciúma, pude

² Segundo a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus no Brasil.



acompanhar de perto o resultado do acúmulo de anos de descaso: um prédio desabando, goteiras por toda parte e um projeto milionário de restauração servindo como palanque para negociações políticas.

Criciúma é uma cidade localizada ao extremo sul do estado Santa Catarina e possui um pouco mais de 200 mil habitantes. Viveu seu auge econômico durante a Segunda Guerra Mundial, como principal fornecedora de carvão para o país, e, por isso, recebeu o título de Capital Nacional do Carvão. Com o declínio da economia extrativista nos anos 70 e o surgimento dos inúmeros problemas ambientais e de saúde pública, havia por parte da gestão municipal o desejo de restaurar a autoestima da cidade, e, para isso, um projeto decisivo foi criado: o resgate de uma identidade dos povos colonizadores.

De modo geral, na historiografia tradicional e na documentação oficial, Criciúma foi fundada em 1880 por imigrantes italianos. São raros os estudos que tem preocupação em apontar a presença indígena e de população descendente de açorianos, negros e lusos que habitavam a região antes de 1880 (TRICHES; ZANELATTO, ANO, p. 21).

O discurso da identidade étnica é fortalecido durante a comemoração do Centenário da cidade, na década de 1980, com a inauguração de monumentos, um complexo cultural (com teatro, galeria de arte e biblioteca), um museu histórico e a tradicional Quermesse de Tradição e Cultural (atual Festa das Etnias) – que entraria para o calendário das festas populares do estado de Santa Catarina. Uma década depois, temos a institucionalização dessa ideia com a criação da Fundação Cultural de Criciúma, atual órgão de gestão pública da cultura do município. Vale ressaltar, neste entremeio, que Criciúma nunca teve um museu de arte.

Em 1993, a recém-criada Fundação Cultural de Criciúma se instala no prédio do antigo Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM), um casarão da década de 40, localizado nos altos da Rua Coronel Pedro Benedit, no centro da cidade de Criciúma. Neste lugar, uma Galeria de Arte Contemporânea é criada no espaço do antigo laboratório de análise de solo, e passa a receber exposições de artistas brasileiros, entre outras atividades, tornando-se referência entre as instituições de arte no estado de Santa Catarina. Porém, por falta de manutenção e risco de desabamento, em 2012, a edificação septuagenária é fechada e interditada pela defesa civil. Após cinco anos de abandono e descaso, no dia 10 de setembro de 2017, o prédio é incendiado, destruindo quase que por completo o segundo pavimento onde se localizava o Galpão das Artes, salas das Oficinas de Artes, o

depósito de testemunhos geológicos e o almoxarifado - que ainda armazenava grande parte dos arquivos da instituição.



Figura 1- Instalação temporária do Museu de Arte de Cresciuma na Galeria do Centro Cultural Jorge Zanatta, Criciúma/SC, 2020.



Figura 2 - Instalação temporária do Museu de Arte de Cresciuma na Galeria do Centro Cultural Jorge Zanatta, Criciúma/SC, 2020.

É nesse contexto que surge o *Museu de Arte de Cresciuma*, uma alternativa à ausência institucional, ao apagamento de memórias, à necessidade de (re)invenção. Trata-se de um projeto artístico que adota práticas e estruturas museais para problematizar os formatos tradicionais das instituições de arte. É um museu em construção permanente, inventado pelo desejo de repensar criticamente nossas histórias e contextos. Esse movimento é iniciado pela adoção do nome originário da cidade: Cresciuma, de origem indígena, significa "taquara pequena", referência ao capim de mesmo nome, abundante na região no período de colonização.

Constituído inicialmente por um arquivo fragmentado de imagens, textos e projetos de exposições que aconteceram na cidade de Criciúma nos últimos anos, o *Museu de Arte de Cresciuma* pretende (re)criar espaços expositivos, investigar o papel da preservação, do arquivo ou do acervo e repensar as práticas institucionais e seus contextos precários.

Em sua primeira ação, o *Museu de Arte de Cresciuma* apresentou uma instalação temporária em uma das salas da Galeria de Arte do Centro Cultural Jorge Zanata, em Criciúma/SC (Fig. 1),

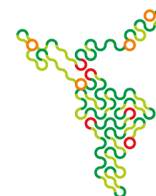


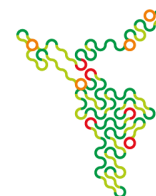
Figura 3 - Livros com carimbo da Biblioteca do Museu de Arte de Criciúma, 2020.

exibindo um arquivo com convites de inúmeras exposições que aconteceram na cidade, múltiplos, catálogos, recortes de jornais e documentos oficiais do município, uma biblioteca



com livros referenciais para a construção do museu e uma lojinha com souvenirs (caneca, bolsa, bôtom e lápis). Na sala que mede um pouco mais de 3 m², uma parede recebe um texto em formato de lista que descreve o que é ou pode ser este museu (Fig. 2), do lado oposto, um letreiro indica *Museu de Arte de Criciúma*. Ao centro da sala está uma mesa e dois bancos, onde constam, para manuseio, os arquivos e biblioteca (Fig. 3). Na lateral, próximo à porta de entrada/saída está instalada na parede uma prateleira com os sulvenirs da lojinha (Fig. 4 e 5).

Na porta, uma placa indica *Museu de Arte de Criciúma*. Durante todo o período da mostra, o museu recebeu doações de novos materiais para sua coleção, realizou visitas guiadas e três aulas abertas, com os temas: *Museu como prática artística*, *Museu como livro* e *Museu como escola*.



Essa primeira experiência, realizada em fevereiro de 2020, foi interrompida pela chegada da

Figura 4 - Lojinha do Museu de Arte de Cresciuma, 2020.



Figura 5 - Sulvenirs da Lojinha do Museu de Arte de Cresciuma, 2020.

pandemia da COVID-19. Desde então, o Museu

tem se configurado como ações no espaço virtual, em parceria com artistas e acadêmicos do Curso de Artes Visuais da UNESC. O projeto *museu [temporariamente] ocupado*, por exemplo, descrito como uma (des)programação para tempos de pandemia, foi proposto pelas alunas da

disciplina de Museologia em Arte e Expografia, ministrada por mim, no Curso de Artes Visuais da UNESC. O projeto se deu pela ocupação do perfil do Museu na rede virtual Instagram³, com publicações, lives-debates e produção de audiovisual a partir de referências do próprio arquivo do Museu. Neste contexto, o Museu de Arte de Cresciuma tornou-se um laboratório para pensar possibilidade de atuação das instituições de arte durante e pós-pandemia.

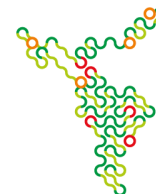
O Museu de Arte de Cresciuma iniciou como uma ação individual, mas inevitavelmente ganhou um corpo coletivo, um projeto abraçado por artistas e estudantes da cidade, que já se mobilizam para a realização de novas ações.

O museu como prática artística

O *Museu de Arte de Cresciuma* pode ser definido como um museu de artista, como descreve Flávia Gervásio (2016), em sua tese intitulada “*Museus de artistas: A relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil*”.

Museus de artistas, museu como meio, museus fictícios, museus pessoais, museu como poética: são muitos os termos usados para designar as obras artísticas que têm o museu como principal objeto de investigação. Seja para recriar espaços expositivos ficcionais, para investigar o papel da preservação, do arquivo ou do colecionismo, para retratar a função do

³ <https://www.instagram.com/museudeartedecresciuma/>



profissional do museu, ou mesmo para repensar o acervo de instituições museológicas, são muitos os exemplos de artistas que atuam nessa linha de investigação na contemporaneidade (GERVÁSIO, 2016, p.79).

Desde a segunda metade do século XX, vemos surgir muitos projetos artísticos/curatoriais que inserem o museu, de diversas formas, em suas investigações. Sendo assim, faz-se necessário retomar alguns exemplos emblemáticos para a construção de conceitos e reflexões suscitados neste projeto.



Figura 6 - Museu Imaginário, André Malraux, 1947.

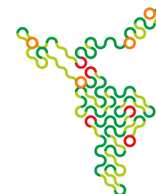
Em 1947, André Malraux criou o *Museu Imaginário*, a partir de uma coleção de reproduções fotográficas de obras de arte (Fig. 6) de diferentes museus e lugares do mundo. Malraux nos apresenta uma ideia de museu ou galeria em formato de livro.

Chamo de museu imaginário a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc (MALRAUX apud CADÔR, 2016, p. 139).

O *Museu Imaginário* rompe com o espaço expositivo, adota uma ideia de museu expandido e/ou museu sem paredes, faz do museu-livro um local acessível ao contato com público, para além das noções de tempo e espaço. Neste sentido, ainda é possível refletir sobre os conceitos de originalidade e cópia, assim como, a obra de arte como registro.

Nessa perspectiva, vale citar a memorável *Documenta V*, organizada pelo curador Harald Szeemann, em parceria com Jean-Christophe Ammann e Arnold Bode, em 1972, na Alemanha. A quinta edição da Documenta foi apresentada como um “evento de cem dias”, com uma ampla programação, um formato inovador para as exposições da época. Dentro deste programa, estava uma sessão intitulada *Museus de Artistas*, que apresentava trabalhos artísticos que abordavam práticas museais, tais como coletar, documentar, colecionar e expor.

O que contava era a intensidade da intenção. É justamente o fruto da revolução de fins dos anos 1960, quando os artistas se ocupavam cada vez mais com a forma de apresentação, até



chegar a inventar seu próprio museu. Eu queria mostrar o problema com alguns exemplos, começando com Duchamp (SZEEMANN, apud GERVÁSIO, 2016, p.82).

Uma das obras presentes nesta sessão era a *Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp, produzida em série entre 1935 e 1968. Trata-se de uma espécie de museu pessoal, construído dentro de uma caixa de madeira, com divisórias e compartimentos, para armazenar reproduções em miniaturas das obras do artista. Sobre esse trabalho, Duchamp relata sua concepção:

Ao invés de pintar qualquer coisa, se tratava de reproduzir esses quadros que eu tanto amava, em miniatura e em quantidade reduzida. Não sabia como fazê-lo. Pensava em um livro, mas não gostava da ideia. Foi então quando vislumbrei a caixa onde todas as minhas obras se encontrariam agrupadas como em um museu reduzido, um museu portátil e é por isso que eu o instalei em uma mala (DUCHAMP, apud GERVÁSIO, 2016, p.83).



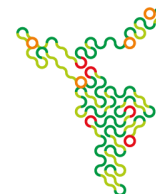
Figura 7 - Noite da inauguração do Musée d'Art Moderne, Marcel Broodthaers, Bruxelas, 1968.

Outra importante referência presente nesta mostra é o *Musée d'Art Moderne* de Marcel Broodthaers, apresentado por uma série de instalações, organizadas em sessões, que simulavam um museu real. O *Musée d'Art Moderne* surge em maio 1968, no contexto das plenárias e discussões sobre cultura. Broodthaers concebe o museu como uma sátira e crítica às instituições de arte oficiais. Sua primeira instalação foi

inaugurada em Bruxelas, na casa de Broodthaers (Fig. 7):

O museu [...] foi definido por ele como "uma invenção, uma mistura de nada", consistindo em, além das caixas, uma coleção de cartões postais fixados com fitas adesivas semi-transparentes diretamente na parede. Uma escada. Câmeras filmadoras e spots de luz espalhados, números sobre algumas portas que pareciam indicar as salas de uma galeria e as inscrições: "MUSÉE/MUSEUM" [Museu] que podiam ser lidas por dentro, ficando invertidas para quem estava fora, "SECTION XIXÈME SIECLE" [Seção Século XIX], na porta que dava para o jardim, e "DEPARTMENT DES AIGLES". [Departamento das Águias] no muro deste jardim, ao ar livre (KERN, 2014, p. 53).

Publicações, entrevistas, postais, quadros, esculturas e objetos de publicidade, entre 1968 e 1972, o *Musée d'Art Moderne* foi apresentado em manifestações das mais diversas:



[..] como a Seção do Século XVII, que apresentava reproduções de obras setecentistas; a Seção Documental de 1969, que ocorreu numa praia da Bélgica onde Broodthaers usou chapéus com a palavra “museu” e desenhou na areia a estrutura de um prédio com a placa: “É absolutamente proibido tocar nos objetos”; a Seção de Figuras, que exibiu mais de 300 imagens de águias acompanhados da legenda “Isto não é uma obra de arte”; a Seção Financeira, que anunciou a venda do museu por motivo de falência; e a Seção Cinema, que exibia filmes e objetos da história do cinema. A Seção do Século XX, a Seção de Arte Moderna e a Seção Publicitária faziam parte da Documenta V, sendo que esta última estava disposta nos Museus de Artistas (GERVÁSIO, 2016, p.89).



Figura 8 - Seção Publicidade do Musée d'Art Moderne, Marcel Broodthaers, Documenta V, 1972.

Na Documenta V, a Seção Publicidade (Fig. 8), foi apresentada como um arquivo/catálogo das demais seções do *Musée d'Art Moderne*, reunindo cartazes, folhetos, fotos e registros das demais mostras. Ocupando uma sala de preta, os arquivos foram dispostos em quadros, slides, placas e

fotomontagens, em paredes ou vitrines. No folheto que acompanhava a exposição, Broodthaers explicava:

Este museu é um museu fictício. Ele tem, de um lado, o papel de uma paródia política de manifestações artísticas e, de outro, de paródia artística de eventos políticos. É o que fazem aliás os museus oficiais e os órgãos como a Documenta. Com, entretanto, a diferença de que uma ficção permite apreender a realidade e ao mesmo tempo aquilo que ela esconde. Fundado em 1968 em Bruxelas, sob a pressão das visões políticas daquele tempo, este museu fecha suas portas com a Documenta (BROODTHAERS apud KERN, 2014, p. 370).

Como podemos constatar, os artistas Malraux e Broodthaers criam seus próprios museus, apropriando-se de práticas, estruturas e discursos institucionais, ao mesmo tempo que colocam em xeque a necessidade desses sistemas.



Figura 9 – Montagem da VI JAC - Jovem Arte Contemporânea, MAC USP, 1972.

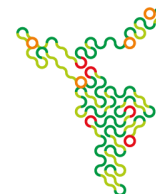
Tão importante quanto os exemplos acima, são as contribuições do Museu de Arte da Universidade de São Paulo (MAC USP), quando dirigido pelo professor e curador brasileiro Walter Zanini, entre 1963 e 1978.

No contexto de ditadura militar no Brasil, Zanini abre o espaço do Museu para grupos de jovens artistas, promovendo o incentivo à produção experimental, sobretudo ao vídeo e a arte-postal. Neste período, podem-se destacar as mostras *JACs - Jovem Arte Contemporânea* (Fig. 9), que mesmo com algumas regras dos tradicionais salões de arte, mantinha o caráter aberto e laboratorial do museu.

O museu deverá também ativar-se enquanto centro operativo, isto é, seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma ao converterem-se em núcleos de experimentação, favorecendo e aglutinando disponibilidades criadoras em vários campos da pesquisa. (ZANINI, 2013, p. 123-124).

Além das exposições, o espaço também fomentava a formação desses artistas, organizando encontros, palestras, cursos e debates, fornecendo escopo crítico e teórico para toda uma geração. A produção experimental e o envolvimento dos artistas nas discussões sobre a gestão do museu transformaram o MAC em um museu crítico do próprio museu.

Essas percepções se aproximam do conceito de *Anti-Museu* proposto por Martin Grossmann, que explora outros modelos e modos relacionados à prática e pensamento museológico/institucional, voltados à reflexão do papel do museu de arte na contemporaneidade. O conceito de *Anti-museu* (1991), desenvolvido durante sua pesquisa de doutorado, é resultado de um processo de desconstrução do conceito dominante/tradicional de museu. Em suas novas concepções, explora outros meios e modelos institucionais, voltados à reflexão crítica das práticas museológicas, tal como a Plataforma Fórum Permanente, um espaço virtual de mediação cultural, inspirado nos museus-laboratório dos anos 60/70.



Reflexões sobre os modelos tradicionais também são apresentadas no livro *Sobre as ruínas do museu* (2015), de Douglas Crimp, onde o autor analisa o conceito de arte contemporânea e instituições que a representam, propondo uma nova ideia de museu pós-moderno, ou seja, de uma instituição de relevância social e cultural, protagonista de processos de produção, representação e consumo.

De certa forma, todos esses estudos nos levam em direção a uma ideia de crítica institucional. Neste sentido, podemos dialogar com o texto *O que é Crítica Institucional?*, da artista Andrea Fraser, que reflete sobre o que ela define como uma metodologia *critically reflexive site-specificity*. Para Fraser, a Crítica Institucional ocupa-se de *sites*, acima de tudo como *sites* sociais - conjuntos de relações sociais. Para mudar certas relações de poder, é preciso intervir de forma crítica na manifestação dessa relação. Por isso, a Crítica Institucional desenvolve-se como uma defesa da arte e das instituições de arte contra a exploração econômica e simbólica. Para a artista Andrea Fraser, a Crítica Institucional como prática não pode ser definida por um objeto ou por uma instituição, mas por sua metodologia *critically reflexive site-specificity*. Segundo a artista: “Se você quer mudar alguma coisa, uma relação, e em particular uma relação de poder, a melhor, senão a única forma de realizar tal mudança é intervindo na manifestação dessa relação” (FRASER, 2014, p. 3).

Para Fraser, todas as obras de arte, não importa quão autônomas sejam, podem ser exploradas para lucro econômico e simbólico. A Crítica Institucional intervém criticamente nessas estruturas, desenvolve-se como uma defesa da arte e das instituições de arte contra tal exploração.

Desde os anos 60, a Crítica Institucional é amplamente praticada e debatida por artistas, curadores, críticos e historiadores europeus e norte-americanos. Mas, no contexto latino-americano, tais práticas se voltam para reflexões acerca inexistência e precariedade das instituições de arte.

O relato crítico da exposição *Campo Neutral* é o objeto da pesquisa de doutorado de Felipe Prando, intitulada *Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte* (2016). A partir de tais reflexões surge o conceito de *Efeito de museu sem museu*, que se refere a contextos institucionais precários, nos quais a existência das instituições é incerta, ou nula, como o caso apresentado do Museu da Gravura Cidade de Curitiba e de muitas outras instituições latino-americanas.

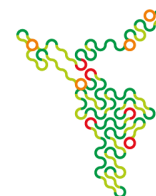


Figura 10 - CAMPO NEUTRAL, curadoria de Felipe Prando, 2013, Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

Na exposição *Campo Neutral* (Fig. 10), idealizada por Felipe Prando, em 2013, o Museu da Gravura Cidade de Curitiba recebeu 15 práticas artísticas e

curatoriais, que propuseram conversas, programas de mediação, seminários e publicações. Além de exibir trabalhos de arte, essas ações assumem o papel da instituição, tornando-se espaços de diálogo com o público, evidenciando assim a autonomia do objeto artístico.

As teorias e experiências apresentadas aqui, estabelecem um diálogo com a proposta do *Museu de Arte de Criciúma*, definindo um ponto de partida para novas investigação e experimentação. Partindo dessas concepções, esse estudo inicial busca investigar como práticas artísticas/curatoriais podem subverter a hegemonia institucional da arte, trazendo, assim, elementos para repensar o papel dessas instituições na contemporaneidade.

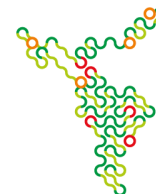
Referências

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2016.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 303 p. Tradução: Fernando Santos.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 02, n. 24, p.1-4, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/19113/13897>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013. 415 p.



GERVÁSIO, Flávia Klausing. **Museus de artistas: A relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil**. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

GROSSMANN, Martin. O Anti-museu. **Revista Comunicações e Artes**, ano 15, n. 24, 1991, p. 5-20.

KERN, K. **Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português**. 2014. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Arte & Comunicação; Edições 70, 2020. 287 p. Tradução Isabel Saint-Aubyn

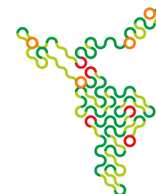
PRANDO, Felipe (Org.). **Campo Neutral [Catálogo da exposição]**. Curitiba. 2014.

PRANDO, Felipe. **Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte**. 2016. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PRANDO, Felipe. **Efeitos de museu sem museu: A crítica institucional em contextos precários**. Florianópolis: par(ent)esis, 2018. 105 p.

TRICHES, Janete; ZANELATTO, João Henrique. **História política de Criciúma no século XX**. Criciúma: Unesc, 2015. 388 p.

ZANINI, Walter. Os museus e os novos meios de comunicação. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013. p. 123-124.



O GLORIOSO SABER

Eduardo Roberto Batista/a¹
Mariana Cavaca Alves do Valle/a²

Resumo: O artigo propõe, a partir do livro *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, uma reflexão acerca da relação com o saber. O romance aborda a história da família de um traficante negro, durante a guerra angolana, fundamentado no relato de seu escravo mudo e analfabeto. A discussão é desenvolvida em torno das relações com os saberes desse narrador-escravo e dialoga com algumas contribuições de Bernard Charlot e alguns conceitos constitutivos desse quadro teórico, que compreendem a relação com o saber como “relação com a ação no mundo e sobre o mundo, relação com os outros e relação consigo mesmo”.

Palavras-chave: Pepetela; literatura africana; relação com o saber.

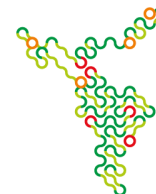
Num romance no qual fatos e ficção são ingredientes fundantes, o escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido pelo pseudônimo de Pepetela, nos convida a conhecer um pouco da história de Angola. Seu convite não se restringe a uma narrativa comprometida somente com episódios verídicos, pois realidade e ficção se mesclam de tal modo que é impossível distingui-las, como atesta Goulart (2007, p. 1):

Pepetela propõe a releitura de uma parte da história de Angola, fazendo-o de uma perspectiva em que factum e fictum se recobrem, confundindo-se de tal modo que é impossível determinar-se o que é realidade e o que é ficção.

O contexto de A história das guerras angolanas perpassa, de certa forma, todo o romance e, para escrever a obra, Pepetela utiliza como uma de suas fontes de pesquisa um texto de 1680, escrito pelo militar e cronista António de Oliveira Cadornega. Cadornega aborda em sua narrativa os conflitos africanos, como a rainha Jinga e a ocupação de Luanda, pelos holandeses. Cadornega destaca o êxito dos portugueses nos confrontos e a expulsão dos holandeses após sete anos de conflito

¹ Doutorando, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - Brasil.

² Docente, Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte - Brasil.



(OLIVEIRA, 2010, p. 3-4). Um bom exemplo da existência da relação entre história e literatura pode ser percebido quando Pepetela transforma o cronista em um dos personagens da narrativa. Nessa perspectiva, Goulart (2007) explica:

Ora, o que se tem aí é uma espécie de palimpsesto, em que o texto (ficcionalizado) de Cadornega é raspado para deixar aparecer um texto que não se oferece explicitamente à leitura. E esse texto, articulando-se com o prólogo, vem mostrar a necessidade de o leitor saber ler o que lhe é oferecido: uma narrativa primeira, que se cola numa narrativa segunda (que é histórica) mas que, ao mesmo tempo, adverte contra a ingenuidade de se crer irrestritamente no que é tido como factual (GOULART, 2007, p. 3).

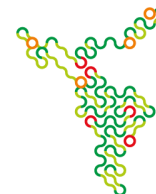
Ainda nessa perspectiva, Borges (2010) chama a atenção para o diálogo estabelecido entre história e literatura em textos produzidos no campo literário, e ressalta que:

Sendo a literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular (BORGES, 2010, p. 98-99; grifo nosso).

Essa dinâmica textual é possibilitada pelas escolhas do romancista angolano, quando, em *A gloriosa família*, liberta o narrador da tradição de narrar apenas os grandes feitos e fatos e concede a ele certa liberdade em seu discurso. Sobre a tarefa desse narrador, Crosariol (2009) afirma que:

Consequentemente, ele pode expor não apenas os diálogos que fazem referência aos fatos descritos na obra de Cadornega, mas também as angústias, os sofrimentos e as lutas individuais de homens infames que, como ele, foram silenciados pela versão ocidental da história (CROSARIOL, 2009, p. 5)

A obra contém 398 páginas e compreende os sete anos (de 1642 a 1648) de dominação holandesa em Angola. No decorrer dos doze capítulos, são reveladas as mudanças sofridas, durante os anos de guerra, pelo protagonista, por todos que o rodeiam e pelo contexto histórico e social do país. Nela temos um narrador que rastreia a identidade de seu povo e que almeja um lugar de pertença



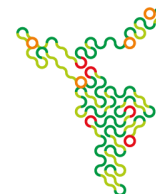
social, familiar, uma posição tênue que questiona o estigma de escravo, de mestiço, colonizado e desprovido de saberes. Nesse romance, Pepetela extrapola a história oficial angolana e destaca na narrativa a relação do narrador com o saber, temática que desenvolveremos neste artigo.

O termo “gloriosa família”, utilizado desde o título e que aparece ao longo de todo o romance, refere-se ao patriarcado de Baltazar Van Dum e seus onze filhos – sendo três resultado de sua relação com escravas. Esse núcleo familiar representa também costumes e crenças de várias famílias angolanas da época. O patriarca é um próspero traficante negreiro, que lida muito bem com os negócios e é uma figura central nos jogos de poder pelo controle da máquina escravista. Entre as atividades desenvolvidas em seu ofício, destacam-se as “pontes” entre os interesses que se estendem além da sua grande família e as relações sociais estabelecidas para beneficiar seus empreendimentos. Ao longo da narrativa, nota-se sua habilidade de transitar entre os diferentes ambientes, de “servir a dois senhores”, ressaltando uma das principais características dessa personagem emblemática. O romance termina com a chamada Restauração de Angola, a reconquista de Luanda por Benevides e Salvador Correia de Sá, e a decorrente expulsão dos holandeses, com exceção de Van Dum, que permanece na cidade e continua se dedicando ao tráfico de escravos para o Brasil.

O enredo que envolve a “gloriosa família” é contado por um narrador-personagem que intervém na trama, apontando para acontecimentos históricos, como o tempo de dominação holandesa em Angola, e apresenta suas interpretações das relações estabelecidas em seu entorno. Entre essas relações, destaca-se a do narrador – escravo do personagem Baltazar Van Dum – com seu senhor, evidenciando seus questionamentos a respeito da forma com que era tratado pelo seu dono. A visão preconceituosa sustentada pelo patriarca escravista é ilustrada em diversos trechos da narrativa, como, por exemplo, quando Van Dum é questionado sobre o acesso às informações que o seu escravo tinha:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. É analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundu. Sei lá mesmo se percebe Kimbundu... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus (PEPETELA, 2009, p. 383).

Esse tratamento é refutado pelo narrador, ao apresentar-se como filho de um padre napolitano com uma escrava lunda. A fala abaixo transcrita indica o momento em que ele se coloca como uma



“propriedade preciosa” da rainha Jinga. O narrador, que é escravo e, ao mesmo tempo, tem o poder de narrar, mostra-se capaz de analisar a realidade criticamente, e reflete sobre seu lugar naquela sociedade:

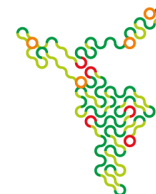
[a rainha Jinga] me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma das suas propriedades mais preciosas, filho de uma escrava lunda, é certo, mas também de missionário napolitano, louco pelo mato e pelas negras, que ela mandou matar, dizem sem prova nenhuma, talvez por me ter gerado, pois provocou grande escândalo na corte um padre que dizia uma coisa e fazia outra (PEPETELA, 2009, p. 23).

Esse narrador-personagem é descrito, pela voz de Baltazar – seu dono –, de forma negativa, reforçando preconceitos de várias formas sobre os negros africanos, retirando-lhes suas benesses. Entretanto, através da narrativa, o autor dá “voz” ao escravo subjugado e amordaçado pela sociedade colonialista.

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua idéia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto (PEPETELA, 2009, p. 383).

Marques Neto (2011) reforça a ideia de que a obra de Pepetela nos faz conhecer uma história possível, a dos que são tidos como “perdedores”. O escritor dá voz a um narrador improvável, alguém cuja fala não aparece nos livros oficiais. Dessa forma, ocorre o enfrentamento da invisibilidade do escravo, imposta pelo colonizador e que é descrita de forma crítica por quem conta a história.

Pepetela traz como narrador de sua história um escravo mudo, analfabeto e sem nome, o que é um paradoxo, mas esse é o mote para revelar o universo africano, cheio de milagres, mitos e surpresas que delineiam a narrativa. A própria condição de escravo já o impediria de narrar, porém, em sua mudez, ele é um observador, ele assiste a história, convive com as outras personagens, participa dos acontecimentos da família do holandês e faz apontamentos irônicos e contrapontos



culturais a partir de sua posição subalterna, que não lhe tira a capacidade de interpretar a realidade (MARQUES NETO, 2011).

Ao delegar a narração a um escravo mudo e analfabeto, Pepetela foge ao modelo convencional, ou clássico, e “dá voz” àqueles marginalizados por desigualdades sociais e preconceitos. Nessa perspectiva, Ribeiro (2007) analisa que:

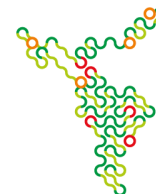
A privação da fala, porquanto mudo, pode ser tomada como translação metafórica do silenciamento imposto pelos colonizadores aos africanos, de que o narrador seria metonímia, revertendo-se o quadro pelo tomar da palavra para contar a história (RIBEIRO, 2007, p. 242).

O narrador, apesar de ser personagem na trama, não divide o seu conhecimento da realidade com os outros personagens do romance. Somente com os leitores ele compartilha o seu olhar crítico. O escravo narrador não é sequer nomeado, mas se apresenta como sujeito histórico ativo, ao invés de objeto sem vontade própria e sem humanidade. O escravo, pelo seu relato, reconquista as possibilidades de resistência e manobras dentro da senzala (MARQUES NETO, 2011).

Na narração dos acontecimentos, o narrador conta a sua história, que se mistura às subjetividades, pois ele não relata apenas o que viu, mas inventa e ficcionalmente preenche as “lacunas”. A obra deixa, portanto, uma matriz de relativização e desconfiança.

Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios (PEPETELA, 2009, p. 14).

Segundo Chartier (1990), a representação da realidade se manifesta em textos literários ou não, entretanto essa representação não pode se desvincular da realidade da produção, ou seja, cria “um real” na própria “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita” (p. 62-63). Nessa direção, Borges (2010) propõe uma reflexão acerca da relação entre literatura e contextos sociais:



No universo amplo dos bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico (BORGES, 2010, p. 98; grifo nosso).

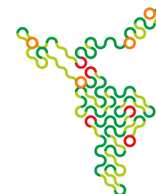
Assim, podemos notar a voz do autor a partir do escravo mudo que, ao conversar com os leitores, preenche os “vazios” e recupera a história angolana por meio da imaginação e do realismo fantástico. Sob esse prisma, nos é dado supor que, no caso de Pepetela, (re)escrever e (re)mitificar o passado constitui uma forma estética e ideológica que visa a protestar contra as mistificações, distorções e exotismos efetuados pelos inventores colonialistas da África (HAMILTON, 1999).

Das relações com o saber

Como já apresentado anteriormente, o narrador, personagem sem nome ao qual Pepetela atribui a voz central em *A gloriosa família*, é um escravo, mudo e analfabeto. Com essa construção, nada aleatória, do perfil de seu narrador, o autor angolano provoca no leitor um questionamento a respeito dos saberes construídos por esse personagem, que representa tantos outros sujeitos-históricos anônimos, silenciados nos relatos da história das guerras angolanas. E é exatamente sobre esse ponto que gostaríamos de refletir: os saberes do narrador-escravo ignorados e/ou desprezados pela sociedade e principalmente por seu senhor. O foco adotado pelo escritor é elucidado por Marques Neto (2011, p. 172), ao afirmar que Pepetela “é exemplo da literatura contemporânea africana em que as vozes silenciadas e os silenciamentos da vida angolana se esbatem, como pássaro engaiolado a buscar saídas quebrando as amarras do discurso oficial sobre a África”.

Vale ressaltar que a linha epistemológica adotada neste artigo para abordar as questões sobre esses saberes trabalha com a noção de que:

a relação com o saber é o conjunto das relações que um sujeito mantém com o objeto, um "conteúdo de pensamento", uma atividade, uma relação interpessoal, um lugar,



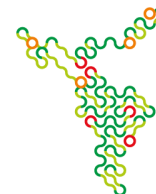
uma pessoa, uma situação, uma ocasião, uma obrigação, etc., ligados de uma certa maneira com o aprender e o saber; e por isso mesmo, é também relação com a linguagem, relação com o tempo, relação com a ação no mundo e sobre o mundo, relação com os outros e relação consigo mesmo enquanto mais ou menos capaz de aprender tal coisa, em tal situação (CHARLOT, 2000, p. 81).

Dessa forma, somos levados a perceber, devido à sua condição de mudo e analfabeto, o escravo-narrador como representação da própria impossibilidade da narração. Mesmo assim, ele é colocado em uma posição de observador da história, que assiste aos fatos, que convive com as personagens, que experiencia sensações que vão desde ouvir segredos de ordem pessoal e política a suspiros e gritinhos sensuais que se desprendem das relações amorosas. Por isso, é inerente ao relato desse narrador uma sabedoria que decorre da experiência, estando apto, inclusive, a poder dar conselhos.

Temos aqui o típico caso de um adulto não escolarizado que reflete sobre suas vivências e as transforma em um instrumento importante de sobrevivência e de ação; estratégia comum entre pessoas não alfabetizadas, mas que usufruem de suas experiências para adquirir saberes e competências e assim poder fazer face aos desafios que se lhes colocam ao longo do seu percurso de vida. Ainda acerca desse processo de construção de saberes, Canário e Cavaco afirmam que “podemos dizer que a aquisição de saberes e competências resulta de um processo de observação, de captação de informação junto de pessoas com experiência nesse domínio, da experimentação associada a mecanismos de tentativa/erro e de aperfeiçoamento” (CANÁRIO; CAVACO, 2002, p. 69).

Apesar de se tratar de um texto literário, não podemos perder de vista que a literatura registra e expressa aspectos diversificados e conflituosos do campo social no qual se insere e ao qual se refere:

[...] ela é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir... Enquanto tal é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico (BORGES, 2010, p. 98).



É possível observar, tanto em nosso cotidiano como no livro *A gloriosa família*, que a relação de saber está intimamente ligada ao ato de aprender, aos produtos desse saber (competências adquiridas e objetos institucionais, culturais e sociais) e às situações de aprendizagem. Refere-se sempre a uma relação de sentido e de juízo, na qual o indivíduo valoriza ou desvaloriza os saberes e as atividades com esses relacionadas, em função do sentido que lhes são atribuídos.

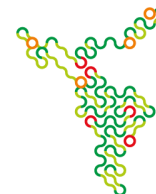
Ao longo do texto, o narrador de Pepetela apresenta sempre em seus relatos o que sabe ou por experiência própria ou por ouvir a palavra de um outro, mas esses saberes adquiridos não são reconhecidos pelo seu senhor, que o julga como alguém incapaz, que não compreende nada do que lhe é dito. Entretanto,

A condição de enunciação deste narrador traça um desenho das condições políticas e do perfil subjetivo que desafiam a projeção de um olhar sobre a escravidão que seja linear, ou efetivado de cima para baixo, de forma apenas etnocêntrica. O narrador, em questão, é o escravo mudo, analfabeto e sem nome que nos conta do seu mundo, especialmente seu mundo familiar. Somente nós, leitores, o ouvimos ou lemos as suas histórias sobre a família gloriosa afro-holandesa que se perfila multiplamente e independente da vontade patriarcal (MARQUES NETO, 2011, p. 172-173; grifo nosso).

Ao questionar a fala de Van Dum, que desvaloriza e ignora suas experiências, o escravo posiciona-se de maneira contrária e apresenta saberes desconhecidos pelo seu dono. Essa oposição justifica-se pelo fato de que também estão em jogo, além da relação com o outro, a relação consigo próprio (quem sou eu, para os outros, para mim, o que sou capaz de aprender ou não). Isso porque essa relação com o saber também é uma relação identitária. Logo, “a análise da relação com o saber enquanto relação social não deve ser feita independentemente da análise das dimensões epistêmica e identitária, mas, sim, através delas” (CHARLOT, 2000, p. 74).

Apesar de identificar-se como um escravo, privado do direito de manifestar-se, o narrador descreve as relações que estabelece como estratégia para identificar-se enquanto sujeito-histórico:

quando pela primeira vez atravessei o estreito canal que separa o morro de S. Paulo da Ilha e caminhei no meio de coqueiros e casuarinas até quase à ponta, tive vontade de gritar ao ver o espetáculo da baía. Quanto mais visto dum barco! Mas a minha



condição de escravo não me dá o direito de manifestar sentimentos, juízos. Apenas tenho a liberdade da imaginação (PEPETELA, 2009, p. 18).

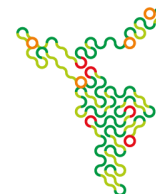
Mesmo sob uma condição de opressão, ele se permite interpretar o mundo, imaginar, o que possibilita, de certa forma, a resistência à dominação, afirmando positivamente seus desejos, interesses e saberes, na busca por transformar a ordem do mundo que o cerca em seu próprio proveito. Por essa razão:

O sujeito de saber não pode ser compreendido sem que se o aprenda sob essa forma específica de relação com o mundo. Em outras palavras, não se poderia, para definir a relação com saber, partir do sujeito de saber (da Razão); pois, para entender o sujeito de saber, é preciso apreender sua relação com o saber (CHARLOT, 2000, p. 61).

A partir das questões apresentadas, percebemos que a ideia de saber é intrínseca à ideia de sujeito, da forma com que se relaciona com ele e com o mundo, e assim é fundamental conhecer as relações estabelecidas no processo de (co)construção, controle, validação e partilha dos saberes. Pepetela nos possibilita conhecer algumas dessas relações estabelecidas pelo narrador com o seu mundo, permitindo que o leitor usufrua dos valiosos saberes construídos por esse personagem extraordinário. Nessa direção, o narrador – objeto e agente da ação narrativa –, aponta para uma nova forma de perceber a sociedade e as relações históricas, não apenas na Angola colonial, mas de onde quer que se apresente o embate entre dominadores e subalternos.

Referências

- BORGES, Valdeci Rezende. História e literatura: algumas considerações. Goiás: **Revista de Teoria da História**, Ano 1, n. 3, jun., 2010.
- CANÁRIO, Rui; CAVACO, Carmen. **Aprender fora da escola** – percursos de formação experiencial. Lisboa: EDUCA, 2002.
- CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber**: elementos para uma teoria. Trad. Bruno Magne. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.



CROSARIOL, Isabelita Maria. Quando o subalterno deseja falar: o escravo e a história revista em *A gloriosa família*, de Pepetela. **Revista de Letras**, v. 11, 2009.

PEPETELA. **A gloriosa família** – o tempo dos flamengos. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

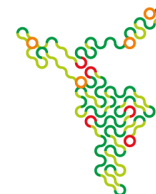
GOULART, Audemaro Taranto. A gloriosa identidade: a afirmação da literatura africana num romance de Pepetela. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Orgs.). **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo; Luanda: Cultura Acadêmica; Nzila, 2007, v. 1, p. 137-147.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**, n. 3, p. 12-23, 1999.

MARQUES NETO, Sebastião. O escravo narrador na ficção de Pepetela. **Revista Veredas da História**, v. 4, n. 2, 2011.

OLIVEIRA, Ingrid Silva de. Semelhanças e diferenças na escrita da história da África Centro-Occidental no século XVII: os casos de Cadornega e Cavazzi. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v. 23, n. 2. 2010.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. Discursos sobre a “África” e fantasmagorias coloniais em obras de Mia Couto e Pepetela. In: CHAVES, Rita (Org.). **A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007. p. 241-257.



SOBRE A MESA: POSSIBILIDADES OPERATIVAS E OUTROS JOGOS COM O PLANO PICTÓRICO

Adriane Hernandez¹

Resumo: A proposta traz uma reflexão sobre o processo de criação da série *Sobre a mesa*, um conjunto de pinturas em tela, e outros objetos, em que utilizo um padrão específico e bem conhecido de toalha de mesa, xadrez azul e branco, que é pintado de diferentes modos sobre as telas evocando reminiscências pessoais e, também, coletivas. Como artista e professora que tem como objeto de pesquisa o próprio trabalho artístico – investigação que se insere no campo nomeado Poéticas Visuais – interesse-me em adotar, como uma espécie de método singular-genérico, as operações impulsionadoras do meu processo artístico como *matéria* didática. Pensando *matéria* não como um conjunto de conteúdos, mas como uma substância em estado bruto que deverá ser *moldada* por cada participante do jogo artístico, em disciplinas para calouros dos cursos de Artes Visuais, Licenciatura e Bacharelado. Não são operações específicas que utilizo como matéria, mas a própria ênfase nas operações, que cada um escolherá para si. Sendo assim, as operações artísticas estão no cerne da didática importando menos habilidade representacional de cada um. Essa ênfase por si só, coloca em questão a contemporaneidade, a vida cotidiana, o exercício do ponto de vista, o lugar de onde cada um prolifera suas próprias questões. Toda arte é política ao assumir uma posição poética e estética, o lugar dialético do sujeito desejante no mundo.

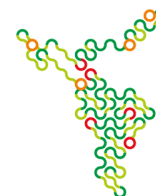
Palavras-chave: Poéticas Visuais; Pintura; Operatividade na arte; Arte e ensino; Professor-Artista

On the table: Operating possibilities and other games with the pictorial plane

Abstract: The proposal brings a reflection on the creative process of the On the table series, a set of paintings on canvas, and other objects, in which I use a specific and well-known tablecloth pattern, blue and white plaid, which is painted in different ways on the canvases evoking personal and also collective reminiscences. As an artist and professor who has their own artistic work as research object - investigation which falls within the field named Visual Poetics - I am interested in adopting, as a kind of generic-singular method, the boosting operations of my artistic process as didactic matter. Thinking of matter not as a set of contents, but as a substance in raw state that must be molded by each participant in the artistic game, in subjects for freshmen in the Visual Arts, Licentiate and Bachelor's Degree courses. It is not specific operations that I use as matter, but the emphasis on operations itself, which each one will choose for themselves. Thus, the artistic operations are in the core of didactics, and not the content or representational ability of each one. This emphasis by itself calls into question the contemporaneity, everyday life, the exercise of the point of view, the place from which each one proliferates their own questions. All art is political in assuming a poetic and aesthetic position, the dialectical place of the desiring subject in the world.

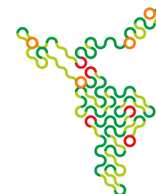
Keywords: Visual Poetics; Painting; Operability in art; Art and teaching; Professor-Artist

¹ Doutora em Poéticas Visuais, professora do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.



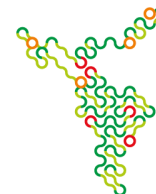
Sobre a formação em artes visuais

O ensino superior, no campo das Artes Visuais, enfrenta de modo muito particular – se diferenciando de outras áreas – uma herança facilmente perceptível de seu vínculo inicial como a Academia Imperial de Belas Artes, cuja fundação data do início do século XIX, época em que foi concedido apoio financeiro para que artistas franceses, a conhecida Missão Francesa, adeptos do neoclassicismo, viessem morar, produzir e ensinar no Brasil. Em 1853 a academia passou por um projeto reformista e mudanças ocorreram quando o pintor Manuel Araújo Porto Alegre assumindo sua direção em 1854, idealizou novos estatutos. Na especialização em pintura, por exemplo, as aulas passaram a ter desenho figurativo, paisagem, flores, animais e pintura histórica, além de aulas de modelo-vivo. Anteriormente a essa iniciação acadêmica das belas artes, vigorou durante o período colonial, o barroco brasileiro que, apesar de ter influência portuguesa, tendo sido introduzido por jesuítas, adquiriu aqui características próprias, em função de um contexto bastante distinto do país colonizador, como a escravidão de negros, catequização e uma torturante imposição cultural à indígenas. Personalidades como Antônio Francisco de Lisboa, conhecido como Aleijadinho, e Mestre Ataíde articularam uma espécie de estilo dessemelhante ao barroco português, assumindo liberdades tanto formais, quanto simbólicas. Esse breve e introdutório relato histórico, tem somente a intenção de relembrar nossos aprendizados escolares para que o leitor perceba com qual facilidade é possível vinculá-los às circunstâncias curriculares que vigoram ainda hoje. A mais flagrante é a imposição cultural. É possível imaginar que em um curso como o de artes visuais, em uma universidade como a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), vigore fortemente a liberdade de criação em disciplinas práticas. Ocorre que não somente alguns programas curriculares, ou reminiscências deles, perpetuam-se. Até mesmo quando o programa é diferenciado, na conduta do/da professor/a permanece a imposição cultural. A cultura imposta também continua sendo, assim como antes, a branca europeia, agora não mais conduzida pelo próprio europeu, mas por um educador colonizado. Não me refiro somente aos conteúdos programáticos das disciplinas, mas a própria postura do professor/a, geralmente patrimonialista, disciplinador/a, impositivo/a, saudosista dos valores da “alta cultura”.



Como professora, sinto-me muitas vezes uma exceção à regra, no que se refere ao Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes, da UFRGS. Apesar de ter aprendido muito com autores e artistas europeus, a vontade de descolonizar meu próprio aprendizado tem me conduzido, cada vez mais, ao desapego de uma “bagagem” pesada demais para continuar a carregá-la e igualmente pesada para, com pouca generosidade, jogar sobre outros ombros. No contexto dos cursos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) é comum encontrar entre colegas professores/as um preconceito com a formação do licenciado em artes visuais, é uma discriminação histórica, que recai sobre estudantes e docentes. Apesar dessa situação narrada, estes cursos têm currículos bastante progressistas para o contexto das artes visuais no Brasil. Após ouvir várias versões, concluí que em um momento de sono do corpo docente, quando eu ainda não fazia parte desse grupo, tal currículo fora aprovado. Proposto e implementado pela professora Umbelina Barreto, foi desenvolvido como pesquisa para sua tese de doutorado. Seguiu-se a isso, um arrependimento perpétuo da sonolência, agora o delírio coletivo é o de retorno a um currículo pretensamente evolutivo e repleto de pré-requisitos, mas que para tal intento seria necessário, no mínimo, o mesmo empenho aplicado pela professora utopista, já aposentada.

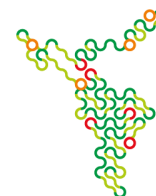
Na sala de aula ou ateliê, ainda é possível trabalhar com liberdade. Esse espaço, com um certo grau de autonomia, propicia que se pratique o respeito ao outro/a, assim como, dissemine essa atitude. De modo semelhante, é possível não somente dar voz aos que são continuamente excluídos, mas propor acolhimento, tornando esse espaço um lugar de identificação e não de mais um ambiente que pratica formas de exclusão. Os modos de exclusão adquirem inúmeras facetas, para alguns/mas imperceptíveis, para outros/as traumáticas. A ironia, o deboche, a intimidação, o assédio, a imposição, a invisibilidade, a perseguição, são modos de anular o outro/a. O campo da prática em artes visuais possui ferramentas muito propícias para a singularidade se manifestar e tem no ateliê um terreno fértil para isso. Porém, é claro que só acontece, quando se respeita e incentiva a liberdade de criação. Existem proposições em que, assim como uma terapia eficaz, conduzem os/as estudantes a um encontro com as suas mais singulares questões.



A toalha de mesa

Fui aluna e produzia nesse mesmo lugar em que hoje ministro aulas. Concluí o bacharelado em artes visuais em 1994, em 1996 ingressei no mestrado e, em 2007, defendi a tese de doutorado, nessa mesma instituição. Nascida em uma família humilde, o estudo abriu uma grande possibilidade para mim. Apesar de tantos anos frequentando esse lugar, sempre sofri com o machismo e o preconceito, mas só fui perceber isso de modo claro quando já era aluna do doutorado. Assim como eu, tantas colegas passaram por situação semelhante como discentes e docentes. Utilizo aqui o gênero feminino porque esses preconceitos são essencialmente sexistas e direcionado às mulheres, mas também classistas. De qualquer modo foi nesse ambiente que me desenvolvi como artista, produzindo com muito entusiasmo em todas as fases de minha formação. Vou me deter na minha produção atual que é foco desse artigo, para demonstrar em seguida, como esse *fazer* me auxilia na atuação como professora-pesquisadora.

Durante o doutorado em Poéticas Visuais realizei um trabalho em fotografia e objeto. Ao iniciar esse trabalho, produzia imagens de pão a partir da fotografia analógica. Comecei a desenvolver uma espécie de jogo com o objeto pão, ele servia como um estímulo imaginativo. A partir de sua forma e materialidade reverberavam imagens da memória da infância. Rapidamente cheguei às migalhas do pão e desenvolvi um particular fascínio pela noção de índice, que percebia contida no objeto. Sem o objeto pão presente, poderia me remeter a ele a partir de suas migalhas, elas eram um indício da existência presente ou passada de um pão. Em um prolongamento do objeto pelas migalhas, há algo que se esvai, mas também algo que fica, um resto. Essa ideia estava diretamente associada a um arcabouço teórico ligado à fotografia, desenvolvido por alguns teóricos/as, dentre eles/as Roland Barthes (1984), Walter Benjamin (1994), Philippe Dubois (1993), Rosalind Krauss (2004), entre outros/as. Não só estava trabalhando com imagens de um objeto indicial, mas a própria noção de fotografia no campo teórico nasce associada a ideia semiótica de índice. Gostei dessa relação com a minha prática artística, que estava muito fortemente associada a uma teoria que exerceu grande fascínio sobre mim, um perfeito conceito operacional, no meu ponto de vista. Conceito operacional ou operatório, é um conceito *extraído* do fazer artístico e *não aplicado* a ele, é um ir e vir do objeto



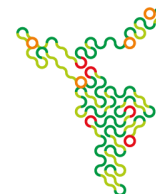
para a teoria e vice versa. Com o transcurso da pesquisa, passei a olhar para o entorno, os lugares onde encontravam-se estes restos, nesse caso as migalhas. De um modo muito resumido, foi assim que cheguei à toalha de mesa, como um lugar possível de se encontrar um pão. Inicialmente trabalhei como o padrão de uma toalha xadrez, azul e branco, assim traria uma memória pessoal de infância ligada ao objeto toalha, com este padrão específico. Foi assim que a toalha apareceu nos registros fotográficos, montagens com suportes diversos, molduras e armários, em forma de quebra-cabeça e com superfície autocolante com esta padronagem que passou a cobrir diferentes objetos que eram fotografados. Fiquei surpresa com as possibilidades de alteração de uma superfície, como um tecido, enfatizando sua potência tridimensional.

Recentemente a toalha de mesa invadiu o plano da pintura. O jogo volta a se instalar no processo criativo, agora na pintura, e o padrão aparece de vários modos: com faixas mais finas, médias ou grossas, em fragmentos triangulares que se assemelham a colagens, e em varas ou sarrafos de madeiras, bancos e outros objetos e superfícies, assumindo também outras formas. (Figura1)

Figural: *Cordylines*. Série Sobre a mesa, acrílica sobre tela, 2020.



Fonte: Adriane Hernandez

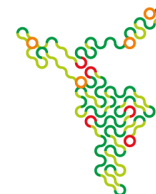


Meu processo de criação está intimamente ligado às minhas memórias de infância e vivências do cotidiano doméstico. Em tempos de pandemia, meu olhar se volta ainda mais para esse cotidiano, agora para as plantas que tenho em casa, ao mesmo tempo em que valorizo procedimentos recorrentes ligados à linguagem pictórica na contemporaneidade, desenvolvo espacialidades a partir da superfície da tela criando jogos com planos e formulando ilusões entre os volumes e os objetos. Todos esses jogos acontecem de modo natural, sem que eu pense muito a respeito deles, há uma certa fluência. Nesse sentido, devo enfatizar que a noção de experiência, como John Dewey a abordou em *Arte como experiência* (2010), não é somente algo que valorizo na minha prática artística e na prática didática, mas um modo compreender a realidade, um modo de perceber o mundo:

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. (...) Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. Em contraste com essa experiência, temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências (grifos do autor). (DEWEY, 2010, p.109)

Exercícios de liberdade, proposição para autonomia

Buscando práticas alternativas aos conteúdos programáticos conservadores, procurei fugir dos exercícios tradicionais ligados à representação de modelos, exercícios de percepção com a cor, exercícios de escala tonal a partir do círculo cromático, exercício de 2D ou 3D, exercícios que apesar de serem práticos, atingem minimamente a experiência dos discentes, pois lidam pouco com as bagagens individuais, com a singularidade e a autonomia. Há distração e dispersão, como diz Dewey. Outro fato é que estes exercícios, aplicados no início do curso, são muito eficazes em fazer com que os estudantes aprendam a cumprir regras e tarefas. É necessário propor o aprendizado da transgressão enfaticamente em um curso de artes visuais que necessita desse movimento de conquista de singularidades para desenvolver, cada um ao seu modo, a capacidade propositiva, inventiva e interativa na criação.



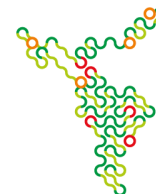
Estimulada por um currículo e um projeto pedagógico em certa medida progressista, venho propondo atividades visando a percepção do comportamento dos materiais a partir de ações utilizadas pelo/a estudante como um elemento significativo do trabalho artístico. A percepção dos próprios gestos, ações e materialidades são questões que muitas vezes se tornam irrelevante nessas práticas iniciais, pois historicamente nunca foram motivo de atenção nas didáticas e nos programas. Os/as estudantes muitas vezes se formam sem que tenham desenvolvido a consciência de que os materiais podem ser explorados para conduzir significação. Para Gaston Bachelard (1989), imaginar com o material é mais potente do que imaginar somente pela forma. Pude perceber isso na prática, a partir de auto-proposições e proposições levadas aos discentes.

Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz a uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva naturalmente a supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências. (BACHELARD, 1989, p.14)

Observar o comportamento do material, descrever as características físicas, apreendidas pela visualidade e tato, mas também pelos odores, sabores, sons e suas reminiscências.

Minhas proposições focam ações sobre materialidades, gerando trabalhos menos convencionais. Importa mais a atenção aos processos e experimentação. Penso que a busca de reconhecimento de ações singulares para criação, favorece encontros com as diversas personalidades presentes em um único indivíduo, o que pode levar ao desenvolvimento da alteridade. Uma proposição com larga margem de liberdade, propicia também o exercício do auto desafio. Minhas propostas geralmente são “enganosas”, pois em um certo sentido orientam, mas também desorientam. Essa seria a sua melhor qualidade, são bastante incompletas em suas frouxas exigências e, para as quais, os resultados não se identificam com certo ou errado.

Houve um tempo em que não fazia proposições, apenas acompanhava processos, mas dependendo do perfil da turma e da minha energia para aplacar tensões, gerava alguma dispersão no ambiente do ateliê, pois acabava por exigir uma grande autonomia, para a qual estes discentes nem

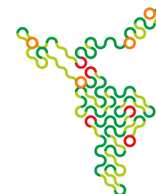


sempre estavam preparados, principalmente quando se trata de calouros. Algo muito semelhante ao narrado por Bell Hooks com uma de suas turmas.

Por razões que não consigo explicar, ela (a turma) também era cheia de alunos ‘resistentes’ que não queriam aprender novos processos pedagógicos, não queriam estar numa sala que de algum modo se desviasse da norma. Esses alunos tinham medo de transgredir as fronteiras. E, embora não fossem a maioria, seu rígido espírito de resistência sempre parecia mais forte que qualquer disposição à abertura intelectual e ao prazer no aprendizado. (HOOKS, 2020, p. 19)

Passado alguns anos de experiência na observação e atenção para os comportamentos, identifiquei que o problema maior estava na dificuldade de imaginação, havia ali um bloqueio, já que o repertório era adquirido lentamente e implicava no desenvolvimento de um juízo de gosto. Algo que para alguns/mas não é um problema, mas para outros/as é um impedor. Sempre me recusei a propor imagens específicas, escolhidas por mim, como ponto de partida, pois considero uma escolha individual, em boa medida, autoral. Analisando métodos de trabalhos de artistas e o meu próprio método de trabalho como artista, percebi que seria possível superar a ausência de repertório na área – pouco é desenvolvido no ensino médio, principalmente sobre produções artísticas na contemporaneidade – com uma boa dose de sensibilização, para a qual seria necessário o empenho de cada um em organizar seu dia a dia com disparadores sensíveis. Esses disparadores poderiam ser fotografias, revistas, objetos, filmes, tecidos, roupas, imagens de livros, observação da paisagem, conversas, leitura de romances, esboços e outros, dispondo impressões e objetos em seu ambiente mais íntimo, em que os modos de disposição não seriam menos importantes: suspender, fixar, colar, abrir, dobrar, colocar lado a lado, buscando transformar seus espaços para que circule energia com potencial capaz de reorganizar a sensibilidade, produzindo novos estímulos. Essa proposição é um início extremamente importante, porém é necessário que os estudantes acreditem e invistam nessa potencialidade.

A seguir, apresento uma de minhas proposições para calouros dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. É importante dizer que todas as proposições que se seguem a essa, são referenciadas nela para que aconteça, desde o início do curso, uma familiarização com o que é um processo de criação. Apesar da expressão “processo de criação” ser bastante utilizada, quase um senso comum, ela é pouco praticada, ao contrário da ideia de “referencial artístico” que é



excessivamente exigido. Algo que é até compreensível quando se pensa que os cursos têm esse vínculo acadêmico com a mimeses e com uma concepção colonizada.

A primeira atividade proposta em 2020/1, em ensino remoto emergencial, foi em duas etapas que consistiam em descrever e pintar:

Descrever:

- Em algumas linhas, um lugar que você nunca foi, sob um ponto de vista incomum. O que seria um ponto de vista incomum? É aquele ponto de vista que não é um clichê. (Clichê: sem originalidade, lugar-comum, banalidade repetida com frequência) O ponto de vista escolhido por você: de onde você observa este lugar? Exemplo: de cima, de baixo, de lado, caminhando, sobrevoando, correndo, dirigindo, de bicicleta, de parapente, observando por uma fresta, por um buraco, do alto de uma escada, do alto de um prédio, de baixo de uma mesa... ou invente outras situações de ponto de vista. Postar no fórum do Moodle junto com o comentário anterior.

Pintar:

- Desenvolva uma pintura sobre a ideia descrita “um lugar que você nunca foi, sob um ponto de vista incomum”. A pintura poderá ser figurativa, abstrata ou ambas. É possível utilizar papel ou outro suporte que desejarem. Postar no fórum do Moodle algumas imagens do processo e do resultado.

Essa proposição funciona como um “gatilho” inicial para que em seguida eu comece a identificar e a chamar a atenção aos gestos e ações sobre as materialidades diversas que surgem nos trabalhos, muitas vezes por impulsos inconscientes. Meu trabalho de condução que se segue, consiste em trazer à consciência e fazer relações com o campo da arte sobre estas escolhas. Naturalmente alguns estudantes ficam inseguros/as pois temem não estar seguindo à risca o exercício, a margem de liberdade é tão grande que acabam desconfiando que não tenham entendido algo. Essa dúvida vai persistir até quase o fim do semestre, quando felizmente compreendem que a inventividade, autonomia e a liberdade são princípios essenciais das propostas.

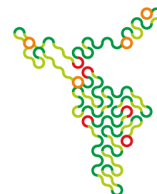
Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras Escolhidas**, magia e técnica, arte e política, vol.1, São Paulo: brasiliense, 1994.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1993.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática da liberdade. Martins Fontes: 2020.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Lisboa: Gustavo Gili Brasil, 2004.