

DES<IO

arte memória patrimônio
EDIÇÃO ESPECIAL | 2020.1

'''
PE
GA

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 1 (Edição Especial III PEGA) (2020).- Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes - UFRJ
Vol. 5, n. 1 (Edição Especial III PEGA) (2020).-
Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Gisele Viana Pires

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa - PR2

Prof^a Denise Maria Guimarães Freire

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3

Eduardo Raupp de Vargas

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Luzia da Conceição de Araújo Marques

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Prof^a. Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Governança - PR6

Andre Esteves da Silva

Pró-reitor de Políticas Estudantis - PR7

Roberto Vieira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

III ENCONTRO DOS ESTUDANTES DE GRADUAÇÕES EM ARTE NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (III PEGA)

Realização

Revista Desvio e Centro Cultural Phábrica

Organização

Gabriela Lúcio, João Paulo Ovidio, Marcelo Franco,

Mauro Barros

Curadoria

Amauri, Anna Carolina Eckhardt, Clarisse G. S. Silva, Fabricio

Augusto, Laura Ludwig, Marcelo, Mirna Machado

Produção

Daylane Marinho, Igor Affonso, Juliana Sutil, Laís Patrocínio,

Marcela Tavares, Natalia Candido, Vitor Martins

Material gráfico e identidade visual

Amauri



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Colaboradora Temporária
Alice Ferraro



Colaboradora Temporária
Amanda Tavares



Colaborador Temporário
Vitor Martins



Diretora de Arte
Ana Elisa Azevedo



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



Colaboradora Temporária
Clarisse Gonçalves



Colaborador Temporário
Fabrice Guimarães



Colaboradora Temporária
Luiza Amaral



Colaboradora Temporária
Lenes Alves



Colaboradora Temporária
Natalia Candido



Colaboradora Temporária
Emmanuele Russel



Colaboradora Temporária
Juliana Sutil



Colaboradora Temporária
Laura Pinheiro da Cunha

TAMO AI NA ATIVIDADE

Em 2019 promovemos a terceira edição do **PEGA - Encontro de Estudantes em Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro**, porém, dessa vez o evento foi realizado em um novo espaço, no Centro Cultural Phábrika. Concretizado no segundo semestre do ano, o projeto faz parte do calendário oficial de atividades da Revista Desvio. Trata-se de uma prática que busca ser uma plataforma de acolhimento e divulgação de novos artistas, pesquisadores e curadores. A grande adesão se dá não somente no número expressivo de inscrições, responsável por reforçar a sua importância singular, como também na presença do público na abertura, sendo um modo de prestigiar a produção artística e acadêmica de pessoas que defendem a cultura em nosso país. Nesse sentido, os números importam por evidenciar que não estamos sozinho nessa luta, do mesmo modo que contribuem para reforçar a relevância do nosso trabalho. Só foi possível chegar até aqui devido a força que cada um nos têm dado.

Desde o início do ano, uma grande incerteza pairava sobre nós, questionamentos sobre onde fazer o **PEGA**, se teríamos a garantia de um lugar, os riscos de contar com uma promessa. Do mesmo modo, circundava as dúvidas de como fazer, se uma versão menor solucionaria todas as nossas dificuldades e demandas. Em meio à tantas hesitações, possuíamos somente uma certeza, independente de local ou formato, o projeto aconteceria, antes de tudo, como uma afirmação, um posicionamento político contra o sucateamento e censura que sofremos em nosso país. Portanto, compreendemos os esforços em realizá-lo como um ato de resistência, que só foi possível graças ao apoio e colaboração de inúmeras pessoas. Desse modo, agradecemos a todos que abraçam nossas ideias e acreditam na potência que tais possuem. Nesse último ano, a Revista Desvio passou por uma série de transformações, abrimo-nos para novas experiências e com elas aprendemos que o periódico existe não somente por causa dos membros, mas pelas vontades de se manter em movimento, ser um corpo vivo. Devemos fazer tudo o que acreditamos ser capazes, e por esse motivo fazemos o **PEGA**.

Em junho de 2019 foi lançada uma convocatória nas redes sociais a fim de reunir pessoas interessadas em colaborar com o projeto, sendo uma prática adotada desde nossa primeira edição. As reuniões aconteceram na extinta

Localizada na Avenida Gomes Freire, número 625, Lapa-RJ, a Galeria Desvio funcionou de janeiro a outubro de 2019, quando teve suas atividades encerradas.

Galeria Desvio¹, sediada no Orgâni.Co Atelier, com o propósito de discutir as regras do edital, o formato e as modalidades de inscrição, o cronograma de produção e a distribuição de tarefas. Foi proposto um grupo de estudos sobre curadoria com o objetivo de construir um embasamento teórico, contudo, o mesmo não vingou, apresentou-se inviável frente à falta de disponibilidade e calendário apertado. Por se tratar de uma colaboração voluntária, a dedicação ao PEGA é conciliada com as responsabilidades de cada um, como o trabalho, os estudos e a saúde. Nesse sentido, buscamos contemplar todas as pessoas interessadas, compreendendo as suas possibilidades e limitações. Infelizmente, embora as reuniões tenham sido produtivas, até o início de setembro não havia nada definido, somente os membros da equipe e um esboço do edital. Diante à urgência de avivar o projeto, entramos em contato com o Mauro Barros e o Marcelo Franco, respectivamente o gestor e curador do Centro Cultural Phábrika, para estabelecer uma parceira. A agenda exposições da estava completa até fevereiro de 2020, entretanto, conseguimos um encaixe na programação da instituição, tanto devido a nossa relevância para o cenário das artes visuais carioca, como para evitar a interrupção do projeto, como foi dito por eles em mensagem trocada por e-mail. Agradecemos imensamente a hospitalidade e ensejamos mais colaborações no futuro.

Estamos juntos nessa luta!

A equipe de curadores foi constituída por dois membros da Revista Desvio, Fabrício Guimarães e Clarisse Gonçalves; dois artistas da última edição, Amauri e Mirna Machado; e também duas pesquisadoras, Anna Carolina Eckhardt e Laura Ludwig. Eles foram responsáveis pelo acompanhamento dos artistas, tirar suas dúvidas, ajudar na montagem e escrever um texto crítico. Além desses, João Paulo Ovidio, Marcelo Franco e Mauro Barros colaboraram com a coordenação do evento. Por seu turno, Gabriela Lúcio, à distância, contribuiu com a administração das tarefas e cobrança dos prazos. Esses, por sua vez, assumiram a função imprescindível da curadoria geral. Contamos ainda com a colaboração de Daylane Marinho, Laís Patrocínio, Marcela Tavares e Natalia Candido, as quais trabalharam na produção do evento. Embora o curto período destinado às inscrições, menos de um mês, recebemos cerca de 80 propostas, sendo um número menor em relação à edição anterior, mas justificável diante o curto prazo, as restrições do espaço físico e a concorrência com outras chamadas. Corremos contra o tempo para cumprir com todas as tarefas estipuladas no calendário e reajustar o que havia sido planejado inicialmente.

A expografia do evento foi pensada com o objetivo de melhor comportar os trabalhos, considerando suas especificidades técnicas e poéticas, valorizando-os o máximo. Diversas

propostas tiveram que ser recusadas devido a limitação do espaço e falta de equipamentos, mesmo assim, esforçamo-nos para criar adaptações quando possível, a fim de contemplar o maior número de artistas. Alocamos os 37 selecionados em três salas e na quadra de esportes, ocupando não só as paredes, mas também o chão e o teto. O cubo branco sem portas, de início uma preocupação, implicou um convite à entrar, bem como, serviu para reforçar a ideia que a arte está no mundo e a ele pertence. Novembro foi um mês chuvoso, contudo, nenhuma gota atingiu os trabalhos, mantendo-se preservados até o final. Preocupamo-nos sempre com a segurança, dado que assumimos a responsabilidade de manter a integridade das peças e devolvê-las para os artistas sem danos. Além disso, aproveitamos para nos desculpar pela falha de comunicação com a artista Jennifer Reis, dado que uma distração com o e-mail nos levou a planejar a exposição sem o seu trabalho. Aprovado com ressalva, aguardávamos um retorno sobre as imagens antes de encerrar a relação final de participantes, contudo, encontramos sua resposta, dentro do prazo, somente depois de concluir a expografia, não sendo mais possível encaixar os quadros.

Privilegiamos na seleção as intervenções artísticas na área externa da galeria, como os lambe-lambe, instalações e performances, o que nos permitiu ocupar o dentro e o fora. Assim como nas edições anteriores, a rua serviu como uma extensão da mostra, tanto de modo direto, com uma provocação entre imagem e texto feita por Mateus A. Krustx, como de modo discreto, na estação do metrô, onde Isadora Aventureira se apropriou com humor de uma imagem comum a esse local, tornando o trabalho quase imperceptível para uns e um estranhamento para outros. A artista nos recomenda: **Compre no trem, colabore com o comércio ambulante**. E isso nos fez lembrar de uma vez, quando ouvimos uma criança dizer que o trem é um shopping que nos leva até em casa. Realmente, não há como discordar de tamanha sabedoria.

Devido a falta de um local destinado para a orientação dos interessados em submeter propostas ao edital, como ocorreu nas edições anteriores, Lucas Alberto, colaborador da Revista Desvio, voluntariou-se para tirar as dúvidas, sobretudo dos alunos da UFF, uma vez que o mesmo pertence a essa instituição. No dia 09 de outubro, uma semana antes do fim das inscrições, reuniu-se com os interessados em participar do PEGA, especialmente os quais possuíam dificuldades para elaborar a proposta. A sua colaboração foi valiosa,

dado o aumento significativo da participação dos artistas oriundos do curso de Artes. Gostaríamos de expressar publicamente a nossa gratidão por essa iniciativa. Um dos nossos propósitos consiste justamente em ser um estímulo para quem ainda não está inserido no circuito. Ao mesmo tempo, possuímos um caráter didático, uma vez que nos preocupamos em dar um retorno aos inscritos, seja em relação à metodologia, o desenvolvimento e as reflexões levantadas. Tal como, justificamos quando as propostas não são aceitas, até mesmo para que esses inscritos possam ter a oportunidade de compreender quais interpretações estão sendo feitas sobre o seu trabalho. Buscamos ao máximo tornar as inscrições um processo acessível, com um edital de fácil leitura, para assim ambientar a todos aos procedimentos tão recorrentes na área da Cultura. As instruções necessárias para a submissão de projeto não são compartilhadas ou ensinadas aos graduandos, menos ainda aos autodidatas, em vista disso, tentamos suprir essa demanda. Assim sendo, a dedicação de Lucas Alberto reforça o compromisso da Revista Desvio em dar as mãos à todos que estão no início da caminhada.

2

Nelson Almeida realizou a performance Sem Título (Apagamento) no dia 01 de dezembro de 2018, na abertura do II PEGA.

3

Azul Verdadeiro ou a Construção da Masculinidade é o título da série de fotografias do SEMA, expostas no II PEGA.

Novos nomes, nomes antigos. Pela terceira vez consecutiva, a artista contemporânea Camilla Braga participou do evento, dessa vez, em parceria com o Mulambo, que também expôs no II PEGA, em 2018. Nelson Almeida, menção honrosa da edição anterior, e SEMA, que também participou da exposição, conquistam agora o título de artistas premiados do III PEGA. Observamos a consistência de suas pesquisas, tanto o primeiro em abordar as relações de poder, a violência e o racismo², como o segundo por se debruçar sobre questões queer e a construção da masculinidade³. Também foram premiados Fel Barros, Mariana Rocha e Anna Corina da UERJ, Rebeca Souza, Guilherme Tarini e Ana Bia da UFF, José Lucas Dutra e Thiago Saraiva da UFRJ.

Diferente a cada ano, dessa vez os curadores selecionaram 10 propostas, as quais foram julgadas como melhores devido a coesão entre pesquisa e trabalho, o cumprimento das regras e prazos, o diálogo com o curador e a participação da montagem. O resultado final se deu a partir da média das indicações, sendo contemplado os mais votados. Os artistas premiados receberam um kit de publicações doado pelos funcionários de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com essa

atitude, incentivamos a formação de bibliotecas particulares, para que assim os jovens artistas possam ter acesso a referências bibliográficas e usá-las no desenvolvimento de seus trabalhos. A leitura é fundamental para compreendermos os rumos de nossas pesquisas, o que foi dito sobre e o que foi silenciado, como podemos estabelecer diálogos e como propôr novas narrativas.

Embora não tenha sido premiada, a lona *Após a pós-verdade*, de Lucas Almeida, foi doada ao Centro Cultural Phábrika, portanto, atualmente integra o acervo da instituição. O trabalho faz uso da linguagem das Histórias em Quadrinhos e referências da História da Arte. As frases apresentam o pensamento conservador da classe média, como Direitos humanos para Humanos direitos, saindo de um balão de fala. Igualmente, vemos uma sala de aula, com Verdades Inquestionáveis escrita no quadro, abaixo de um crucifixo, indicando se tratar de um colégio católico onde todo conhecimento deve estar de acordo com a Bíblia.

Entretanto, Lucas Almeida não aceita passivamente tal situação, em pose heróica se encontra no centro da cena, disposto a lutar contra o desmonte da cultura e educação.

Lamentamos imensamente a ausência de inscrições de estudantes da UFRRJ e UNIRIO, por exemplo, dado que estiveram presentes nas edições anteriores. Os membros da Revista Desvio promovem um encontro a nível estadual, que tem como propósito estreitar as relações entre os cursos universitários de Artes Visuais e áreas afins, alcançando pessoas com diferentes formações, saberes e vivências. Além disso, atentemo-nos para manter uma igualdade de gênero e diversidade étnico-racial, tal como nos preocupamos em ter participantes de diferentes bairros e cidades do Rio de Janeiro. Ao invés de agruparmos os trabalhos por instituições/cursos, optamos sempre por apresentá-los a partir de temáticas e/ou poéticas, a fim de criar um panorama de proximidades e singularidades para compartilhá-lo com toda comunidade. As relações estabelecidas estão explicitadas nos textos de cada curador, disponíveis neste catálogo. Todavia, nem sempre os trabalhos estiveram um perto do outro na exposição, permitindo assim novas interpretações a partir de suas disposições. O PEGA é um exercício de curadoria, e como tal, viabiliza experimentações, isto é, a descoberta do fazer durante a prática. É fato: cada passo dado implica em um novo aprendizado.

A abertura da exposição ocorreu às 16h no dia 09 de novembro de 2019. Na vernissage, Thiago Saraiva propôs uma vivência afetiva responsável por criar uma atmosfera mágica. Junto a outros quatro artistas-provocadores, distribuíram-se no local e cada um escolheu uma pessoa para receber um carinho, que por sua vez deveria assumir tal posição e dar continuidade a prática. A cabeça repousava suavemente sobre o colo, descansava na toalha amarela, enquanto o corpo sentia o verde da grama tocar a pele e os olhos fitavam os tons azulados do céu. Não sabemos quanto tempo ao certo ficamos ali, desacelerados, situação tão

incomum em uma abertura de exposição. O jardim ficou inteiramente ocupado. A respiração estava leve, nenhuma preocupação na mente, como um estado de plenitude. É uma experiência que gostaríamos de ter regularmente, sem limite de dosagem ou prescrição médica.

Concomitantemente, Jamile Ratter realizou Motim Lunar, um ritual de saudação a lua, desdobrado em uma instalação. As crianças presente no Centro Cultural Phábrika, moradoras do entorno, ficaram curiosas para entender o que estava acontecendo e o que significava aquelas velas e pedras. Com tom de deboche, questionaram se era uma “macumba”, em parte, a conclusão precipitada está relacionada ao repertório que possuem e a educação cristã. A espontaneidade da situação nos alertou para a importância de se pensar propostas educativas em exposições de arte contemporânea, ainda mais em locais onde ainda é precário a informação referente às artes visuais, sendo preservado unicamente a noção conservadora de Belas Artes. Arte, com a maiúsculo, entendida como sinônimo de pintura, beleza e cópia. É um processo árduo desconstruir um conceito tão enraizado em nossa sociedade.

No dia 28 de novembro, Mirna Machado e João Paulo Ovidio receberam uma turma de 25 alunos, todos do 6º ano do Ensino Fundamental, do CIEP Antônio Candeia Filho. O artista Daniel de Freitas, artista presente no III PEGA, foi o responsável por fazer o contato com a escola, uma vez que cumpre estágio na instituição. Em um primeiro momento, Mauro Barros fez uma apresentação sobre o Centro Cultural Phábrika, incentivando-os a frequentar as atividades oferecidas e ocupar o espaço.

Em seguida, os curadores junto ao artista mediarão a exposição, propondo tanto uma conversa a partir de elementos visuais, como a cor, forma, linha e dimensão, quanto por meio de provocações referente ao cotidiano como objeto artístico. Daniel de Freitas teve a oportunidade de conversar sobre o seu trabalho, Sobre Relações, promovendo uma reflexão sobre os modos como cada um expressa seus sentimentos - uns mais confusos, outros mais simples, porém, o importante é que todas são formas legítimas de amar. Por fim, adotamos a ideia do jogo-objeto de Beatriz Garcia para desenvolver uma atividade educativa. Os alunos criaram seus próprios dados e formaram frases com as palavras obtidas em cada jogada. Sentimentos, verbos, adjetivos e substantivos estimularam a criatividade. Após a escrita, resolveram desenhar na cartolina para ilustrar o trabalho. Apesar de breve, foi uma experiência valiosa para todos, guardada para sempre, com imenso carinho, em nossos corações.

O PEGA é constituído por propostas práticas e acadêmicas. O seminário, por sua vez, ocorreu em três finais de semana consecutivos após a data de abertura, contando com mesas

Desse modo, convidamos a Cynthia Dias para falar um pouco sobre o projeto. Também entramos em contato com o Coletivo Seus Putos, que embora desativado, dividiu conosco as reverberações de suas colocações estético-políticas. Silvana Marcelina, trouxe uma perspectiva voltada para curadoria, contudo, com ênfase para a importância de fazer juntos. No mesmo dia contamos com a mesa Som e Imaterialidades, onde Daniela Avellar e Bernardo Girauta, à convite do curador Amauri, compartilharam suas pesquisas sobre o inaudível. O estudo de Leonardo Machado se relaciona com as novas mídias e arte tecnologia, enquanto Clara Machado se debruça no que concerne a negatividade do feminino. Esse último trabalho, inicialmente na mesa sobre Feminino e Feminismos, precisou ser realocado em razão da indisponibilidade da pesquisadora. No segundo sábado de seminário, dia 23 de novembro, outra modificação precisou ser feita. Em virtude da final da Copa Libertadores, mantivemos somente a mesa Patrimônio, transferindo a outra para o último dia de programação. Ana Elisa Azevedo, Nathan de Faria e Patricia Riggo, todos do curso de Conservação e Restauração da UFRJ, formaram a mesa.

No penúltimo dia da exposição, 30 de novembro, iniciamos a programação com a mesa **Feminino e Feminismos**, composta por trabalhos tão diversos, responsáveis por levantar questões e reflexões ainda pouco

difundidas no meio acadêmico. Seguimos para a mesa **Arte e Educação**, onde Érika Lemos, presente na primeira edição do PEGA com uma pesquisa sobre as relações “sujeito-obra” na arte contemporânea, retornou como convidada para falar de sua experiência e vivência como Arte Educadora em diversas instituições e professora de História da Arte no Pré-Vestibular Popular Bosque dos Caboclos. Igualmente, a comunicação de Rafa Eís teve como mote uma proposta/ação que vem realizando em diversos espaços, com o intuito de racializar as artes visuais. Já Marcela Portilho e Verônica Maia trouxeram a experiência do estágio com o ensino infantil e fundamental. A última mesa, Curadoria Independente, reuniu parceiros queridos: Bruna Costa, Jean Carlos Azuos e Ludimilla Fonseca.

Apesar do seminário não ter a adesão esperada, as comunicações promoveram trocas riquíssimas, as quais foram desdobradas em textos, presentes nesta publicação. Encerramos o dia com uma breve visita à exposição. Depois sentamos no jardim, tomamos uma cerveja, olhamos para as dificuldades do passado, agradecemos as conquistas do presente e lançamos para o universo os desejos para o futuro. Uma coisa é certa: tamo aí na atividade, pronto para o que vier. Seguimos na luta contra o fascismo!

SUMÁRIO

- 22 **AMAURI**
ENTRE DOIS PONTOS MORAM MUITOS OUTROS
Camilla Braga e Mulambo, Claudia Ts,
Isadora Aventureira, Jamile Ratter, Rebeca Souza, Rio
- 40 **ANNA CAROLINA ECKHARDT**
CONSTRUÇÕES: CIDADE, OLHAR, CORPO
Ana Bia, Guilherme Tarini, Lucas Araújo,
Matheus Xavier, Luiza Oliveira
- 56 **CLARISSE G. S. SILVA**
EFÍGIES
Dora Romantini, José Lucas Dutra, Lucas Almeida,
Lucas Evangelista, Lynn Court, Renan Henrique Carvalho,
Ryan Hermogenito.
- 84 **FABRÍCIO AUGUSTO**
CORPOS: ARTE/VIDA
Clara Mayall, Coletivo Egéria, Gabriel Caetano,
Mateus A. Krustx, SEMA, Thiago Saraiva.
- 102 **LAURA LUDWIG**
ARTE, CIDADE, TENSÕES E GEOGRAFIAS
Anna Corina, Clarice Saisse, Fel Barros,
Mariana Mitic, Nelson Almeida.
- 118 **MIRNA MACHADO**
O AFETO COMO ATO POLÍTICO
Ana Schaefer, Beatriz Garcia, Daniel de Freitas,
Juliana Sutil, Kimera, Mariana Rocha, Núbia Mobo.

SUMÁRIO

- CLARA MACHADO** 138
A casa não é a casa: negatividade do feminino em
Louise Bourgeois
- MYLENA GODINHO DE FREITAS/
RENATO DO CARMO MENDONÇA** 150
Espaços femininos e femininos possíveis na arte latino-
americana do início do século XX.
- MARCELA DE FREITAS PORTILHO/
VERÔNICA DE MAIA GONÇALVES IGNÁCIO** 170
A construção do lúdico e a emancipação do indivíduo:
uma metodologia no ensino de artes a partir da técnica
da gravura no ensino infantil e fundamental I
- RODRIGO FERREIRA/
SILVANA MARCELINA** 184
O GRITO: como descobrir formas para gritarmos juntas
- PATRICIA SILVA/TAÍSA VITÓRIA SILVA/
PAULA NASCIMENTO** 194
O papel da Pussy Riot enquanto luta/provocação
política
- LUDIMILLA FONSECA** 210
Curadoria independente
- ÉRIKA LEMOS PEREIRA** 214
Em formação: Arte e Educação em primeira pessoa
- DANIELA AVELLAR** 220
Escuta do inaudível nas partituras-acontecimento de
George Brecht
- JEAN CARLOS** 228
Um breve arranjo narrativo sobre as experiências-
limites entre arte, educação e curadoria

AMAURI

Entre dois pontos moram muitos outros

Todos nós temos a memória de alguma distância. esses passos, que vêm se alojar como matéria bruta entre artista e mundo, formam noções afetivas, identitárias e íntimas fundamentais para cada sujeito. como artista que nasceu e existe fora do centro, observo que raramente a distância se estabelece apenas como extensão física ou mensurável objetivamente. propomos, a cada dia, nosso próprio caminho a percorrer na medida em que tomamos consciência que somos produtos, em maior ou menor medida, do mesmo.

Observando que a relação entre dois corpos ou objetos é politicamente delimitada através do que se cria entre, me atentei que em direção ao III PEGA, ocorrendo no Centro Cultural Phábrika, meu trajeto no transporte público envolvia um ônibus até o centro de niterói, a barca, atravessando a baía de guanabara em direção à praça xv, e metrô para chegar em acari. esse deslocamento leva em conta não apenas uma consciência de tempo ou noção geográfica mas de espaços sociais, ao ocorrer em confluência a inúmeros outros que acontecem por estas cidades. da mesma forma, me pergunto agora se bastaria relatar aqui cada obra apenas em noções espaciais e objetivas. enquanto artista, entendo minha parcialidade ao presenciar uma exposição como esta, proponho então percorrer cada trabalho como este contato poético entre obras, pessoas, lugares e pensamentos que aconteciam ali, por considerar que essas noções atravessam diretamente cada artista e sua produção.

Como pode se dar o contato entre artista e seu itinerário cotidiano? ao realizar um trabalho que envolve intimamente um transporte público, **Isadora Aventureira** desenvolve a relação entre arte e a sua experiência de mobilidade urbana com o trabalho *Compre no trem, colabore com o comércio ambulante*. através de um anúncio-cardápio que institui o comércio realizado nos vagões, se deslocam algumas questões sobre a relação pessoal que criamos com um mundo em trânsito. seria possível complexificar a presença do mercado de trens e metrô atravessada em passageiros, para além do incômodo individual? levando em conta um trajeto proposto para chegar ao III PEGA, os anúncios se desdobram em uma ação realizada na estação de metro de Acari/Fazenda Botafogo com uma placa de incentivo ao comércio realizado nos vagões. afirma-se aqui uma estratégia de cooperação que, como dito pela artista, questiona “até onde um artista consegue se safar dentro da arte como os camelôs do trem burlam e se safam todos os dias vendendo produtos dentro do trem”.

É preciso assim, percorrer o campo da arte na correria. nessas circunstâncias, as palavras produzem outros significados. planejamentos ficam impossíveis, ideias se fazem cada vez mais adaptáveis e na medida que o prazo se torna autoritário é preciso contorná-lo nos últimos momentos. partindo da palavra como ferramenta conceitual, é preciso usá-la também para trazer à tona o caráter temporal e burocrático da produção artística. através do *Contrato de responsabilidade artística*, **Camilla Braga & Mulambo** firmam um acordo, como quem evidencia que o artista-etc de hoje em dia não tem tempo de viver apenas da arte. assim, o contrato institui que se faça, e que faça rápido. nascendo a partir de uma colaboração artística, sugere também que se faça junto, na oportunidade de pensar caminhos estratégicos que

cheguem intimamente no outro. assim, lidamos com as demandas que se apresentam incessantemente, como forma de cumprir nossa presença.

às vezes, podemos observar presenças constantes que nos acompanham. a sensação produzida por um corpo que escuta existe nessa forma particular. sua existência, apesar de passiva, produz efeitos. o artista **Rio**, trazendo ao espaço expositivo a dimensão íntima, propõe à palavra um lugar de alento com seu trabalho *Escuta Gratuita*, como um convite à confidencialidade. ao entrar em contato com o objeto, me pergunto como é possível um corpo, através da presença, criar um caminho confortável à fala? é preciso notar que ao sair da esfera reservada ao sigilo, a mensagem percorre muito além de seu caminho físico costumeiro, levando ao objeto toda sua carga subjetiva e relacional. o vínculo entre o falante e o corpo que escuta se estabelece de forma ambígua. assim, podemos inferir que mesmo quando não encontra quem fala, o corpo-ouvido comunica sua existência aos presentes ali, de forma afetuosa. mesmo em silêncio, sua comunicação impera em outro campo, ao estabelecer uma espécie de contato conosco. um aspecto de consciência de um corpo que absorve constantemente.

por vezes, sons se materializam visualmente, de forma a dar lugar diferentes percepções. com o trabalho *Gesto Sonoro*, **Claudia TS** propõe a observação de um som que é tecido em silêncio. friccionando a fronteira entre arte visual e sonora, a artista registra um trajeto em linha a ser lido na forma de uma instrução aberta, tal como uma trajeto sem início ou fim. seu traçado nos dá a opção de observar como linhas podem ser forma e enunciado, carregando sempre a

particularidade de seus gestos. na sonoridade, me lembro do conceito de “tessitura”, como conjunto de possibilidades que determinada pessoa consegue alcançar, de forma natural e/ou intuitiva, ao utilizar seu instrumento.

Operando na junção entre saberes práticos e inteligíveis, **Jamile Ratter**, com seu *Motim Lunar*, propõe um lugar de ligação, através de um estudo da natureza terrestre e dos astros pela via da memória ancestral, nas palavras da artista. na realização de um ritual, sugere atuar na concretude dos materiais como agentes de estruturação dessa ligação. ligação entre corpos, estabelecendo vínculos férteis. a cerimônia sensibiliza a fisicalidade do mundo, provocando contatos outros na ligação entre gestos e saberes. me pergunto como essas ações se fazem não apenas na forma de ver mas também na maneira de se ligar ao mundo.

Suponho que nos habituamos a dissociar a construção de mundo com a invenção do sujeito que o habita. a representação mais científica de um mundo, na figura do globo terrestre, não daria conta de materializar alguns caminhos possíveis de se pensar essa construção e as relações que partiriam dali. ao tomar como matéria esse diálogo, **Rebeca Souza** em seu *Mapa de si/Espelho do mundo* constrói uma observação que repercute sob os dois agentes. para além das linhas arbitrárias que delimitariam fronteiras, domínios e territórios, podemos questionar o que constitui essas frações de mundo. aqui, observar como a linha entre sujeito e mundo se firma de forma constante no objeto não seria suficiente.

portanto, partindo da investigação desses materiais que trocam de lugar entre sí, levando em conta não apenas o espaço social mas o contexto subjetivo como ponto de partida, podemos agir sobre esses fragmentos de espelho que se fazem conhecer como consciência sólida. nesse processo, ao mesmo passo em que o objeto detém o mundo em si, se projeta ao redor, percorrendo pedaços de pessoas e coisas que ali habitam.

através desses trajetos, se instalaram questões relacionadas à complexidade da trajetória de artista, que raras vezes existe de forma individual, linear e asséptica. com isso, cabe trazer ao debate também seus movimentos fugidios e vertiginosos, refletindo sobre as formas de percorrer nossos pormenores. sugerindo aos trajetos serem passos que coexistem, passos, por vezes, inegociáveis e necessários para percorrer distâncias. nesse caso, se movimentar seria impor uma sequência de movimentos irreconciliáveis ao solo em que pisamos.

CAMILLA BRAGA E MULAMBO

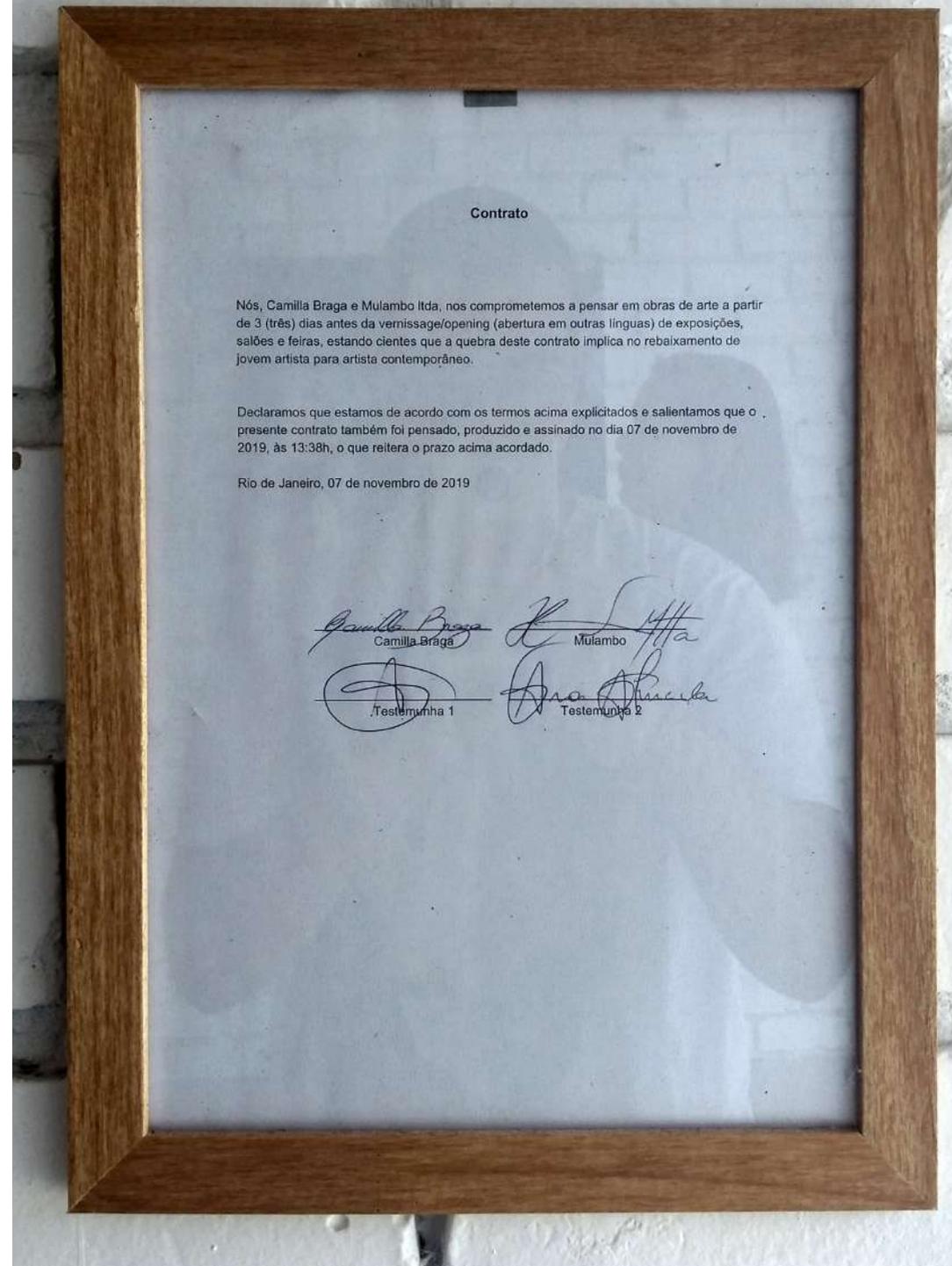
CLAUDIA TS

ISADORA AVENTUREIRA

JAMILE RATTER

REBECA SOUZA

RIO





COMPRE NO TREM

Colabore com o
comércio
ambulante

Comprar barato não é
vergonha, é **sabedoria**



supervia
Tema Urbano

PRODUTOS

BEBIDAS		CASA	
Água	R\$2,00	Mangueira	R\$20,00
Guaracamp	R\$2,00	Panos de pia	R\$2,00
Guaraná	R\$2,00	Panos toalete	R\$2,00
Latão Brahma/Antarctica	R\$6,00	Ralador	R\$5,00
Coca-Cola	R\$5,00	Escova	R\$2,00
		Xuxinha	R\$2,00
		Super bonder	R\$1,00
		Canela de velho	R\$5,00
		Fita isolante	R\$1,00
		Necessaire	R\$2,00
		Bolsa	R\$10,00

LANCHES	
Torcida	R\$1,00
Pele	R\$2,00
Batata	R\$2,00
Bananada	R\$0,50
Kit Kat	R\$2,00
Halls	R\$1,00
Mentos	R\$1,00
Salaminho	R\$5,00
Mortadela	R\$2,00

INFORMÁTICA	
Cabo USB	R\$5,00
Fone	R\$5,00
Carregador	R\$10,00
Suporte para celular	R\$5,00
Película de vidro	R\$5,00



BEBIDAS

Água	R\$2,00
Guaracamp	R\$2,00
Guaraná	R\$2,00
Latão Brahma/Antarctica	R\$6,00
Coca-Cola	R\$5,00

LANCHES

Torcida	R\$1,00
Pele	R\$2,00
Batata	R\$2,00

CASA

Mangueira	R\$20,00
Panos de pia	R\$2,00
Panos toalete	R\$2,00
Ralador	R\$5,00
Escova	R\$2,00
Xuxinha	R\$2,00
Super bonder	R\$1,00
Canela de velho	R\$5,00
Fita isolante	R\$1,00
Necessaire	R\$2,00
Bolsa	R\$10,00





ANNA CAROLINA ECKHARDT

Construções: cidade, olhar, corpo

Uma vez li uma frase de Vincent Van Gogh, onde ele diz: “ache belo tudo o que puder, a maioria das pessoas não acha belo o suficiente”. Na época não dei muito valor, a interpretei de forma superficial, porém após me aproximar, ainda que inicialmente, de estudos sobre **educação estética** esta frase tomou outro sentido. Hoje, ela significa, para mim, Van Gogh nos chamando a olhar o mundo ao nosso redor, a senti-lo e percebê-lo. Os trabalhos de **Ana Bia, Guilherme Tarini, Lucas Araújo, Matheus Xavier e Luiza Oliveira** me fizeram lembrar desta frase. De formas distintas e incitando diferentes questões esses cinco artistas me fazem pensar sobre o meu ser e estar na cidade.

Ana Bia nos convida a reolhar a cidade com seus bordados da série Nananã, prestando atenção ao cotidiano. Buscando ver o que constitui uma estética própria da cidade - uma estética suburbana - a artista apropria-se também de uma técnica que nos remete ao fazer artesanal, que pode ser visto como banal contextualizado em uma grande e movimentada cidade. Seus bordados retratam cenas e símbolos da cultura suburbana carioca buscando como a própria afirma “exaltar a potência estética do lugar comum”. Assim, Ana Bia nos convida a ver a beleza no comum, no ordinário, assim como Van Gogh.

Outra obra que nos instiga a repensar o nosso olhar para o comum é a série de fotografias intituladas **Por este sinal conquistarás** de **Guilherme Tarini**. Através de cenas do cotidiano o artista nos instiga a perceber a linguagem corporal da cidade. Perceber que a cidade tem sua própria expressão, a

forma como os corpos se comportam nos espaços não é fácil, é preciso estar atento ao mundo, senti-lo. Guilherme traz em suas fotografias analógicas um olhar atento ao seu redor que sente a cidade de corpo inteiro. Assim como na frase do pintor holandês, na obra de Guilherme pude perceber um chamado para sentir a beleza das cidades em que existimos e porque nelas existimos.

Essa beleza a qual aqui falamos é muito próxima ao que Paulo Freire chamou de *boniteza*. O educador brasileiro dizia que precisamos **priorizar a existência em sua *boniteza***, e essa prática podemos entender como uma forma sensível de estar no mundo. Ou seja, estar em estesia, acordados e conscientes em relação ao nosso redor, podendo não só percebê-lo, mas também transformá-lo. Freire afirma que “o sonho é sonho porque, realisticamente ancorado no presente concreto, aponta o futuro, que só se constitui na e pela transformação do presente” (FREIRE; FAUNDEZ, 1985, p. 71) **1**.

Assim, quando nos relacionamos com os trabalhos de Ana Bia e Guilherme percebemos não só um chamado para um olhar mais atento e mais amoroso com o mundo ao nosso redor, mas também um olhar que nos instiga a transformá-lo. Essa amorosidade que percebemos nas obras também no remete ao pensamento de Freire, pois ele usará o termo amorosidade relacionado a ideia de compromisso com o outro.

Portanto, o trabalho de **Lucas Araújo** traz também essa amorosidade. Lucas, com sua instalação *Desaterros*, traz uma cidade que esconde. Em suas palavras, “por baixo da esplendorosa cidade que está ao alcance dos nossos olhos, existem muitas camadas que são desconhecidas”. No seu trabalho o artista traz um olhar para a construção da cidade não só no

1

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio.
Por uma pedagogia da pergunta.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

sentido físico, mas também no sentido ideológico. Como é, ou foi, construída a história desta cidade? Em meio a aterros, cemitérios e construções, qual é a história que estas ruas nos contam? Esse olhar arqueológico traz a tona as camadas que constituem a cidade. O que, como o próprio artista diz, está “embaixo do tapete de pedra”?

Perceber as diferentes camadas expostas ou não da história que perpassam a cidade é uma atitude de compromisso, consigo próprio e com o outro, é estar acordado para o mundo ao redor, compreendendo o presente, mas olhando para o futuro, estando comprometido com o passado. Sendo assim, o trabalho de Lucas também me remete a prática incentivada por Van Gogh. Lucas nos convida a ver a beleza na cidade, ver as mais distintas histórias que podem parecer apagadas ou esquecidas, mas que lutam por sua sobrevivência na existência dos sujeitos.

Em essa compreensão de estar ancorado no presente em busca de sua transformação, **Matheus Xavier e Luiza Oliveira** trazem seu *site-oriented*, intitulado *Colpaso nº3*. A vida marcada na carne, a história marcada na carne, a cidade que vira nossa carne, a nossa carne que vira a cidade. Na instalação, eletrodutos vazam pelos cortes da cidade. Evidenciando a falta de valorização e consequentemente de manutenção de espaços educacionais e culturais. Os artistas preenchem o vazio desses espaços com as secreções que são expelidas dos cortes, os traumas de um corpo ameaçado e doente. Esse corpo doente exposto pelos artistas não é apenas a cidade, de forma física e fria, somos nós, a parte viva dela.

Assim como Lucas, Matheus e Luiza nos chamam a olhar para a cidade com mais atenção, sentindo-a e buscando transformá-la a partir do compromisso com o presente, mas também com o outro. As quatro obras que formam este eixo temático se interligam a partir de um chamado. Um chamado para olharmos para o nosso redor com *amorosidade*.

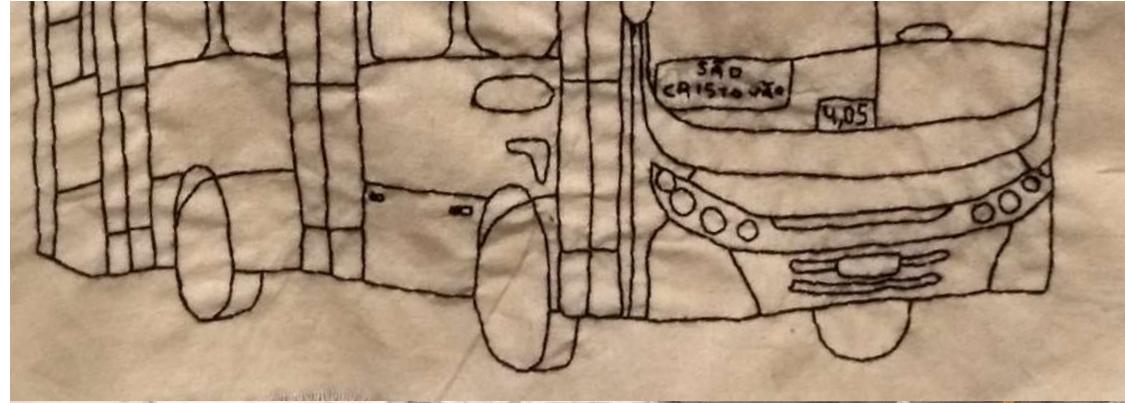
ANA BIA

GUILHERME TARINI

LUCAS ARAÚJO

MATHEUS XAVIER

LUIZA OLIVEIRA









CLARISSE G. S. SILVA Efígies

Enquanto classe artística, é necessário que estejamos sempre presentes enquanto estudantes, artistas e pesquisadores, ocupando espaços e nos mostrando presentes, apesar das problemáticas e adversidades encontradas. Frente ao atual cenário político, onde, mais uma vez, enfrentamos uma direita combativa, racista, elitista e violenta, mostrar que não deixaremos de existir é imprescindível e urgente. A terceira edição do PEGA, Encontro dos Estudantes de Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro tem como objetivo, não apenas ser uma exposição de artes, mas também se apresenta enquanto ato de resistência frente ao desmonte cultural realizado pela extrema direita atualmente no poder. Apesar de ser uma exposição independente, a realização do III PEGA não seria possível sem a colaboração da equipe do Phábrika, centro de artes localizado na Fazenda Botafogo. Além de ocupar variados espaços, é também necessário pensar quais espaços buscamos ocupar e quais políticas buscamos aplicar e executar enquanto pesquisadores. Atualmente, no Rio de Janeiro, é possível afirmar a existência de um sistema de arte contemporânea que se concentra geograficamente nas Zona Sul e Centro do estado. Com políticas públicas que cada vez mais visam a segregação de classes. É fundamental pensar quais espaços devemos ocupar, e também nosso papel não apenas enquanto pesquisadores, mas também como corpos políticos. A realização da terceira edição no Phábrika foi um sucesso, contando não apenas com membros frequentes do circuito de artes, mas também ao ampliar mais ainda o público, contando com a visita de moradores da região e seus arredores, apesar dos cortes e ataques à instituições culturais.

Os elementos poéticos, estéticos, temporais e políticos presentes nos trabalhos de **José Lucas Dutra, Lynn Court, Lucas Almeida de Melo, Lucas Evangelista, Dora Romantini, Renan Henrique Carvalho** e **Ryan Hermogenito**, todos jovens artistas, têm diversas semelhanças poéticas e principalmente estéticas, elaborando um diálogo forte e representativo, reflexos do tempo presente. Em *Para Platão, a ideia é uma popstar, 2019*, o artista, performer e educador em formação José Lucas Dutra trabalha a partir das filosofias de Platão, aplicadas às imagens modernas e contemporâneas, e seu impacto no tempo presente. Arte, filosofia e sociologia são apresentados no trabalho do artista enquanto indagações a respeito da imagem e da construção da imagem. Durante a desindividualização de indivíduos que ocorre durante o processo de criação de imagens e indivíduos pela mídia, criados para serem apresentados e apresentáveis para a sociedade, são frequentemente criadas personas. Imagens projetadas que não necessariamente apresentam um indivíduo, mas sim concretizam a existência personagens. A cultura pop apresenta papel fundamental nessa construção. Vemos isso frequentemente no papel que performam celebridades, e em menor escala, no papel das mídias sociais na criação das ideias, relações e concepções de sujeito. José Lucas Dutra questiona em seu trabalho o papel da mídia e redes sociais nas ideias de ser, ao desenvolver uma tela, onde cria e apresenta figuras humanas disformes e irreais, ao mesmo tempo que se apropria de frases e cores vibrantes. Citando o próprio ar-

tista “Em nossa sociedade escolhemos rostos e arquétipos colocados em altares imagéticos, apartados ao consumo patológico de idealizações performáticas. Crítico e coloco à prova o quanto esses imperativos sociais são inatingíveis e nocivos aos corpos que coexistem nos espaços que os mesmos ocupam”. José Lucas Dutra foi um dos artistas premiados durante o III PEGA por melhor proposta livre. Assim como José Lucas, Lynn Court se debruça sobre a problemática que envolve questões de identidade vs indivíduo. Dessa vez, apresenta uma série de máscaras. Em seu trabalho intitulado *Tríptico Persona - União*. Ao investigar a ideia de ser, a artista se depara com diversas questões que rodeiam nossas individualidades, e toca na ideia previamente comentada sobre pessoa vs persona, porém, propondo máscaras como objetos reais que concretizam o ato de esconder o ser, e se inserir por detrás de máscaras. Ao desenvolver suas máscaras, a artista deixa claro a indagação principal que carrega seu trabalho; “Quem somos?”. O conceito de identidade é definitivamente turvo. A identidade se vê ligada à diversos fatores, citando alguns destes sendo biológicos e sociais. Quando nos apresentamos ao outro, estamos apresentando quem somos, ou apresentamos quem devemos ser ao outro? Os outros se apresentam a nós também, com que verdade ou identidade estamos lidando? Quais conexões criamos? Ao apresentar suas máscaras, Lynn Court inevitavelmente questiona o limite entre quem somos, o que somos, e o que apresentamos. O trabalho da artista, ao se concretizar através do formato de máscaras nos traz reflexões não apenas acerca do trabalho, mas tam-

bém nos leva a um questionamento individual sobre nossa própria identidade. Dora Romantini, é estudante da graduação em gravura na UFRJ. A artista, assim como Lynn Court e José Lucas Dutra, também traz questionamentos ao redor da noção de identidade. Ao apresentar seu trabalho *Quem vê cara não vê nada*, 2017, a artista apresenta uma série de esculturas pretas, assumindo o formato de máscaras, disponibilizadas numa superfície e passíveis de contato. As máscaras da artista foram feitas não apenas enquanto objetos de contemplação, mas também objetos passíveis de toque, disponibilizadas para uso. Ao propor suas máscaras, a artista trabalha partindo da noção de diversidade, e questiona o que constrói e constitui a identidade individual. Ao exibir máscaras que apenas exibem o formato do rosto, todas aparentando e apresentando semelhanças, é possível identificar a não presença de identidade em todos os trabalhos, as máscaras poderiam ser qualquer pessoa; não apresentam sexo, cor, ou idade, são apenas objetos que representam as camadas mais superficiais de cada indivíduo, como os elementos que compõem a face. De maneira peculiar, a artista apresenta uma face interna diferente da face externa da máscara. A face interna carrega diversas imagens e frases, numa tentativa de representar as multiplicidades identitárias dos seres, ao gravar tais colagens na parte interna, a artista se permite certa liberdade e talvez responda à própria questão do que contempla a identidade. Este ser múltiplo é passível de variantes interpretações e leituras. Lucas Evangelista, assim como Dora Romantini, também é estudante da graduação em gravura pela UFRJ.

O trabalho do artista, *Gravura I: Sem Título, série 1/3, 2019* e *Gravura II: série 1/4, 2019*, consiste em duas xilogravuras, em preto e branco. O artista se apropria da técnica de gravura e desenvolve figuras disformes ao tentar capturar traços do inconsciente. Ao trabalhar inconsciente e arte, Lucas Evangelista se coloca perto da psicanálise, ao investigar o subconsciente. É possível afirmar que o subconsciente não possui forma definida, e é, portanto, de difícil leitura. Uma captação imagética do subconsciente apenas é possível a partir da aceitação da condição de que as formas captadas pelo mesmo sempre serão disformes. Isso não torna impossível a captação ou elaboração imagética, ao ter em mente que as ideias do subconsciente são mais fluxos de pensamento, e não caminham numa ordem linear, clara, ou disciplinada. Ao trabalhar o subconsciente e arte, o artista aceita esta condição e a reconfigura enquanto proposta artística. Renan Henrique Carvalho, estudante da graduação em Artes Visuais pela UERJ, apresenta duas peças de sua série *Poética da Reminiscência, 2019*, sendo estas *nosso único objetivo é recuperar essas pessoas, 2019* e *todas as suas boas ações, 2019*. As peças do artista se apresentam como cenas, que ainda hoje presenciamos durante nossa existência cotidiana. A violência social retratada nas telas do artista não representam itens banais, apesar da frequência dos acontecimentos. A violência retratada pelo artista tem cor e classe social dirigida, sendo estes em sua maioria corpos negros e jovens. Nas duas telas apresentadas, é possível distinguir cor, agente e submisso. Com um histórico de violência dirigido à corpos negros e jovens, a

leitura das peças se apresenta de forma clara e objetiva. Nas peças apresentadas, ambos os corpos submissos são negros. O papel do estado é fundamental na criação dessa condição, junto com as forças armadas e mídia. Todos estes órgãos possuem significativa participação na marginalização de determinados corpos. O estado marginaliza e exclui, a mídia dá visibilidade aos atos do estado, e as instituições concluem o ato ao excluir ainda mais determinadas partes da população. A pobreza e desigualdade, através da mídia, e com amparo do Estado, são amplificadas e expostas de forma parcial e adulterada. Em *nosso único objetivo é recuperar essas pessoas*, o artista cria uma tela onde é possível ver uma figura negra coberta por uma manta vermelha, que sofre atos de violência performados por outro corpo. A frase não é rara, sendo frequentemente pronunciada em igrejas, veículos da mídia e representantes do estado. Em todas as suas “boas ações”, o artista exibe uma tela onde um corpo negro e claramente jovem é amarrado pelos pés por um corpo branco, uma memória não tão antiga dos tempos da escravidão. A violência urbana não é atual, é um problema da sociedade urbana, e a noção de “marginal” foi construída a partir de um contexto estrutural que parte dos tempos de Brasil Colônia. Renan Henrique apresenta um trabalho claro e objetivo, utilizando uma estética e mensagem que nos leva à questionamentos sobre nosso local na sociedade, e a própria formulação da mesma. A peça de Lucas Almeida de Melo, formado em Licenciatura em Educação Artística pela UFRJ, performa um diálogo com as telas de Renan Henrique. Ao exibir uma peça em lona contendo frases típicas expressas pela classe média, o artista expõe problemáticas de classe a serem enfrentadas

até o tempo presente. Frases como “a classe média era contra o ENEM” e “direitos humanos para humanos direitos”; “menos para filosofia e arte” são frequentemente articuladas por membros de diversas classes sociais, que, influenciados por ideais de direita acreditam na necessidade de tais imposições. A condição de “normalidade” presente em tais sequências só se é possível se analisada a partir do contexto histórico no qual estamos inseridos. Num país onde o estado propõe um frequente desmonte das instituições educacionais, é mais que perceptível o impacto de tais políticas públicas na sociedade em questão. O objetivo da direita ao implementar tais políticas é e sempre será o mesmo; a não inserção e não participação de grande parte da população na sociedade enquanto corpos políticos. O estado não visa formar pessoas políticas, e sim mão de obra que tenha como objetivo manter a ordem vigente de classes e hierarquias sociais. Analisando tais processos sociais, a sociedade inevitavelmente se transforma em uma resposta a tais políticas implementadas pelo sistema. Dessa perspectiva, as ações que culminaram na atual configuração de classes são óbvias. Ao se apropriar da lona enquanto materialidade, o artista não apenas expõe um trabalho crítico, mas também apresenta seu trabalho enquanto resultado de uma pesquisa referente ao sistema à um sistema de arte contemporânea que ainda se encontra formalmente preso e acostumado à antigos suportes, superfícies e materialidades. Superar e questionar o uso da tela enquanto suporte à pintura é preciso. Enquanto Lucas Almeida de Melo busca novos suportes, Ryan Hermogenio, atualmente estudante da graduação em pintura na UFRJ, atravessa uma pesquisa

que parte do questionamento do chassi e da pintura enquanto práticas artísticas e apresenta seu trabalho **Sem título 4- Série Me Mataram de Novo, 2019**. Dentro do circuito de artes, há muito tempo ocorre a discussão em torno da morte da pintura. O realismo foi superado com o nascimento da fotografia. A abstração e a figuração parecem se encontrar paradas no tempo, apesar das diversas possibilidades presentes dentro de tais configurações. O artista realiza uma pesquisa a respeito da morte da pintura e do chassi, e trabalha através do rompimento com a concepção de quadro, decomposição da imagem e cor. Citando o próprio artista, “O pronunciamento frequente de que a pintura está morta, seguido pela declaração de sua eventual ressurreição, é uma tentativa de artistas e críticos para ou justificar a existência da pintura em um mundo mutável, ou mata-la de uma vez por todas.” Ao apresentar uma obra que parece ter literalmente sido produzida há décadas e retornada dos mortos, o artista questiona não apenas a concepção de pintura, chassi e quadro, mas também o próprio local ao qual pertence a pintura atualmente dentro de tantas discussões. Ao posicionar a obra no chão, apenas a encostando verticalmente na parede, o artista, visualmente, elabora e expõe seu questionamento sobre o atual local da pintura na contemporaneidade.

● III PEGA apresenta a potencialidade presente no trabalho e obra de diversos jovens artistas, gerando tensionamentos e questionamentos referentes ao próprio status do circuito de artes, políticas públicas e sistema de classes, cada trabalho apresentando poéticas e estéticas próprias que promovem discussões acerca do que enfrentamos enquanto membros da sociedade e indivíduos singulares.

DORA ROMANTINI

JOSÉ LUCAS DUTRA

LUCAS ALMEIDA

LUCAS EVANGELISTA

LYNN COURT

RENAN HENRIQUE CARVALHO

RYAN HERMOGENITO

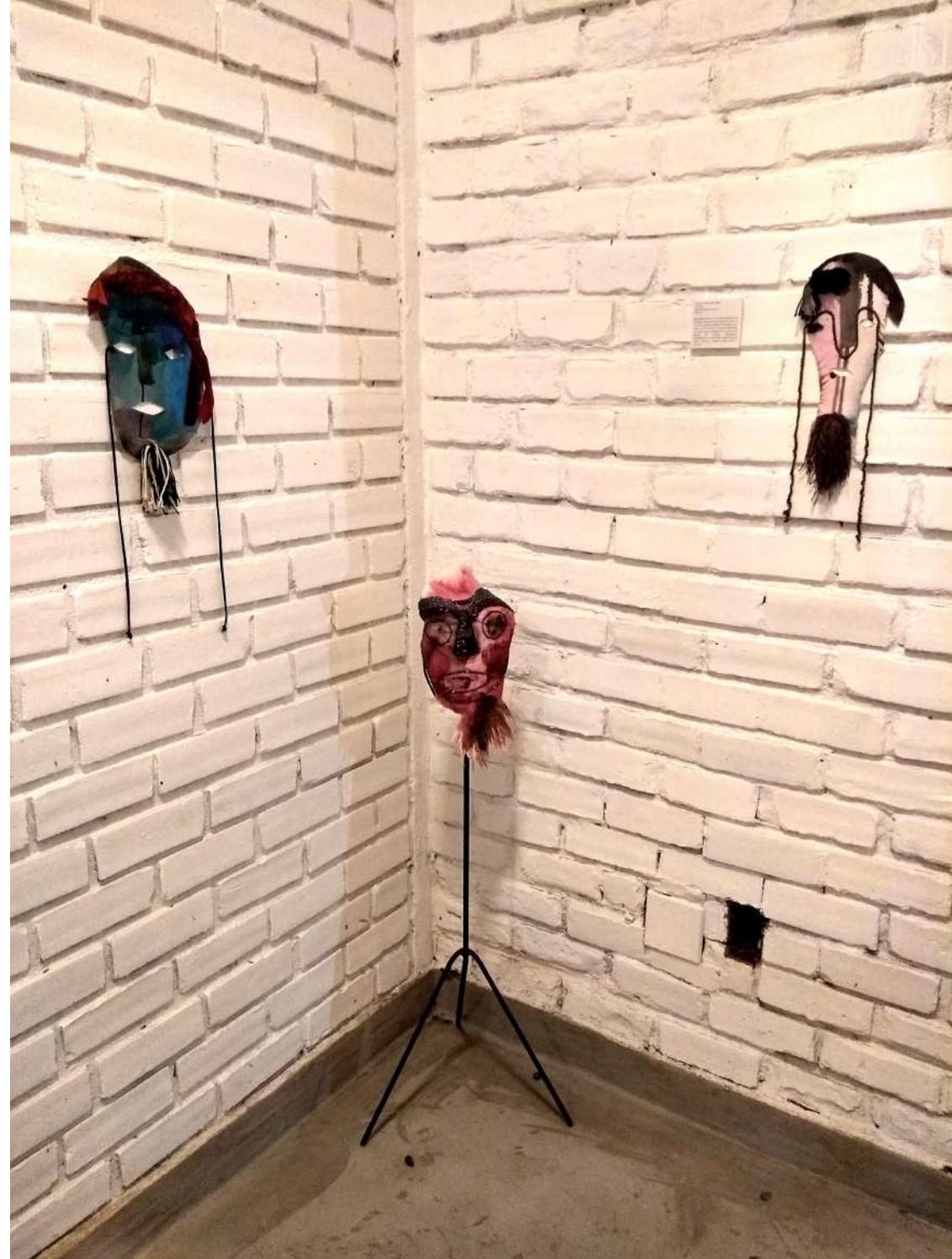






LUCAS EVANGELISTA











FABRICIO AUGUSTO Corpos: Arte/vida

**Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os
outros me fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque tam-
bém há vida...
Sou isso, enfim...**

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) s.d.

A epistemologia moderna nasce de um sonho que nega o corpo, quando o filósofo francês René Descartes (1596 – 1650) sonha, inserido num estado de incerteza pela não capacidade de distinção de um mundo suposto como real e o sonho que tanto o perturbou. Todas as sensações são colocadas em suspensão ao recorrer a dúvida como método. Assim, não se pode confiar nos sentidos, todo o saber e experimentação do mundo que se produz pelo corpo, na modernidade é posto em suspeita. Ocorre a aposta na razão, instância máxima que deveria revelar a verdade última sobre as coisas. Hoje já vivemos nas ruínas desse projeto e não se pode mais ignorar as outras esferas da vida. Outros modos de ser e estar no mundo são positivados, a arte surge imbricada e em relação com a vida, como potência para novas possibilidades.

O corpo não é mais negado: ele é a fronteira entre o eu e o mundo, e como toda fronteira é limite e demarcação, mas também é passagem, zona porosa onde ocorre o contato. Como diz o antropólogo



David Le Breton a corporeidade humana se efetua como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários¹. Uma pergunta primeira deveria ser: existe vida possível para além do corpo? Uma resposta taxativa não seria simples, já que o assunto constitui questão basilar da espiritualidade humana fundada na oposição material versus espiritual.

Todavia, nenhuma resposta pode ignorar que toda a potência da vida experimentada se realiza mediada pela corporeidade. Corpo espaço fronteiro em sua materialidade, fronteira movediça, sempre ampliando ou retraindo as superfícies de contato no local o qual está inserido. Pois, o corpo sempre é um corpo no mundo, sempre dentro dele, esfera máxima de nossa condição relacional, tendo em vista, que sempre se relaciona com esse mundo, o qual é formado por outros corpos.

Judith Butler diz que sua própria materialidade e condição limítrofe de movimento em si mesmo, sempre joga as reflexões acerca das questões para além deles mesmos, mas que não se pode mais na filosofia, ou em qualquer outra disciplina, considerar o corpo como categoria desencarnada². A respectiva afirmação que dá título ao seu livro – *corpos que importam*, evoca a responsabilidade ética que todas essas elucubrações trazem. Quais são os corpos que importam? Por ser relacional e estar inserido no mundo o corpo sempre é político. O que desperta para a pergunta: quais são as políticas e práticas vigentes entre os corpos?

1

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010. p. 7.

2

BUTLER, Judith. Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 2011. p. X.

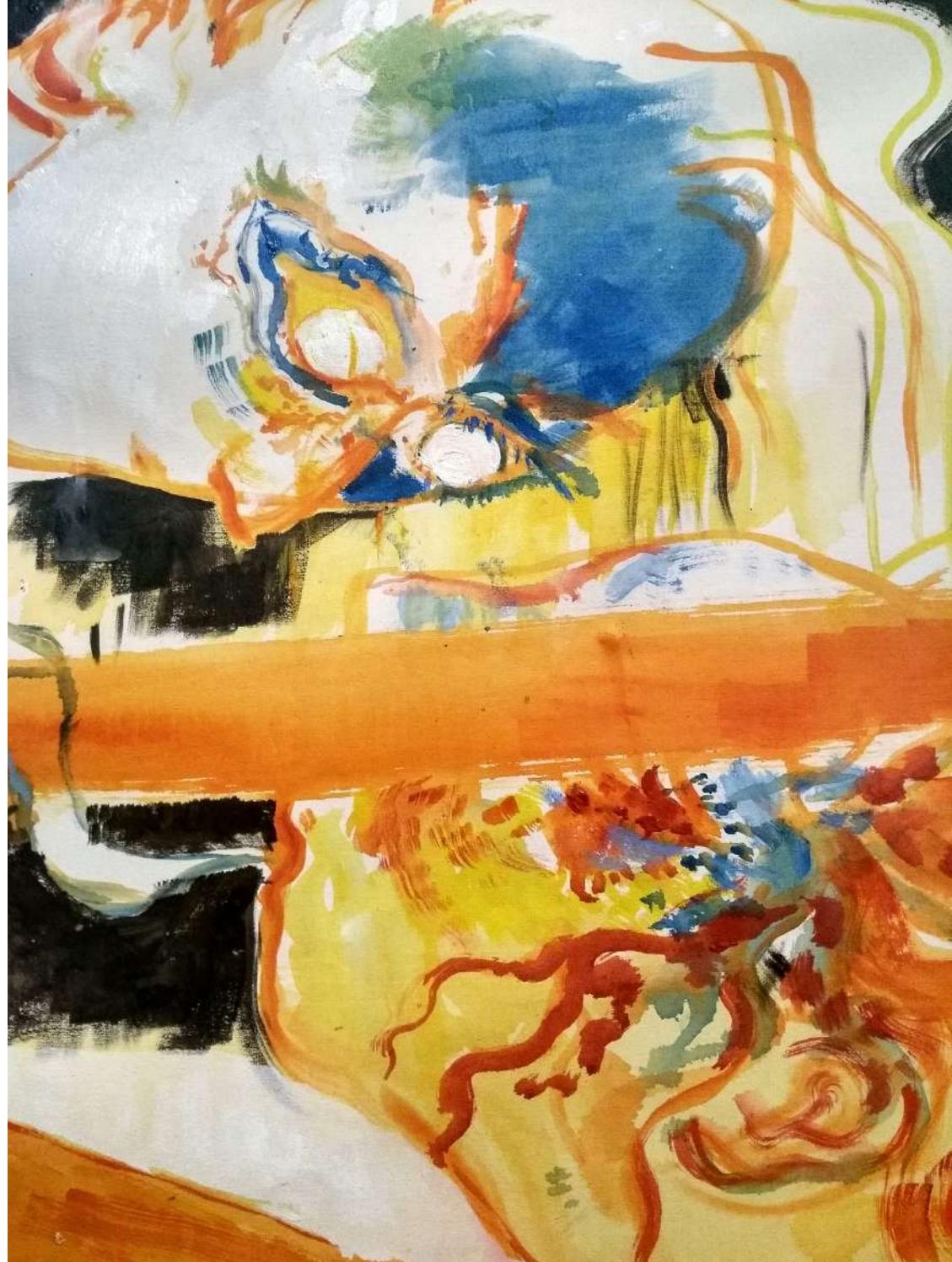
Na arte contemporânea, não mais preocupada apenas com o poder da emulação da mimese da criação de imagens, o corpo ganha papel proeminente não só como meio, mas de própria obra de arte, como já demonstrado em 1970 pelo trabalho de Antonio Manuel *O Corpo É a Obra*. Nessa terceira edição do Encontro dos Estudantes de Graduação de Arte do Rio de Janeiro – PEGA III, esses seis diferentes pesquisas artísticas, refletem e desenvolvem não apenas novos modos de ser e estar no mundo, mas novas camadas subjetivas de encontros e desencontros com a corporeidade, a forma material e de fronteira da vida é uma questão da arte, principalmente nesse imbricamento arte/vida.

Quais são os corpos que fizeram a história da arte? SEMA nos interroga. Quais corpos são passíveis de olhar? E quais são os cânones e modelos impostos? Partindo dessas perguntas, o Coletivo Egéria também questiona o desejo no olhar. Clara Mayall parte de um sonho, o de ser honesta, para dar a ver as infinitas possibilidades que os corpos têm, ao se relacionar com o outro e consigo mesma.

Mateus A. Krustx fusiona a corporeidade da técnica com o espectador: o corpo não pode ser visto como tabu, afinal, quais são os segredos do desejo que os corpos escondem e o que deixam revelar?

As performances de Thiago Saraiva e Gabriel Caetano são a aposta relacional do cuidado de si. É na relação com o outro, na alteridade, que novos modos de ser e estar no mundo são possíveis. É no outro e com o outro que o eu pode existir. A vida é experimentada e afirmada, e nessa perspectiva são abertos novos caminhos relacionais.

CLARA MAYALL
COLETIVO EGÉRIA
GABRIEL CAETANO
MATEUS A. KRUSTX
SEMA
THIAGO SARAIVA



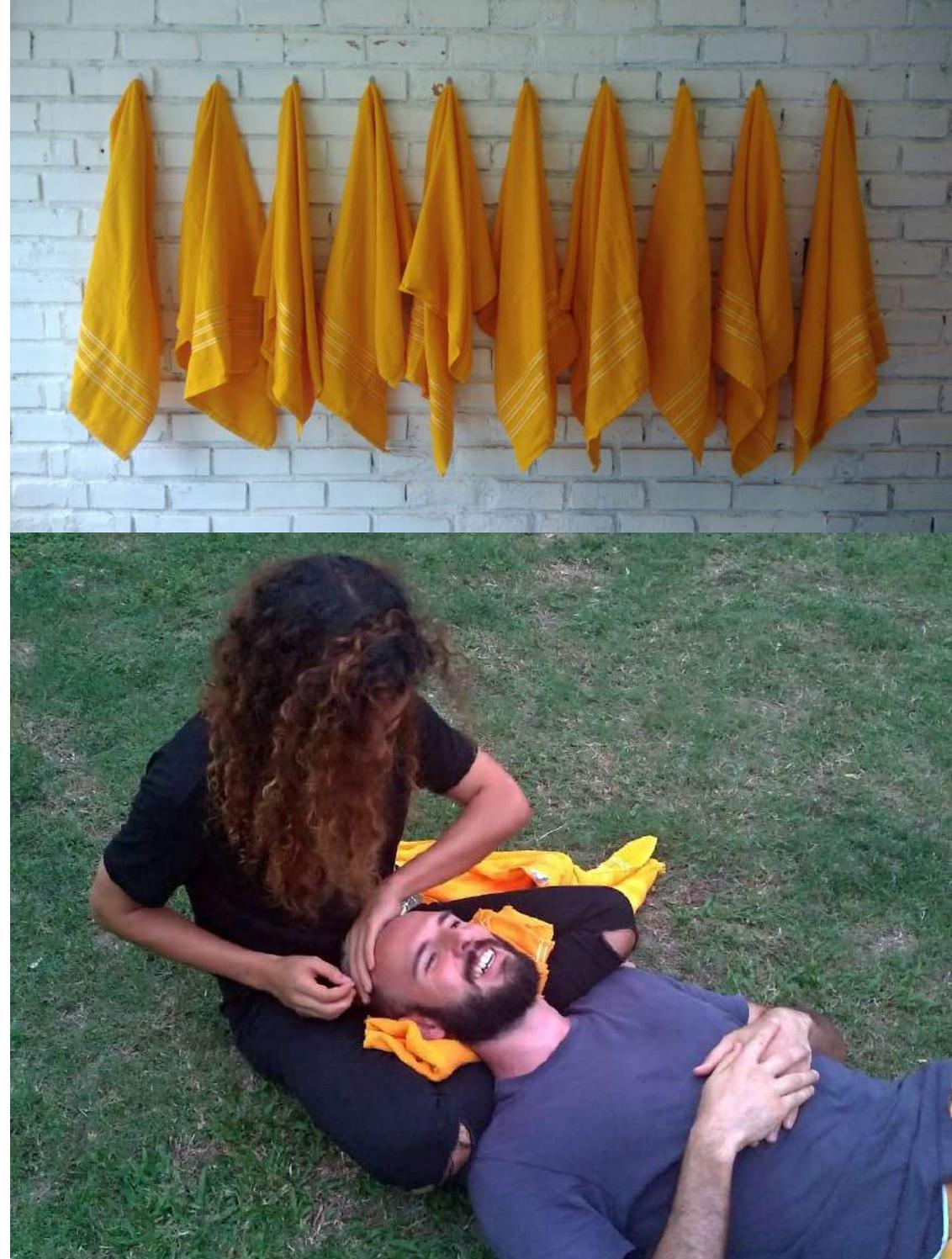








THIAGO SARAIVA



LAURA LUDWIG: Arte, cidade, tensões e geografias

O ano de 2019 será inesquecível. Ano selado pelas minorias massacradas, crimes ambientais imensuráveis, direitos humanos desprezados, disseminação de discursos de ódios, violência como ato tão natural, direitos retirados. Isso tudo proveniente de uma política que começa despontar em meados do ano 2013 com o golpe. Despontar, pois sempre a existiu de um modo silencioso, mas que agora acabará por ganhar um representante – um “mito”. Seus discursos e atos reverberam em grande parte da sociedade, e que de alguma forma faz-se presente na terceira edição do PEGA.

O PEGA surgiu como ideia em 2017, com a proposta de realizar um encontro entre os estudantes de graduação em arte do estado do Rio de Janeiro. O mesmo é de suma importância para o momento crítico pelo qual estamos passando, rodeado de instabilidade. Um fato que deve ser destacado esta edição, sendo um diferencial das demais, é o local que o acolheu, o Centro Cultural Phábrica. Anteriormente, os encontros eram realizados na área central da cidade e agora houve o deslocamento para a zona norte, mais precisamente para a Fazenda Botafogo. Esse deslocamento vem, justamente, para reforçar as intenções do PEGA em ser um espaço dedicado e pensado para um grupo que ainda está iniciando no mercado, cedendo o ato de escuta a jovens artistas, curadores e etc, além de desprender-se do eixo cultural enraizado no estado – centro-zona sul.

A exposição, como produto final deste encontro, foi dividido em diferentes eixos temáticos e aqui tratarei do núcleo **Arte, cidade, tensões e geografias**. Composto por cinco artistas **Nelson A. Silva, Fel Barros, Anna Corina, Clarice Saisse e Mariana Mitic** o eixo é costurado por um cunho político em âmbitos e suportes distintos.

O artista **Nelson A. Silva**, com os seus vídeos/instalações que datam os anos de 2016 e 2019, faz uma alusão ao trabalho designado pelo capitão-do-mato com atual papel dos órgãos de segurança pública:

“O capitão-do-mato tinha a função de perseguir, prender e torturar negros fugitivos ou desobedientes para manter a ordem da fazenda/engenho. Os órgãos de segurança pública têm como função assegurar e manter a ordem do Estado, nem que para isso seja necessária a perseguição, apreensão e tortura de corpos em situação de periferia ou dissidência.”

Em seu primeiro vídeo, mesmo sendo antecedente ao atual momento que vivemos, o artista acredita que ainda assim carrega consigo questões bem recentes, como, por exemplo o alto índice de violência policial. O ato de um helicóptero sobrevoar determinados locais da cidade reafirma o papel do Estado, com o aval do governador, de um genocida como coloca Nelson. O seu segundo vídeo segue pelo mesmo viés, no entanto o momento que o artista se coloca é outro: situa-se em uma manifestação em 2019. Aqui ele acaba se fortalecendo por conta da multidão a sua volta, deixando de se esconder.

Por um outro lado, a artista **Clarice Saisse** e a obra *A cidade que ocupei com meus olhos, ativações íntimas*, busca apresentar questão relativas ao espaço que ocupamos e

como a arte se relaciona neste ambientes. Existe, na sua fala, um momento que chama bastante a atenção: “Tudo no mundo demanda um espaço. O que não ocupa matéria não existe e o que existe ocupa espaço, simples assim.”, pois é partir deste momento que a artista começa a demonstrar o seu desejo em reverter a lógica do espaço convencional com a premissa que a arte ocupa um espaço. Espaço esse equiparado com a cidade, a rua, o qual parece ser livre, mas que também exerce o papel do Estado nos aspectos de poder e controle. Com uma série de doze fotografias e dois cartões, Clarice procura “as possibilidades de subversão e libertação que se dão a partir do controle dos corpos na cidade a partir de provocações visuais mínimas, por trazerem um sentido a acessar.”

O artista **Fel Barros** e a obra *O fogo não há de queimar só de um lado*, pertencente a pesquisa *Entre o fogo da guerra e o arder da paixão* a qual possui como ponto de partida um episódio vivido em sua infância: seu pai que acabará de juntar o entulho do quintal e atear fogo, assistiu a cena do artista, aos três anos de idade, se atirar com os dois pés na fogueira e começando a rir e a chorar ao mesmo tempo – ação que se remete a personificação do Diabo, como dizia seu pai. Fel acredita que “Quem muito está acertado com Deus não se conhece direito, abre chance para a hipocrisia. Temos os dois lados. Meus solados ainda carregam as cicatrizes.”

Sua obra presente na exposição é tomada por diferentes significados, pois ao mesmo tempo que o artista nos atenta a um comando de guerra proveniente da destruição, à recolher nossos amuletos em meio a esse caos de ruínas e cinzas

e as novas possibilidades de alcançar outras travessias, Fel fala ainda sobre força e paixão, aquele que percorre cada veia queimando o sangue, ardendo. Seu desejo se concretizará no momento que nossas chamas nos unam, tornando o nosso fogo maior e mais potente, para que nos guarde em nossas travessias diante dos abismos. “Prosseguir é sempre um ato de coragem.”

A artista **Anna Corina** traz consigo para esta discussão uma série de cartazes (5), denominada como **Gestão de sobrevivência**, a proposta surgiu a partir da leitura do mesmo termo em um artigo que buscava discutir o fim das leis trabalhistas, onde a mídia utilizava-se do termo empreendedor de maneira exploratória com a finalidade de justificar “o esvaziamento do Estado de Direito num contexto em que a luta pela sobrevivência é revestida pelos signos do empreendedorismo: proatividade, iniciativa, flexibilidade, perseverança, resiliência, autonomia”.

A série consiste em chamadas de notícias. A artista se apropria de imagens de notícias “verídicas” e lhe concebe uma legenda, elas podem vir a ser factuais ou não. Porém nenhuma legenda refere-se ao contexto original da imagem. E desse modo Anna debate questões que envolvem a verossimilhança e a factualidade, diante de um contexto necro/biopolítica e “pós-verdade”, no qual a sociedade se torna incapaz de distinguir o que é verdadeiro e o que é falso, mas sim o sarcasmo, a paródia, a ironia e o sensacionalismo, e como, coloca a artista:

“O capitão-do-mato tinha a função de perseguir, prender e torturar negros fugitivos ou desobedientes para manter a ordem da fazenda/engenho. Os órgãos de segurança pública têm como função assegurar e manter a ordem do Estado, nem que para isso seja necessária a perseguição, apreensão e tortura de corpos em situação de periferia ou dissidência.”

Assim, as obras pretendem fazer com o que o espectador “leia” as camadas de “verdade” e “mentiras” contidas nos cartazes.

E no mesmo contexto da banalização das notícias e o atual governo do presidente Jair Bolsonaro, temos a artista **Mariana Mitic** e a performance **Dia sim, Dia não** que buscaram trazer ao Centro Cultural Phábrika um personagem com o comportamento referente ao de uma criança praticando uma dança ao som da música “fazer cocô dia sim, dia não”. A música se trata de uma paródia elaborada pelo grupo humorístico Timbu Fun.

A partir desses trabalhos artísticos que se articulam dentro deste eixo, podemos observar que a arte é um meio de expressão que flutua em diferentes assuntos, os quais nem cabem mensurar. No entanto aqui, aparece como uma necessidade de manifestar-se por um sentimento de descontentamento com a alarmante situação do governo em todas as instâncias.

ANNA CORINA

CLARICE SAISSE

FEL BARROS

MARIANA MITIC

NELSON ALMEIDA









MIRNA MACHADO

O Afeto como ato político

○ PEGA- Encontro de Graduações de Artes do Rio de Janeiro é um projeto que proporciona artistas de diferentes universidades a exibirem suas produções e pesquisas. Acredito que a experiência de participar desse projeto seja muito importante pelo fato de promover a inserção de artistas que diferem nos seus lugares de experiência no campo da arte proporcionando uma rede de diálogo e principalmente de encontros.

Participei do II PEGA como artista expositora, foi a primeira exposição na qual fiz parte e lembro do quanto isso foi essencial para mim, ter a experiência de compartilhar não só o meu processo artístico com outros que estão nesse caminho mas também todas as angústias, inseguranças e questões sobre o que é estar se introduzindo nesse meio sabendo de todas as problemáticas que envolvem ser artista e trabalhar com arte no Brasil.

Na terceira edição do PEGA me propus a ser uma das curadoras justamente pelo fato de ter vivenciado a importância de estar nesse movimento de aprendizado e troca com outros estudantes e artistas. Quando penso na palavra curadoria o primeiro reflexo de pensamento que tenho sobre ela é a cura, o cuidado. Estar junto dos artistas, buscar entender e apoiar cada um me fez perceber que as temáticas que permeavam o meu grupo atravessavam a forma na qual busco olhar o trabalho de curadoria que também é sobre se atentar ao outro, curar é um processo de potência e afeto.

“Arte, intimidade e outras relações sensíveis” foi como meu grupo de curadoria foi intitulado, e essa linha sempre me instigou pelo fato de procurar entender porque essas temáticas são constantes na arte contemporânea. Porque, durante a história da arte, outros movimentos não tratavam dessa temática tão explicitamente? Não tenho a pretensão de responder a pergunta e tampouco acredito que tenha uma resposta certa e objetiva para ela mas penso que existem fatores que possam se relacionar a esse interesse e necessidade de falar sobre as relações, no sentido mais amplo da palavra.

Os jovens artistas de hoje são aqueles que herdaram um período histórico de grande otimismo político e o seu desmoronamento, a falta de diálogo entre as camadas sociais, um sucateamento cada vez maior da educação e da cultura, e a ideia de que é cada um por si. Uma juventude que vive a ansiedade e a depressão como doenças geracionais porque as perspectivas não são seguras e o caminho é sermos estudantes e pessoas multitarefas. Ou seja, são nesses aspectos que acredito que a arte nos faz pensar em como nadar contra essa correnteza, e por isso talvez seja fundamental falar sobre a sensibilidade, o contato, as angústias e sobre as trocas que permitem doar mas também receber o que às vezes nos falta.

O número de coletivos artísticos está cada vez maior e muitos têm ressaltado o fato de ser necessário a criação de redes de apoio, principalmente nesse momento político que estamos vivendo, onde os poucos espaços que temos são de difícil acesso e extremamente desvalorizados, no decorrer do tempo mais espaços culturais e instituições artísticas fecham as portas ou queimam por descaso governamental.

O surgimento de espaços e projetos independentes, assim como grupos de artistas que se auto organizam mostra o quanto politicamente os formatos de estruturação na arte são importantes para criar uma forma de escape e resistência, ressaltando que não nego a importância de também estarmos presentes nas instituições e galerias de arte.

Portanto, falar sobre as relações sensíveis que nos percorrem como assunto nos trabalhos de arte é uma forma de reforçar a ideia de que é fundamental a troca e o contato, tudo o que pensamos e fazemos só existe porque vivemos em sociedade, nada se cria sozinho. Penso que seja uma forma de devolver tudo que engolimos, o desafeto, o desamor de uma forma diferente, justamente convidando o outro a estar junto. Muitas vezes ser um artista “fudido”, sem atelier, com escassez de material e falta de tempo de ser produtivo é a realidade de muitos de nós, como sobreviver sem apoio, sem contato? O que nos move é justamente o movimento do todo, as redes, os afetos.

ANA SCHAEFER

BEATRIZ GARCIA

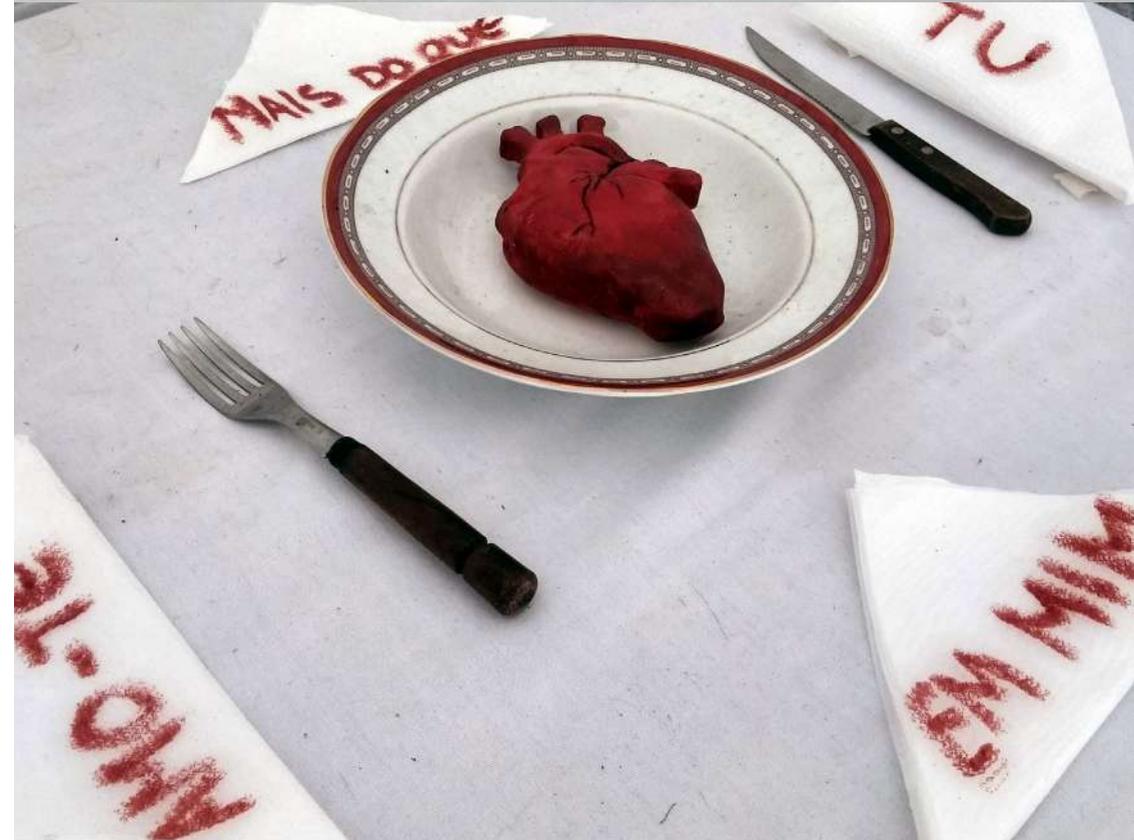
DANIEL DE FREITAS

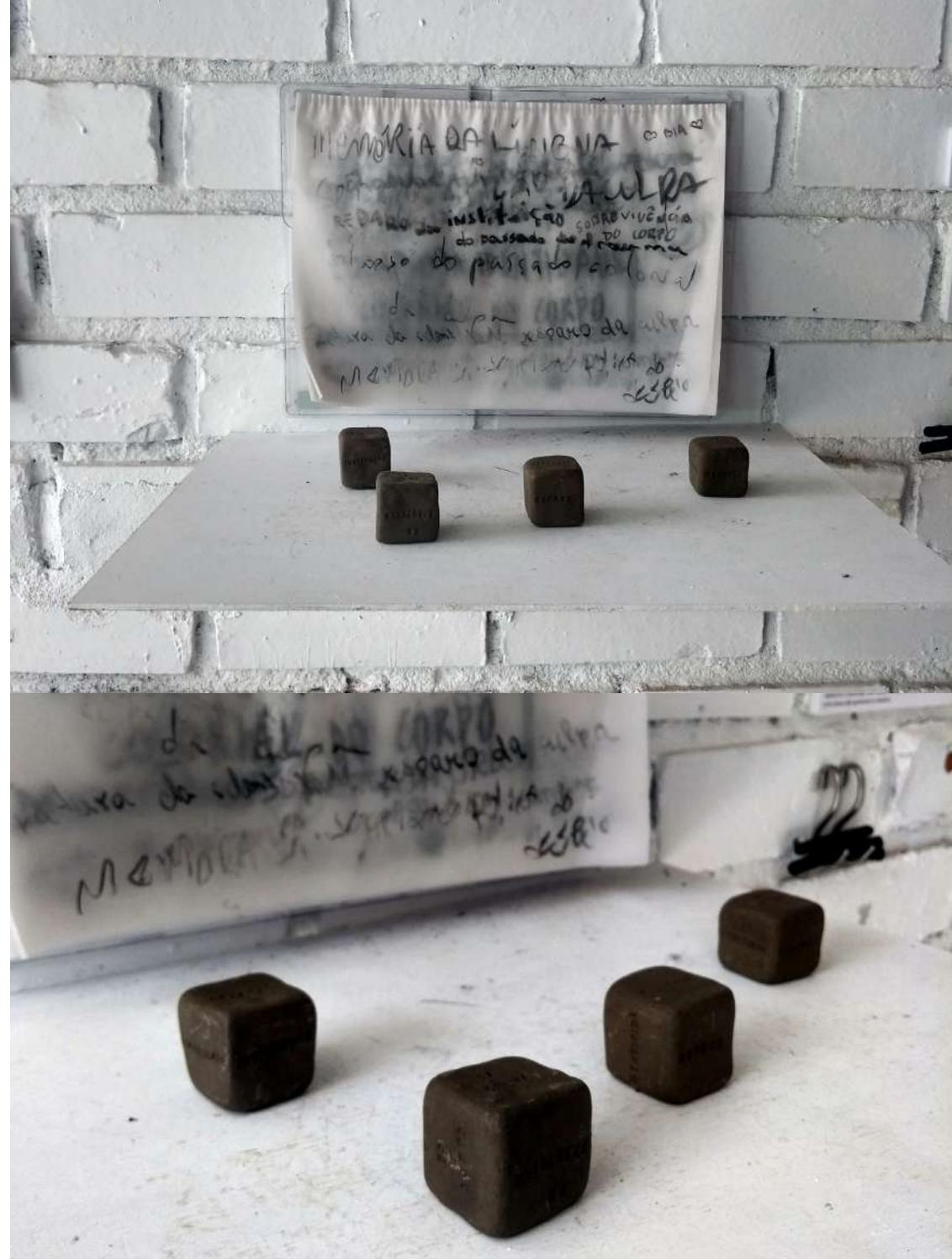
JULIANA SUTIL

KIMERA

MARIANA ROCHA

NÚBIA MOBO

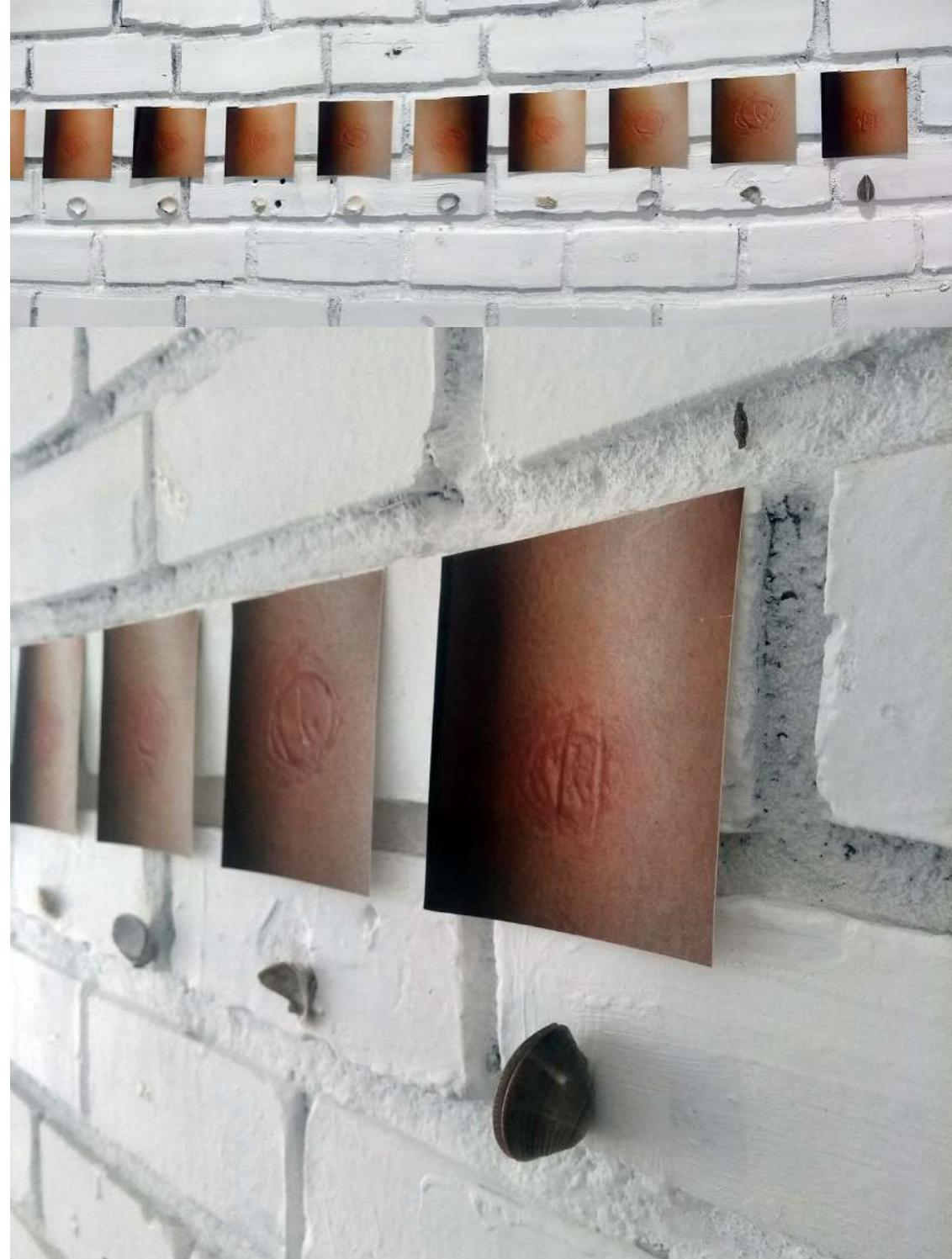














A casa não é a casa: negatividade do feminino em Louise Bourgeois

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura de três obras da artista Louise Bourgeois – Red Room (Child), Red Room (Parents) e Spider – buscando identificar o modo como a artista opera uma profanação na docilidade doméstica e em um imaginário do feminino territorializado e associado ao ambiente doméstico. Nestas obras, a artista convoca o interior da casa em sua dimensão de proteção e docilidade e historicamente associado ao feminino, e opera nele uma negação, trabalhando-o ao mesmo tempo como abrigo e como lugar que ambienta as dimensões abismais do ser humano, a sexualidade e a morte.

Palavras chave: Louise Bourgeois, Feminino, Casa, Profanação

Clara Machado,
Rio de Janeiro, 1994.
Mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES-UERJ, graduada em Artes Visuais pela UERJ. Realizou um ano de estudos no curso de Artes Visuais da Universidade IUAV de Veneza, Itália. Realizou diversos cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde foi selecionada para o Curso de Desenvolvimento em Gravura Contemporânea. Desde 2014 é integrante do Projeto de Extensão Experiências Indiciais, coordenado pela Profa. Dra. Inês de Araújo, e participou de mostras e exposições coletivas nacionais e internacionais. Instituição: Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O presente artigo é uma análise de três obras de Louise Bourgeois da série *Cells* (*Celas / Células*): *Spider*, 1997, *Red Room (Parents)*, 1994 e *Red Room (Child)* 1994. Nestes trabalhos, a artista constrói ambientes encerrados por telas de metal ou portas e pedaços de madeira que contêm em seu interior elementos variados associados ao interior da casa, compondo espaços que, como veremos, comportam uma tensão entre o familiar e o inquietante.

A casa e o feminino são questões que atravessam a poética de Louise Bourgeois desde antes de o desenvolvimento das *Células*. Bourgeois desenvolve uma série de trabalhos, entre pinturas e esculturas, chamada *Femme Maison* (*Mulher Casa*) (Figura 1), em que constrói híbridos do corpo feminino com a casa. Nessas imagens, o corpo feminino aparece frequentemente enfatizado em suas zonas erógenas (a vagina, as nádegas ou os seios) enquanto a casa é colocada no lugar da cabeça.

O título dessa série pode nos remeter diretamente à ideia do corpo como abrigo, e o corpo feminino cis seria a imagem por excelência desse abrigo primeiro durante o processo de gestação, imagem também amplamente explorada pela artista. Há algo de acolhedor nessa ideia, mas as imagens deixam o espectador em uma zona ambígua. Pois o que se vê, quando olhamos as imagens, são corpos femininos sem rosto, sem identidade, aprisionados e confundidos com a casa. A proteção é também *clausura*.

Figura 1: Louise Bourgeois - Série de pinturas *Femme Maison* -1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada. Fonte: Wikipedia



Acredito que essas imagens nos sirvam para ilustrar uma discussão presente em *Silvia Federici*, teórica italiana feminista e marxista, que convoco com o objetivo de evidenciar como o ambiente doméstico com que Bourgeois trabalha é historicamente docilizado e associado ao feminino.

Em *Calibã* e *a Bruxa*, *Silvia Federici* pensa o lugar da mulher na transição do feudalismo para o capitalismo e propõe uma relação entre a caça às bruxas e o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho, advinda do capitalismo, que delegou às mulheres o trabalho doméstico e reprodutivo. Federici identifica um processo que parte da demonização da mulher, identificando-a ao descontrole, à sedução e à irracionalidade que culmina na imagem da bruxa. A partir disso, a perda de direitos das mulheres na sociedade se agravou, resultando em um processo de “infantilização legal da mulher” (FEDERICI, 2017, p. 181) que as colocou em uma posição de dependência do homem, afastando-a das ruas e enclausurando-a na vida doméstica. Disso deriva um segundo processo, o de docilização da figura feminina:

Uma vez que as mulheres foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na “transição” foi descartada como uma ferramenta desnecessária e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de se controlarem, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. (Ibid. p. 188)

Esse processo de docilização da mulher vem junto a uma identificação da mulher com a casa e com o ambiente doméstico, igualmente docilizado. Ao evocar as figuras da casa e da mulher, Bourgeois convoca também essa docilidade. No entanto, a artista opera de modo a colocar em tensão essa relação entre domesticidade, feminino e docilidade – não nega nenhum destes elementos, mas os esgarça, reforça, os coloca em movimento e em contradição.

Na obra *Red Room (Child)*, 1994 (Figuras 2 e 3), há um ambiente fechado, cercado por portas de tribunal, observável a um primeiro olhar pelo lado de fora através de uma janela de vidro em uma das portas. O vidro está trincado e nele vê-se a inscrição da palavra “private” (privado).

A estrutura fechada, uterina, nos remete a uma dimensão de abrigo e acolhimento, mas o modo como este espaço se fecha sobre si mesmo tensiona estas noções. As portas são um elemento que comporta uma dualidade, pois a porta é uma passagem, é ao mesmo tempo abertura e interdição, designa o limite entre quem e o que pode ou não penetrar determinado espaço. Uma porta nos dá a possibilidade da dúvida. Um ambiente circundado de portas é ao mesmo tempo pura vulnerabilidade (pois as portas podem se abrir) e pura interdição (pois as portas podem ser trancadas). A porta guarda segredos, intimidades, e o fato de as portas eleitas pela artista para circunscrever o espaço serem portas de tribunal não é neutro. Se o quarto infantil é um

Figura 2: Louise Bourgeois, *Red Room (Child)*, 1994. Instalação. Fonte: Structures of Existence:



Figura 3: Louise Bourgeois, *Red Room (Child)*, 1994 (detalhe). Instalação. Fonte: Structures of Existence:



espaço do afeto e do acolhimento, o tribunal, por sua vez, é um espaço hostil, onde ocorrem julgamentos, onde se julga se alguém é ou não culpado. Assim, o quarto infantil é contaminado pela ambiguidade e pela “culpa”, tornando-se palco de um segredo que pode a qualquer momento ser flagrado e julgado.

Os elementos no interior do espaço variam entre mobiliários e objetos tipicamente encontrados em um quarto e objetos aparentemente aleatórios, como cabeças de animais de cera, mãos entrelaçadas e grandes carretéis de linha. Se por um lado o acúmulo e a aleatoriedade dos elementos remetem de algum modo ao universo do jogo e das brincadeiras infantis, por outro há algo de inquietante na presença dos objetos, como se as coisas não estivessem em seu devido lugar. Bourgeois joga com a familiaridade e a estranheza dos ambientes e objetos, e os elementos que compõem a cena aparecem como imagens em um sonho. A esse respeito, Griselda Pollock afirma:

[...] observando os itens de *Red Room (Child)*, não persigo um significado geral nem individual para cada coisa. O que importa é o efeito / a afetação que provoca a sua mútua colaboração na construção de uma imagem visual para o ilógico da ‘outra cena’, como Freud chamava o inconsciente. (POLLOCK, 2015, p. 65)

A obra *Red Room (Child)* é uma estrutura independente, mas é concebida como um par de outra célula, *Red Room (Parents)*, 1994 (Figuras 4 e 5). Pensando-as como um conjunto, vemos o quarto da criança separado do quarto dos adultos; de um lado o quarto dos medos e jogos infantis, e do outro o quarto da sexualidade, interdito à criança que permanece na sua célula, solitária.

Red Room (Parents) é feita com as mesmas portas de *Red Room (Child)*, mas é estruturada de modo ligeiramente diferente. Sua entrada se faz com uma passagem em curva, que não deixa ver o que está dentro a um primeiro olhar, ao mesmo tempo escondendo e convidando a entrar. Novamente pode-se pensar as portas como pontos de entrada e barreiras, abertura e fechamento para o universo adulto que a criança espia através da fechadura.

Ao entrar no espaço, o espectador se depara com um espelho (Figura 5). O espaço não é visto diretamente, mas refletido e invertido. O espelho produz um duplo, que é simultaneamente o mesmo e um outro da imagem "real". Ao entrar, o espectador se vê também refletido no espelho dentro da cena primária freudiana, o quarto dos pais (POLLOCK, 2015, p. 66).

A artista o projetou o espaço interior da célula de acordo com o quarto em que vivia com seu falecido marido, Robert Goldwater, adicionando algumas peças escultóricas abstratas de formato fálico nas paredes. Há poucos elementos no espaço, e a cama vermelha se torna o centro energético da célula.

Figura 4: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994.



Figura 5: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994 (detalhe). Instalação. Fonte: Structures



Em seus escritos, Bourgeois diz que "o vermelho é uma afirmação a qualquer custo [...] de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade das emoções envolvidas" (BOURGEOIS apud POLLOCK, 2015, p. 63). O leito matrimonial é então tingido por essa intensidade contraditória e agressiva, que contrasta com a pequena almofada branca em que se lê o bordado com a inscrição "je t'aime" (eu te amo) (Figura 6). Novamente, Bourgeois joga com pares conflitantes, que se negam, lutam entre si. O quarto, ambiente de conforto, afeto e proteção se revela também ambiente de conflito, abriga os pesadelos, o sexo e as tensões fundamentais do ser humano.

Figura 6: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994 (detalhe). Instalação. Fonte: Structures of Existence: The Cells.



Spider, 1997 (Figura 7) é outra obra da série *Cells*. O trabalho consiste em um espaço circular rodeado por telas de metal que guardam em seu interior uma cadeira de madeira coberta por uma tapeçaria velha e rasgada, localizada no centro do espaço. Nas laterais há outros fragmentos de tapeçaria apoiados no chão ou aplicados diretamente sobre as telas de modo irregular, além de pequenos elementos, pouco visíveis a um primeiro olhar desatento, como medalhinhas de ouro gravadas, pequenas fotografias e agulhas. Pairando acima de tudo isso há uma enorme aranha de metal, cujo corpo se projeta levemente para dentro do espaço, rodeado pelas patas do animal. Esta aranha se repete em diversos formatos no percurso de Bourgeois, sendo a mais emblemática chamada *Maman* (Mãe), 1999, explicitando no título da obra a relação que Bourgeois travava com as aranhas, comparando-as a sua mãe, uma tecelã que restaurava tapetes na fábrica da família.

A postura da aranha em *Spider* é ambígua, assim como o movimento do animal na natureza; seu corpo projetado sobre a pequena célula parece proteger o espaço e a quem estiver ali dentro, mas ao mesmo tempo poderia se tratar de uma armadilha mortal. É possível identificar neste trabalho a mesma lógica do espaço onírico encontrado nas células precedentes.

Novamente Bourgeois constrói um ambiente em tensão. As telas de metal lembram uma jaula, enquanto os objetos em seu interior nos remetem à casa, a uma espécie de memória afetiva. Trata-se de um ninho? De uma ruína? De uma armadilha? Tudo aquilo que é familiar – as tapeçarias, as fotografias de

Figura 7: Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Instalação. Fonte: Structures of



criança guardadas em uma medalha, as agulhas de bordar – se torna silenciosamente ameaçador. Também a figura da mãe é contorcida quando associada à aranha, e o feminino aqui é convocado através de um animal inquietante, ambíguo, ao mesmo tempo sedutor e mortífero.

Louise Bourgeois convoca a vida doméstica em seus trabalhos. As células são espaços fechados, ativando um sentido do “dentro” que abriga, mas ao mesmo tempo enclausura, aprisiona. É o dentro da casa, espaço afetivo, sobre o qual a artista opera uma negatificação. A casa, espaço da proteção por excelência, com a docilidade de seus quartos, travesseiros e cobertores, abriga o sexo, a morte, traumas, os pesadelos, desejos e temores mais profundos e abismais, atmosfera que Bourgeois convoca em suas construções. Os espaços se configuram como arquiteturas de sonho ou de pesadelo (entrelaçando medos e desejos): são ambientes não localizados especificamente em nenhum lugar do mundo, mas encerrados em si mesmos com seus fragmentos de memória que se sugerem apenas, sem revelar-se plenamente, articulando elementos familiares e elementos estranhos, inquietantes.

Agamben, em Elogio da profanação, defende que o gesto profanador não está na simples descrença ou na indiferença com relação ao que é sagrado, mas em fazer do sagrado um uso indevido: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2016, P. 66). Assim, ao convocar o ambiente do-

méstico e feminino conjugados a elementos inquietantes, Louise Bourgeois opera nessa domesticidade dócil uma profanação. Isso se dá através da introdução de elementos estranhos, estranhamente familiares, que comportam uma carga erótica e ameaçadora – como é o caso da aranha gigante que paira sobre a cela em *Spider* ou da cama vermelha em *Red Room (Parents)*.

Este movimento não nega ou exclui a domesticidade, mas gera uma contradição que produz imagens ambíguas, e o jogo contrastante não resulta em síntese, mas sustenta a tensão de modo a gerar uma rachadura no sentido, arruinando assim o imaginário do feminino docilizado. Não se trata de uma simples negação da docilidade, mas sim de uma negatificação, que abre nela uma ferida.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Elogio da profanação*. In: *Profanações*. Boitempo, São Paulo, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. ARX, São Paulo, 2004.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo, acumulação primitiva*. Editora Elefante, São Paulo, 2017.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1976.

MENEZES, Priscilla. *O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético*. Tese de doutorado (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

POLLOCK, Griselda. *Seeing red, or, when affect becomes form*. In: Louise Bourgeois. *Structures of existence: the cells*. LORZ, Julienne (org.), pp. 62 – 70. Prestel, London, 2015.

RIVERA, Tania. *Nota sobre as fabulações psicanalíticas de Louise Bourgeois*. In: *Trivium*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, pp. 126 – 129, dez. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912011000200017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 03 jan. 2020

_____. *Louise Bourgeois e o heterorretrato*. In: *O avesso do imaginário*. Cosac Naify, São Paulo, 2013.

IMAGENS

Figura 1: Louise Bourgeois, série de pinturas *Femme Maison*, 1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Femme_Maison> Acesso: 27 jan. 2020.

Figura 2: Louise Bourgeois, *Red Room (Child)*, 1994. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 67. Prestel, London, 2015.

Figura 3: Louise Bourgeois, *Red Room (Child)*, 1994. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 149. Prestel, London, 2015.

Figura 4: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 147. Prestel, London, 2015.

Figura 5: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 146. Prestel, London, 2015.

Figura 6: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 146. Prestel, London, 2015.

Figura 7: Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Instalação. Fonte: *Structures of Existence: The Cells*. LORZ, Julienne (org.), p. 160. Prestel, London, 2015.

Espaços femininos e femininos possíveis na arte latino-americana do início do século XX

Resumo: Neste artigo buscamos esboçar um pensamento quanto à construção da imagem dos femininos latino-americanos na primeira metade do século XX. Usamos, para isso, obras produzidas por artistas mulheres ou por personalidades masculinas, abordando, portanto, questões ligadas à representatividade e também à representação. Propomos pensar a construção dos lugares simbólicos e espaços psicológicos, tão caras às vanguardas modernistas latino-americanas nesse período de tempo. Consideramos a multiplicidade de realidades vivenciadas pelas artistas nos diversos países que compõem a América Latina e procuramos subverter possíveis binarismos, por meio do exercício da identificação e justaposição dos muitos lugares que podem ser ocupados. Sem deixar de considerar o lugar diferenciado da mulher negra, da indígena, da modelo e da artista, realizamos um exercício para acionar novas perspectivas.

Palavras-chave: arte latino-americana; mulheres artistas; lugares simbólicos; representação; autorrepresentação;

Mylena Godinho de Freitas,
é graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisa as relações entre arte, música e poesia na idade moderna e na contemporaneidade, adotando uma ótica feminista em seus estudos e publicações.

Renato do Carmo Mendonça,
é artista visual e graduando em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisa as relações entre arte e imagem na idade moderna e na contemporaneidade bem como os fenômenos de hibridação ocasionados pelos processos coloniais nas artes e nas sociedades que foram afetadas pelos mesmos.

Um dado interessante sobre a arte latino-americana é o fato de que os nomes mais famosos dos seus modernismos são femininos - pelo menos para um público mais amplo do que o do restrito universo acadêmico. Há uma espécie de unanimidade entre os entusiastas da arte quanto ao reconhecimento da obra de Frida Kahlo como representante da arte mexicana e de Tarsila do Amaral da arte brasileira. A primeira tornou-se um ícone da cultura pop mundial e seus autorretratos podem ser encontrados em qualquer esquina de complexos comerciais estampados em sacolas, canecas, almofadas, cadernos ou camisetas. A segunda teve recentemente a sua popularidade atestada pela retrospectiva intitulada “Tarsila Popular” promovida pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Pensar a popularidade dessas figuras nos faz indagar sobre a construção dos femininos latino-americanos e sua presença na arte dos países que compreendem esse espaço conceitual-geográfico, sobretudo porque de maneira geral os grandes nomes da arte mundial são masculinos. Com base nesse fato, procuramos realizar uma pesquisa que tivesse uma coerência interna ao selecionarmos majoritariamente autoras mulheres para a fundamentação teórica. Partindo da narrativa histórica para a arte latino-americana proposta por ADES (1997) e dos apontamentos quanto a introdução das “modernidades” na América Latina feitas por AMARAL (1990), selecionamos artistas e obras que consideramos pertinentes à construção de uma narrativa atravessada pelo pensamento feminista de BEAUVOIR (2016); HOAEGEN, (2019); e PEZZUOL, (2018).

O processo de pesquisa nos levou ao encontro de questões que por fim tornaram-se fundamentais para o trabalho: e as outras mulheres, aquelas que não eram artistas? Como essas modernidades que acompanharam as modernizações artísticas afetaram (ou não afetaram) as vivências delas nesse momento? Então, recorreremos à pergunta de SPIVAK (2010, p. 54): “Pode o subalterno falar?” e a partir dela percebemos a necessidade de abordar também os lugares outros, que foram ocultados no decorrer da história.

Em um primeiro momento se faz interessante observar certos espaços sociais ocupados pelas personagens femininas no início do século XX. Considerando que uma característica comum entre os países da América Latina é a forte estratificação social gerada pelos processos coloniais, os modos de vida e as estruturas de sociedades (muitas vezes opostas) passam a coexistir em um mesmo espaço geográfico. Para isso utilizaremos, além das obras produzidas por mulheres artistas, também imagens produzidas por pintores homens que lidam com representações de femininos. Em seguida tentaremos construir um esboço da atuação de certas mulheres em relação a essas questões.

arte e sociedade na américa latina do início do século xx

Nas sociedades coloniais, de maneira geral, edificaram-se centros urbanos que atuaram como administradores do processo de colonização e, portanto, tornaram-se os centros de onde emanaram os costumes importados e impostos para uma europeização dos modos de vida. Sendo esses espaços pertencentes às elites de emigrantes e aos descendentes dos mesmos, permaneceram às suas margens os grupos locais escravizados ou semiescravizados e os grupos de emigrados para o trabalho forçado vindos da África, bem como um campesinato gerido por fazendas de colonos e os pobres livres de diversas origens. Todos esses grupos, de uma maneira ou de outra, atuaram na manutenção de uma rede social complexa com diversas relações de poder e subalternidade que caracterizaram as estruturas coloniais (SPIVAK, 2010, p. 55 - 58).

No início do século XX essas estruturas permaneciam como remanescentes na maioria das recém-formadas nações latino-americanas, produto das guerras nacionalistas por independência que ocorreram em sua maioria no século XIX (ADES, 1997, p. 7). Como sabemos, ao contrário dos sistemas coloniais, a suposição sobre o estado-nação parte da perspectiva de que todos os grupos que habitam um território formam um só corpo social. E podemos perceber que, justamente por estarem inseridos no contexto das repúblicas recentes, muitos desses modernistas latino-americanos debruçaram-se sobre os temas nativistas a fim de construir um imaginário moderno em relação a essas nações recentes. Para isso, foi eleito um conjunto de signos que se tornaram representativos da narrativa nacionalista.

A representação dos indígenas, camponeses, criollos¹ e outros “tipos sociais” nas obras de arte já havia se tornado comum no decorrer do século XIX, consolidando uma tradição de pintura acadêmica costumbrista². Mas, a partir de finais do século XIX, inseriu-se na cena cultural artística desses países as linguagens de vanguarda artística moderna. Assim como já circulavam pelos círculos sociais letrados as perspectivas políticas que norteavam o pensamento dos artistas modernos e o discurso que se busca imprimir nas artes visuais. Para AMARAL (1990, p. 174) “o novo, para nós (latino-americanos) chegou impregnado de um sentido de autoafirmação”, uma tentativa de compensar o atraso com relação aos países europeus. Nesse contexto, torna-se interessante pensar as representações de mulheres negras na obra do uruguaio Pedro Figari e do cubano Carlos Enríquez, em paralelo a um signo masculino do cavaleiro (gaucho ou capataz). Também analisaremos a obra deste último em relação a uma artista vanguardista e também presente na exposição “Modern Cuban Painters”³, Amelia Peláez, a qual veremos o trabalho um pouco mais a frente.

A figura do cavaleiro aparece frequentemente nas pinturas latino-americanas. O cavalo aparece como um dos principais signos do movimento, seja nas pinturas de guerra, nos retratos costumbristas das cidades ou nas pinturas de paisagem, onde frequentemente podemos ver pequenas nuvens de areia que insinuam uma caravana distante. Carlos Enríquez utiliza constantemente como tema de suas pinturas as paisagens interioranas de

Cuba. Nelas aparecem cavalos cujos traços coloridos se projetam no ambiente imaginário da pintura, sem obedecer a uma perspectiva de fundo. Seu uso da cor assemelha-se ao expressionismo, mas a marca mais singular de sua obra é a simulação de movimento ao modo dos futuristas.

Nascido em 1900 em Cuba, Enríquez estudou nos EUA na década de 1920 e, na década seguinte, viajou para a Europa, onde estudou na Espanha. Também visitou a Inglaterra, a Itália e a França e, ao retornar a Havana, teve sua exposição censurada e remontada em um espaço privado. É difícil afirmar com precisão os motivos que levaram a ação enérgica da crítica local, mas é provável que um dos fatores considerados tenha sido o erotismo exagerado do corpo feminino de seus trabalhos. Em 1935, escreve “El criollismo y su interpretación plástica”, espécie de tratado ou manifesto no qual define as suas orientações plásticas, que mais tarde denomina como “romancero guajiro”. As personagens que aparecem nas telas do seu “romancero” são figuras de mulheres, frequentemente negras, que antagonizam cenas de rapto protagonizadas por capatazes a cavalo. Os corpos nus ou seminus dessas personagens se fundem com os corpos dos animais, mas geralmente o artista preserva o torço dos homens dando certa ênfase nas roupas que os caracterizam como figuras locais. Em uma de suas telas mais famosas, intitulada “El rapto de las mulatas” (fig. nº 1), duas figuras masculinas usando camisa branca, cartucheira e chapéu sequestram duas figuras de mulheres negras desnudas.

Os corpos disformes são pintados de modo que o espectador reconheça principalmente os seios e nádegas, aos quais o pintor dá maior ênfase e volumetria. Na parte inferior da pintura, os traços soltos criam uma espécie de confusão visual que é característica da obra do artista. Nessa altura da tela os corpos das mulheres se fundem com os corpos dos animais e os múltiplos traços semicirculares criam ilusões de possibilidades de visualização desses corpos que ganham nádegas volumosas ou pernas distorcidas.

1 Nos países que passaram por colonização hispânica o termo criollo é utilizado para designar os descendentes dos colonos europeus nascidos em território colonial algo como “cria da terra”.

2 O equivalente ao que chamamos em português de “pintura de gênero”.

3 Exposição realizada no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1944.

Figura nº 1- Carlos Enríquez, El rapto de las mulatas, 1938Fonte: Site do Museo Nacional Bellas Artes de Cuba



Para acentuar o caráter erótico da imagem, o pintor tenta imprimir ares de riso nos rostos dos homens brancos e das mulheres que são raptadas. Evidentemente o que vemos é uma romantização de uma cena de estupro, na qual a mulher negra está colocada como objeto sexual de desejo de homens que se aproveitam em uma ocasião de vulnerabilidade. A cena pode ser usada para questionar o lugar dessas mulheres nessa sociedade pós-escravocrata, bem como o espaço ocupado por mulheres negras na arte cubana em papéis de protagonismo.

Outro artista cuja obra pode ser usada para pensar esses espaços de estratificação social onde são determinados lugares para corpos negros e brancos é o uruguaio Pedro Figari. Seleccionamos aqui uma de suas cenas de pátio, onde o que se representa é uma festa crioula. O artista tornou-se popular principalmente pela representação das cenas de candombe⁴, onde retrata as populações de homens e mulheres negras em suas festividades. Dedicou também parte significativa de sua obra à reprodução das imagens dos gauchos, personagens que se tornaram símbolos da região dos pampas⁵. Essa personagem, que também foi assimilada pelo imaginário brasileiro, aparece nas obras de Figari com certo ar poético, sendo retratada frequentemente pelo pintor em cenários de campos com cores móbidas, onde os cavalos e cavaleiros com suas roupas características protagonizam cenas solitárias. Entretanto, o mesmo artista também criou cenas festivas nas estâncias onde os gauchos parecem ser o motivo principal da comemoração. Perce-

Figura nº 2 Pedro Figari, Pátio, 1930-1940. Fonte: Site



4 O Candombe é uma manifestação cultural afro americana que pode ser definida pelo ritmo ou pela dança associado ao termo, desenvolveu-se principalmente no Uruguai tornando-se uma festa popular entre os africanos escravizados e seus descendentes. Hoje é considerado patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO.

5 Os Pampas constituem um bioma natural campestre localizado entre a região Sul do Brasil, se estendendo também pelo Uruguai e pela Argentina sendo utilizado desde o período colonial para a pecuária.

6 Figari pintou diversas cenas como esta às quais não deu título, por isso o modo impessoal da referência, esta "pintura de pátio" porque foi selecionada de um conjunto maior de obras semelhantes.

7 O artista viveu durante a infância e em momentos da juventude no Uruguai, porém boa parte de suas obras foram feitas na sua idade adulta e na velhice enquanto residia na Europa, pintava, portanto, memórias do seu passado.

be-se nesta pintura de pátio⁶ (fig. nº 2) um desses homens a cortejar uma das criollas no interior da residência onde acontece uma festa. A música vem dos violões manipulados por dois outros gauchos, representados à esquerda do quadro, cujos corpos têm uma espécie de inclinação sutil que sugere os movimentos que se desenvolvem no espaço imaginário da pintura. As mulheres trajadas com vestidos coloridos de múltiplas saias trazem pentes espanhóis prendendo o cabelo e algumas possuem leques nas mãos. Não há personagens negras na cena, com exceção ao que parece ser uma figura masculina com uma camisa simples de cor amarela. Essa figura colocada a um quarto do hemisfério direito da tela parece estar deslocada da situação representada, estando na festa como um intruso cuja função é retirar água de um poço: tem o rosto voltado para a esquerda e parece ter interrompido a sua atividade para observar o que acontece no pátio.

É interessante pensar esta obra de Pedro Figari comparando-a com as famosas telas de candombe, onde figuras de homens e mulheres negras dançam de maneira completamente diferente do sistema de cortejo galante representado na festa dos criollos. Essas sociedades pós-coloniais preservam ainda espaços sociais muito distintos, e as obras de Figari situadas no tempo da memória⁷ também mostram outro tipo de lugar feminino que se fez determinante de outro modo de relação com o masculino. Os gauchos, diferentemente dos capatazes, não estavam a serviço direto de fazendeiros e colonos, mas eram profissionais autônomos que pres-

tavam serviços de transporte de cargas e de gado entre os territórios interioranos e a costa. Sendo funcionários indiretos, não obedeciam a ordens e desse lugar de liberdade vem grande parte da sua imagem poética. É claro que mantinham boas relações com os fazendeiros e proprietários de terra, e a presença deles nessas imagens (que podem ser descritas como cenas da alta sociedade crioula) evidencia esse relacionamento.

O espaço social das criollas representadas por Figari difere dramaticamente do espaço ocupado pelas figuras femininas negras representadas pelo mesmo e também pelas personagens negras da obra de Enríquez. Essas figuras que receberam um tratamento que naturaliza a misoginia, a animalização da mulher negra e o estupro, foram tratadas por Amelia Peláez de forma humana, ainda que não seja suficiente ou ideal.

Pensaremos agora sobre um outro lugar feminino comum à maioria das sociedades pós-coloniais latino-americanas e, para isso, utilizaremos a obra “Índia del Collao” (fig. nº 4), do peruano José Sabogal e a obra “Madre índia” (fig. nº 5), da boliviana Marina Núñez del Prado.

8 O conceito pressupõe o exercício empático de inversão de papéis nas relações sociais, leia-se o ato de colocar-se no lugar do outro para ser capaz de compreender condições ou estados de privilégio a partir da diferença.

9 Jargão utilizado a partir do pensamento de que existe uma essência inerente ao feminino. Expressões essencialistas refletem quais tipos de comportamentos podem ser considerados adequados à mulher, uma vez que reafirmam os “papéis de gênero”. Assim, servem à manutenção das estruturas patriarcais por meio da normatização, delimitação e controle dos corpos femininos.

Ao analisarmos a obra “Mujer con pájaro” (fig. nº 3) enquanto contraponto de “El rapto de las mulatas” (fig. nº 1) encontramos uma semelhança que reside em um espectro mais amplo. As questões formais de feitura de ambos os quadros passam por uma atitude vanguardista dos artistas cubanos, influenciados por tendências europeias. No caso de Peláez, esse contato se mostrou mais permanente na incorporação e adaptação do cubismo a elementos particulares, devido ao longo contato desta com as vanguardas nos anos 30 e 40. O conflito entre as representações de gênero é evidente, uma vez que na primeira obra uma mulher representa outra mulher e na segunda um homem representa uma mulher. Para além disso, é possível revelar a problemática da invisibilidade histórica com relação à autorrepresentação da mulher negra na arte que compreende as primeiras décadas do século XX da arte latino-americana.

De acordo com HOAEGEN (2019, n. p.) “raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável”. Dessa forma, a combinação de dois ou mais eixos de subordinação “criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras”. A mulher negra estaria, portanto, não só subordinada ao patriarcado, mas às estruturas sociais racistas, assim como a outros recortes possíveis. Refletir essas possibilidades é ao que se presta o feminismo “pós-moderno”, com a eleição do conceito de “alteridade da diferença”⁸, preferível àquele que generaliza as condições femininas - e acoberta as relações de poder explicitadas anteriormente (HOAEGEN, 2019, n. p.).

Fica evidente tanto na fase inicial quanto na madureza das obras de Peláez a reincidência de retratos femininos, sendo recorrentes a representação de mulheres hindu, negras e crianças. As múltiplas abordagens vão de encontro, no entanto, à repetição de elementos da natureza ou da vida cotidiana e domiciliar, frequentemente associados a um ideal de “universo feminino”⁹.



Figura nº 3- Amelia Peláez, *Mujer con pájaro*, cerca de 1940. Fonte: Site Mutual Art

No caso da pintura abordada, um pássaro localizado ligeiramente à esquerda do centro da composição sobre a mão da mulher funciona como um código simbólico do zelo e do comedimento “femininos”, uma vez que harmoniza a relação entre os planos. Os tons marrons realizam a transição entre a austeridade marcada pelos tons cinzentos com que é pintado o vestido da mulher, provocando um contraste imediato com a diversidade do espectro de cores do fundo. A fragmentação da figura no primeiro plano, mais geometrizada, também é equilibrada pelo intermédio da pele com a fluidez com que as cores do fundo parecem se movimentar. A dinâmica do quadro de Peláez e de Enríquez são usadas para transmitir diferentes mensagens: “El rapto de las mulatas” (fig. nº 1) é todo movimento, remetendo a uma pulsão perversa que se materializa na violação dos corpos e na degradação da dignidade das mulheres. Dessa forma, a experiência de estar no mundo do gênero feminino (vivida pela pintora e pela modelo) é tratada por Enríquez de forma absolutamente depreciativa, sobretudo se colocada em paralelo com os homens gauchos.

Pensaremos agora sobre um outro lugar feminino comum à maioria das sociedades pós-coloniais latino-americanas e, para isso, utilizaremos a obra “Índia del Collao” (fig. nº 4), do peruano José Sabogal e a obra “Madre índia” (fig. nº 5), da boliviana Marina Núñez del Prado.

Sabogal, que se tornou um dos principais nomes do ativismo social e principal pintor indigenista peruano, representa por diversas vezes personagens indígenas reais. No caso da pintura intitulada “Índia del Collao” (fig. nº 4) não temos como afirmar se a obra é um retrato de uma jovem real ou se trata-se de uma representação alegórica composta a partir de elementos étnicos que o pintor considerou como representativos da imagem dos indígenas da região de Collao. Entretanto, não há dúvidas quanto à veracidade dos detalhes da indumentária usada pela jovem, já que Sabogal além de pesquisador da história indígena anterior à chegada dos colonizadores também mantinha relações de proximidade com as comunidades indígenas remanescentes no século XX.

A jovem retratada usa uma espécie de traje que se tornou característico dos indígenas peruanos após o processo colonial, um híbrido de elementos de indumentária europeia adaptados ao gosto indígena, que lhe acrescentou bordados e cores vibrantes. A jovem olha para o lado e tem sobre o rosto uma luz branca que acentua seus traços. Em outras pinturas, Sabogal retratou também mulheres nas paisagens solitárias nos Andes, revelando um espaço distante ocupado por essas figuras ligadas aos modos de vida mais tradicionais. Neste retrato, entretanto, o fundo neutro é colorido por um tom de cinza que realça a cor da veste típica que parece protagonizar o quadro. A figura feminina anônima

torna-se o suporte do traje que sintetiza a existência indígena em uma figuração de tipo social. Apesar disso, há uma grande expressividade em suas feições que lhe confere um grau de veracidade enquanto indivíduo - permanece, portanto, a dúvida quanto à existência da mulher que no quadro se torna símbolo de indígena.

Marina Núñez del Prado também incorpora a temática indigenista em sua trajetória, e aqui abordaremos o período em que se tornou a primeira mulher a ser professora da Academia de Bellas Artes de La Paz, durante a década de 30. Segundo MAZZA (2018, p. 100) a artista teve seus primeiros anos de formação recebendo aulas das mais diversas linguagens artísticas em casa. Isso foi possível devido à condição privilegiada que sua família possuía, uma vez que fazia parte da elite bolivariana.

Uma das explicações plausíveis para a recorrência do tema e dos costumes indígenas em suas esculturas é o papel que eles performavam na criação de um imaginário nacional que partia das identidades regionais e da valorização da tradição popular. Durante a década de 40, a pintora permaneceu em Nova Iorque e teve contato com a efervescência artística na Europa, de modo que sua produção passou a ser mais universal. Nesse período expôs na I Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951) e na XXVI Bienal de Veneza (1952).



Figura nº 4 - José Sabogal, Índia del Collao, 1925 Fonte: Site Mutual Art

Para pensarmos a obra “Madre índia” (fig. nº 5), recorreremos ao papel paradoxal que a maternidade representa historicamente. No panorama da maternidade traçado por MAZZA (2018, p. 101, 102), é levado em conta o caráter positivo da perspectiva da artista sobre a maternidade, assim como a própria construção desse olhar. Também é exposta a complexidade do assunto por intermédio de diversas teóricas feministas quanto a carga negativa ou positiva da gestação.

Por um lado, a conclusão de Simone de Beauvoir de que “torna-se mulher” parte do pressuposto existencialista de que a existência precede a essência. Dessa forma, a feminilidade não seria uma característica inata, mas uma construção, assim como é exposto por Elizabeth Badinter em “O mito do amor materno”. A fisiologia, muitas vezes usada para justificar a inferioridade feminina, para Beauvoir, não poderia criar valores. Segundo esse ponto de vista, a gestação não traria nenhum benefício fisiológico à mulher, uma vez que estaria subordinada à espécie: “é ela, entre todas as fêmeas de mamíferos, a que se acha mais profundamente alienada e a que recusa mais violentamente esta alienação” (BEAUVOIR, p. 62, 2016).

Por outro lado, MAZZA (2018, 101) traz à luz, por via do pensamento de Françoise Collin e Françoise Laborie, o segmento diferencialista do feminismo. Segundo ela, afirmava-se tudo o que fosse diferente entre homens e mulheres: maternidade, lactação e menstruação, a partir da negação de que elas constituíam um “defeito natural”. As autoras, no entanto, aproximam-se não dessa vertente do

feminismo francês, mas de uma visão mais universalista. O entendimento de del Prado sobre o assunto parece inclinar-se mais para a concepção positiva da maternidade, apesar de na escultura analisada o contato entre mãe e filho apresentar-se mais distanciado, sendo o foco da composição a mulher.

“Madre índia” (fig. nº 5) é uma escultura em concreto pintado em tons terrosos, em que é representada uma mulher de traços indígenas sentada no chão trajando saia longa e com um bebê preso nas costas, traços típicos do costume local. A mãe permanece sentada cabisbaixa, segurando as próprias mãos, deixando transparecer uma certa aura de compenetração e isolamento íntimo. Pela visão frontal da escultura, é possível somente enxergar a cabeça da criança, que inclina o olhar em direção ao rosto da mãe. A vulnerabilidade infantil e a dependência fisiológica com relação à figura materna ficam implícitos no gesto em si de olhar para o outro. As decisões formais da composição escultórica se mostram como uma possibilidade concreta de materialização da complexidade da experiência materna.

Agora que foram tratadas a representação feminina tanto por homens quanto por mulheres, focaremos nas autorrepresentações das mulheres latino-americanas. Nesse contexto acionaremos o trabalho de Frida Kahlo: uma personagem real que se autorretrata com as vestimentas típicas e rodeada pelos símbolos que representam as tradições de seu país; da pintora uruguaia Petrona Viera e da escultora chilena Lily Garafulic.



Figura nº 5 - Marina Núñez del Prado, Madre Índia, 1934. Fonte: Artigo Esculpindo o Indígena boliviano

Em qualquer situação que se retrate, Frida está em situação de protagonismo. O seu estilo pessoal de vestimenta foi criado a partir da assimilação das vestimentas tehuanas e de outros trajes típicos mexicanos, mas também de joias pré-hispânicas e elementos ocidentais aos quais adaptava a composição pessoal de cores e formas. Ela se autorretrata assim na maioria dos quadros que produz, mas também se representa com trajes masculinos ou vestidos ocidentais que não correspondem exatamente à moda europeia ou norte-americana de seu tempo. É importante perceber que os figurinos de seus quadros são também signos dos quais ela se utiliza para construir narrativas alegóricas. Assim como a adoção das vestimentas locais pode ser entendida como uma espécie de performance da sua autoimagem enquanto artista (MEDEIROS, 2016, p.36).

No “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” (fig. nº 6) de 1932, Frida Kahlo retrata a si mesma em pedestal onde escreve “Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932”, trajando um vestido longo cor-de-rosa, com babado triplo na barra. Usa luvas de renda branca e traz em uma das mãos um cigarro e na outra uma bandeirola do México. Os cabelos estão presos em um penteado de tranças e no colo há um colar de fios marrons com folhas verdes pendentes. O vestido translúcido deixa transparecer a sombra dos seus seios. A paisagem de fundo da pintura é composta a partir de símbolos que do lado esquerdo do quadro representam o México e do lado direito os EUA.

Na parte referente à fronteira mexicana há um sol e uma lua antropomorfos em um céu azul com duas nuvens: a nuvem próxima à lua é mais escura e, no encontro entre esta e a nuvem clara que se conecta ao sol, há um raio marrom que parece cair sobre uma ruína de pirâmide asteca. No chão, abaixo da pirâmide, há muitas rochas de minério, ídolos antigos, frutas e flores cujas raízes entram no solo. O espaço abaixo do chão também é representado em uma vista de corte, e nesse espaço da tela as raízes se conectam com os fios de máquinas que estão do lado norte americano da fronteira. Um motor, uma lâmpada e uma espécie de autofalante ou antena compõem o lado direito do quadro. Dutos, coifas e prédios escalonados em estilo art déco compõem uma cidade onde se destaca uma indústria com quatro chaminés. Em cada

uma das chaminés está escrita uma letra da palavra “FORD” e na fumaça que emana da indústria projeta-se a bandeira dos EUA.

A artista, como aponta o título, está exatamente na fronteira, e nesse espaço pictórico ela é a própria fronteira. Podemos ler a sua imagem nessa pintura como a figuração de uma mulher que transita literalmente pelos dois mundos. Mais do que isso, uma mulher artista em um espaço de fronteira, recebendo as múltiplas influências da modernidade que os EUA representam, mas posicionando-se com uma inclinação a sua terra natal. De fato, este quadro parece peculiar no conjunto de sua obra, que a partir da década de 1940 passa a ser majoritariamente composta por símbolos nativistas mexicanos, ou por elementos relacionados às suas questões sentimentais, suas paisagens interiores. A Frida que assina com seu nome de casada, entretanto, está colocada em uma paisagem do mundo exterior e a sua assinatura como Carmen Rivera também é sintomática da influência que o marido exerce sobre a sua obra naquele momento.

Assim como Frida, Petrona Viera teve a vida marcada pelo convívio com as limitações físicas. Aos dois anos, após sofrer de uma meningite, ela perdeu a audição. Nascida em uma família influente (seu pai viria a ser presidente do Uruguai), teve aulas particulares de desenho e pintura e recebeu tratamento no exterior. O caso de Petrona estimulou a criação do Instituto Internacional de Sordomudas, onde era desenvolvida a linguagem oral em detrimento da linguagem de sinais e

das expressões faciais. Isso pode ter influenciado a forma com que ela desenhava os rostos, com linhas duras, ou simplesmente não os desenhava. PEREDA (20--, p. 41) aproxima o universo familiar que era retratado por Viera em seus quadros com a atividade de Pedro Figari de lembrar a infância para constituir os motivos de suas obras. O contato entre ambos se estabeleceu durante o período em que Figari foi designado pelo pai de Petrona (então presidente do Uruguai) para ser diretor de uma instituição que se prestava ao ensino da arte. Dessa forma, é possível que eles tenham compartilhado interesses comuns e influenciado-se mutuamente.

Em “Autorretrato” (fig. nº 7), pintado por Petrona nos anos seguintes, se mantém a distin-

Figura nº 6 - Frida Kahlo, Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, 1932. Fonte: Site Google Arts & Culture



ção entre figura e fundo e o uso sutil do claro e escuro no tratamento das sombras, bem como a valorização das margens da tela, que já conduzia em direção ao Planismo¹⁰ em suas obras. O ângulo em que ela se retratou é configurado de forma não tradicional que se assemelha à captura de uma imagem por uma câmera fotográfica. Esse instante revela uma solução de enquadramento que beira à descontração sem, todavia, alterar o ar de ordem que é construído pelas formas geométricas do fundo e do rosto de Petrona, localizados mais acima, enquanto na parte inferior do quadro equilibram-se formas curvas.

Cenas recorrentes no conjunto da obra da artista acontecem em pequenas áreas, sejam elas cidades interiores, paisagens ou cenas de interior que parecem transmitir por meio da pintura uma experiência particular e íntima - quase voyeurística - da vida. Foram elas que concederam a Viera o reconhecimento nacional e internacional, tendo exposto em diversos salões e ganhado prêmios, apesar de não possuir formação rigorosamente acadêmica.

Enquanto Viera não seguiu a tradição acadêmica porque não teve um modo convencional de educação, Lily Garafulic fez parte de uma revolução na escultura da Universidad de Chile durante diferentes períodos de sua vida. Um dos principais eixos que servem como ponto de partida das esculturas de Lily é a investigação da forma enquanto constitu-

ída por ideia, forma e matéria. Essas experiências haviam sido desenvolvidas pelos professores que lecionaram desenho e escultura para a artista, que levou a discussão a outro nível ao ultrapassar o limiar da figuração e ao inserir novos materiais na feitura das obras (AMENÁBAR, 2000, p. 137).

Figura nº 7 - Petrona Viera, Autorretrato, cerca de 1920. Fonte: Site do Museo Nacional de Artes Visuales



¹⁰ Tendência na pintura uruguaia dos anos 20 e 30 que propunha a pintura não-volumétrica, a simplificação dos detalhes e a geometrização.

No ano de 1938, enquanto ainda era aluna, passou a testar os caminhos que a direcionavam a uma maior liberdade formal. Durante essa época surge “Autorretrato” (fig. nº 8), em que foram feitos muitos bustos figurativos que indicavam o começo de uma espécie de síntese das formas. Também é importante lembrar do desenvolvimento empírico da taticidade que ela provocava nos materiais, que subvertiam a lógica de distanciamento entre público e obra. O autorretrato, em específico, carrega também o desafio de se transmutar em um material e os desafios que exigem o reconhecimento e a adaptação de si.

Garafulic, após viajar para os Estados Unidos, para a Europa e para o Oriente Médio, retornou ao Chile e tornou-se professora substituta da cadeira de Escultura, passando a ser efetiva posteriormente. Durante o período de tempo em que esteve ativa na Universidad de Chile, lecionou para importantes nomes da arte cubana. Na década de 70 passou a ser diretora do Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, em que realizou reformas como a criação do laboratório de conservação e restauro do museu.

Figura nº 8 - Lily Garafulic, Autorretrato, 1938. Fonte: Site do Museo Nacional de la Escultura



A partir da aplicação do “lugar simbólico” enquanto elemento conceitual, buscamos reunir um conjunto de aspectos recorrentes na invenção das imagens das mulheres latino-americanas, assim como situar a presença delas nas artes do início do século XX. Se pela perspectiva da autorrepresentação percebermos a exploração plástica dos pensamentos referentes à própria existência enquanto mulher latina e intelectual ocupante do espaço artístico de seu tempo, pela representação de outrem podemos visualizar - para além do campo das artes - os lugares ocupados por mulheres que só figuram nesse espaço específico como representação.

Nossa metodologia foi sendo construída a partir das aproximações, comparações e associações já supracitadas entre artistas, obras e movimentos de vanguarda. Ao contrário de uma análise totalizante das obras, partimos de reflexões subjetivas e particulares que compartilhamos, traçando paralelos com a bibliografia selecionada segundo os interesses que surgiram no decorrer da pesquisa. Assim, trabalhamos as possibilidades das perspectivas de manutenção e ruptura dos lugares ocupados pelas mulheres nessas sociedades. Desejamos, sobretudo, estimular novas leituras dessas obras, seja para retificar evidentes incongruências, seja para ratificar ou desvelar a relevância dessas artistas.

BIBLIOGRAFIA

ADES, D. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AMARAL, A. *Modernidade e identidade: as duas américas latinas ou três, fora do tempo*. In: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.

AMENÁBAR, I. *En torno de la concepción de la forma en la obra de Lily Garafulic*. *Revista Aisthesis, Chile*, nº 33, p. 134 - 155, 2000.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

HOAEGEN, N. C. A. *A Alteridade Insuportável: Mulher Negra e Feminismo*. *Boletim Jurídico, Uberaba/MG*, a. 13, nº 1638, 2019. Disponível em: <<https://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/artigo/5074/a-alteridade-insuportavel-mulher-negra-feminismo>> Acesso em: 09/10/2019

MAZZA, G. P. *Esculpindo a mulher indígena: produção artística e autobiográfica de María Nuñez del Prado (1908-1995)*. *Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social pela Universidade de São Paulo*. São Paulo, 2018.

MEDEIROS, B. *Frida Kahlo: uma autoficção?* Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

MOMA, *Catálogo da exposição Modern Cuban Painters*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944. Disponível em: <http://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MjAyMCJdLFsicClslmVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2Fs-ZW5kYXlvZXhoaWJpdGlbnMvMjMxNyIsImh0dHA6Ly9tb21hLm9yZy9jYWxlbnRhci9leGhpYmI0aW9ucy8yMzE3P2xvY2FsZT1kZSJdXQ.pdf?sha=2e54aff527cfa50d> Acesso em: 28/09/2019.

NUÑES, E. *El significado cultural de la obra de José Sabogal*. *Revista de la Universidad del México*. Disponível em: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/e7451ba6-e945-43b2-8849-cd6aade41155>> Acesso em: 28/09/2019.

PAU-LLOSA, R. *The Tasks of Exile*. *Cuban Studies Association Occasional Papers*, vol 2, nº 9, 1997.

PEREDA, R. *Petrona Viera: su vida y su tiempo*. *Revista Transformación, Estado y Democracia, Montevideo*, p. 38 - 59, [20--].

A construção do lúdico e a emancipação do indivíduo:

uma metodologia no ensino de artes a partir da técnica da gravura no ensino infantil e fundamental I

Resumo: O artigo consiste na proposta de ressignificação de objetos potentes para o fazer artístico nas aulas de Artes do Ensino Fundamental I com enfoque na técnica da gravura, desde seu conceito, práticas e aplicação em oficina. A partir de um projeto pautado na manipulação dos materiais e objetos, como um resgate do lúdico no brincar, fomentamos a ideologia da prática artística por técnicas e materiais inco-muns no ensino de Artes Visuais, culminando nos “materiais ordinários”, presentes no cotidiano dos discentes, como elementos essenciais pra criação e realização de atividades alternativas, promovendo a emancipação do indivíduo pela figura do professor propositor/emancipador/artista.

Palavras-chave: Gravura, Materiais, Ressignificação, Lúdico.

Marcela de Freitas Portilho, é oriunda e moradora do bairro Bangu, na cidade do Rio de Janeiro, tem 23 anos e cursa licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, Pibid - Capes (PIBID ARTES UERJ).

Verônica de Maia Gonçalves Ignácio, é Paulista, mas reside e estuda na cidade do Rio de Janeiro, tem 25 anos e cursa Artes Visuais Licenciatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, Pibid - Capes (PIBID ARTES UERJ).

Propondo uma metodologia de ensino de artes emancipador e construtor de espaços lúdicos, o artigo trabalhará estas propostas brevemente no ensino infantil até o ensino fundamental I, a partir da técnica da gravura, mais especificamente do carimbo, cujas matrizes são caracterizadas por objetos do cotidiano dos alunos. O intuito é propor a democratização dos processos artísticos e a construção de um espaço lúdico que eles já têm contato. A construção do artigo se baseou em Geraldo Loyola, com referência ao professor artista, em Paulo Freire para pensar a educação como um processo de emancipação e em Jean Piaget, trabalhando o desenvolvimento da criança.

Buscamos alternativas do professor, sob caráter propositivo/emancipador/artista, ao desenvolver a emancipação do aluno através de práticas poéticas artísticas, acima de tudo democráticas, compreendendo a realidade econômica do meio, e a criticidade nos alunos para que assim se tornem sujeitos autônomos e emancipados. “O educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão” (FREIRE, 2011, p. 28). Portanto, é necessária a consideração do contexto social e econômico dos alunos e os saberes que estes possuem, para assim trabalhar com métodos pedagógicos e propositivos. Mas para tal investigação, devemos fazer um breve recorte histórico da fundamentação do ensino de Artes e sua implementação pela LDB.

O ensino das Artes foi reconhecido pela “Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 5.692/71” e instaurado como “Educação Artística”, visando um ensino múltiplo do fazer artístico, mas de forma superficial, uma vez que não havia a formação superior de profissionais para exercer tal ofício. É apenas em 1996, pela lei nº 9394 da LDB, que surge a disciplina de “Arte” no currículo escolar, vigorando primordialmente na educação básica, a partir da proposta do “desenvolvimento cultural dos alunos”.

Porém, é com o século XX, mais especificamente entre os anos 20 e 40, quando o ensino da Arte passa a ser aplicado pela pedagogia experimental, que o fazer artístico infantil ganha espaço na educação ao deixar a criança livre para produzir seus desenhos (prática mais disseminada até então por ser fundamental para a formação tecnicista), adquirindo a formação do seu “eu” perante a sociedade, ao poder compreender o espaço no qual vive, ampliar seu conhecimento cultural e atuar no coletivo social, e também como estudo cognitivo. Este mesmo ensino se estende para um outro espaço institucional, o das “Escolinhas de Arte”, trabalhando com a livre expressão para a construção de uma identidade do sujeito.

De “atividade recreativa” à “atividade significativa”, a Arte, carregada de conhecimentos relevantes, insere as Artes Visuais como o elemento expositor de manifestações artísticas, não restritas apenas ao campo do olhar e do sentido do ser, sendo assim, as Artes Visuais assume a sua função de linguagem, proporcionando a apreciação, expressão e comunicação humanas, “isto justifica sua presença na educação infantil. O ensino de Arte aborda uma série de significações, tais como: o senso estético, a sensibilidade e a criatividade” (SILVA; OLIVEIRA; SCARABELLI; COSTA; OLIVEIRA, 2010, p. 3).

As práticas como: desenho, pintura, colagem, gravura impulsionam os desenvolvimentos cognitivo, afetivo, motor e o cultural, dito anteriormente. A partir disto, portanto, a técnica da gravura foi selecionada para ser trabalhada neste artigo após a aplicação de uma oficina realizada pelo grupo do PIBID ARTES UERJ, na E.M Azevedo Sodré, no bairro de Rio Comprido, na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de: ensinar o princípio da gravura; utilizá-la como outra forma de prática de desenho; e especificamente, a ressignificação dos

objetos, os quais estão presentes no cotidiano e os alunos possam ter tido/tem contato, como por exemplo as folhas de árvores que serviram como o objeto para a reprodução da técnica na oficina.

O ensino da gravura a partir da ressignificação de objetos do cotidiano e materiais é importante, pois pretende desenvolver nos alunos a emancipação da realização de um processo com materiais que fazem parte do seu dia a dia: os “materiais ordinários”, que por fazerem parte do cotidiano, passam despercebidos quanto seu potencial educativo e propositivo de experimentações. A ressignificação que os materiais ordinários, por ora exaurido de sua função, absorvem, geram o resgate do lúdico.

Gosto de ser gente porque, mesmo sabendo que as condições materiais, econômicas, sociais e políticas, culturais e ideológica em que nos achamos geram quase sempre barreiras de difícil superação para o cumprimento de nossa tarefa histórica de mudar o mundo, sei também que os obstáculos não se eternizam (FREIRE, 2011, p. 53).

A proposta também fomenta a possibilidade desses alunos terem acesso à prática da gravura, que é na maioria das vezes excludente, pois os materiais para realizá-la (goivas e buril) são caros. Trabalharemos com exemplos de alguns artistas que se utilizam da técnica, como a argentina Matilde Marin, o brasileiro Carlos Vergara e o francês Yves Klein e seus artifícios nas produções artísticas.

A gravura consiste em um conjunto de técnicas que imprimem em um suporte (papel, tecido) relevos (sejam eles desenhos, formas ou letras) que são construídos a partir das técnicas de talha, incisão e corrosão. Além da construção de relevos, a gravura também possibilita a criação de máscaras, que definem as áreas de transferência da imagem, o uso de carimbo a partir de algo que já exista como, por exemplo, o corpo, grampos de cabelo etc. Seu surgimento foi no período Paleolítico, quando o homem por meio do uso do pigmento deixou as marcas de suas mãos em uma caverna, o que hoje é caracterizado como pintura rupestre. “O impulso por trás das gravuras - o desejo de deixar uma marca - pode ser traçado às impressões de mãos feitas nas paredes das cavernas durante a idade Paleolítica” (SHRIMPTON 2012, p. 8 apud Suzuki 2001, p.9). A gravura aparece historicamente em diversas culturas, com os Sumérios na Mesopotâmia (atual Iraque) ela aparece com a talha cuneiforme que consistia na utilização de:

Cilindros-sinetes individuais feitos de pedras preciosas ou semipreciosas entalhadas com diferentes cenas com deuses, animais e eventos, usados para selar contratos e como amuletos. Os cilindros, que mediam até 5 cm, eram rolados sobre uma superfície mole tal como barro, deixando a impressão (SHRIMPTON, 2012, p. 3).

Na China, na era da dinastia Tang (618-907) a gravura aparece sob a forma da xilogravura – talha em madeira – para a construção de baralhos, livros e imagens. No século XIV, com a chegada do papel na Europa a gravura é difundida e passa a ser utilizada pela Igreja para criação de imagens de santos, baralhos e livros também, tendo perdurado até a criação da prensa de litogravura em 1448 com Johannes Gutenberg (1398-1468), que tornou a reprodução mais prática e rápida. Com isso, as técnicas da talha, corrosão e erosão rompem com a finalidade de reprodução, culminando para o que Blauth (2010) chama de primeira ruptura da gravura:

Podem-se considerar três momentos de ruptura que afetaram profundamente a gravura: o desenvolvimento da imprensa no ocidente; a invenção e o desenvolvimento da fotografia; e a propagação digital. Com o desenvolvimento da imprensa no ocidente a gravura se desvincula do texto (que anteriormente era gravado na mesma chapa que a imagem) dando início à sua desfuncionalização, rumo à sua autonomia artística. Num segundo momento, com o surgimento da fotografia, que revolucionou as formas de impressão. A gravura conquista sua autonomia artística, quando marcas, cartazes, mapas e outros impressos comerciais passam a serem impressos com a utilização de clichês e do offset (BLAETH, 2010).

A segunda ruptura da gravura, como citado acima, ocorre com a invenção e difusão da fotografia em 1826. Segundo Walter Benjamim (1987, p. 66) “a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. Ao passo que a terceira ruptura se deu com a criação do offset.

Sendo assim, podemos afirmar que as criações tecnológicas surgiram para facilitar o processo de reprodução documental e com isso tiraram a finalidade de documentação das práticas manuais da gravura. E, assim como a pintura depois da criação da fotografia, a gravura adquiriu autonomia enquanto arte, pois não possuía mais a finalidade que a permeava: a de criação e reprodução de documento.

A autonomia da gravura possibilitou que os artistas passassem a pensar inúmeras formas de impressão, subjetividade, conceitos poética que o ato de gravar e imprimir pode gerar, necessitando apenas de uma matriz e um suporte. Para Didi-Huberman:

A impressão é um gesto técnico, ora a técnica é uma estrutura do tempo, da memória, não somente do progresso mas; pelo simples fato que tantos artistas do século XX tenham investido um campo operatório literalmente pré-histórico (fazer impressões), isso indica caminhos para pensar sobre a condição temporal da obra de arte moderna.” (PEREIRA, 2006, p. 27 apud HUBERMAN – “L’Empreinte”, 1997).

Uma vez que em a produção de monotipias de Matilde Marin busca materiais da natureza para confrontá-los (BLAETH, 2007, p. 1493) e o trabalho de Carlos Vergara busca ruínas, marcas no chão, em cavernas, para gravar em tecido. Esses dois artistas utilizam materialidades já existentes no mundo como técnica e linguagem de gravura, e constroem, assim, uma imensa gama de possibilidades pictóricas para além do ato de talhar – uma das principais técnicas da gravura-, ou seja, constroem a pictorialidade da gravura a partir de imagens e relevos já existentes, portanto, sem a necessidade de construir texturas novas. Ao passo que, anterior a Matilde Marin e Carlos Vergara, Klein criou uma série chamada Antropometrias da fase azul (1960) em que mulheres gravaram o próprio corpo em telas.

Retomando para as práticas artísticas, na Educação Infantil e Ensino Fundamental I, as aulas de Arte unem o lúdico (o jogo da criação, por exemplo) a instigação, promovida pelo docente, levando ao interesse e consequentemente a prática do aluno. Ao lançar a proposta, o professor está estimulando uma investigação, imaginação, experimentação e relação de afetividade, para que no final da dinâmica, o aluno possa expressar o resultado do percurso de seu conhecimento acerca do seu processo de criação.

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere e alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (TOCHETTO; FELISBERTO, 2017, p. 11055 apud FREIRE, 1996, p. 18).

Além da figura do professor que elabora seu material didático visando o ensino e aprendizagem das Artes, há a figura do "Professor Artista", cujo trabalho circula entre as aulas de Artes e enquanto artista, oriundo da série criada pelo Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV), do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, a qual propunha aos alunos de Artes Visuais da faculdade, a apresentação de professores-artistas contemporâneos para conhecimentos múltiplos acerca de processos artísticos e incitar a criação e pensamento crítico no ensino e aprendizagem.

O fato de experimentar e fazer arte requer abertura a erros e acertos, e a experiência contínua com processos de criação possibilita ao artista - que também atua como professor -, em muitas situações, encontrar caminhos mais adequados para os exercícios com os alunos. O trabalho em ateliê, o envolvimento nos processos de criação de uma obra de arte, os procedimentos na manipulação de materiais, os erros cometidos e refazimentos de trabalhos, além da própria imprevisibilidade da criação artística são movimentos da atuação do artista que potencializam ideias e contribuem fundamentalmente na condução de experiências no ensino-aprendizagem (LOYOLA, 2016, pp. 64-65).

Partindo da fala de Geraldo Freire Loyola, pode-se transpor as experimentações e o fazer artístico do espaço acadêmico de onde ele se refere, o do ensino superior, para a educação infantil, pois do "ateliê" tem-se a sala de aula, da "obra de arte" tem-se a produção da criança e para além da "criação que potencializa ideias contribuintes para condução de experiências no ensino-aprendizagem", tem a criação que foi constituída pela percepção, imaginação, experimentação e demais ações do indivíduo para potencializar a construção deste enquanto sujeito.

Tanto as propostas quanto as suas consequências se dão no espaço da escola, local onde as crianças passam uma boa parte de seu tempo. Na aula de artes ocorre o fazer com as mãos, desenvolvendo aperfeiçoamento, o domínio do gesto, pela manipulação e o contato sensível dos materiais, sejam eles os mais comuns como: o lápis, o papel, a tinta,

ta, canetas, borracha, ou seja, os considerados "ordinários". Os materiais ordinários são os que fazem parte do cotidiano dos alunos, com o seu "caráter pueril", que passem desapercibidos quanto seu potencial educativo e propositor de experimentações, tornando-se métodos alternativos para as atividades do ensino das Artes Visuais. A resignificação que os materiais ordinários absorvem geram um impacto tanto para o discente quanto para a comunidade, por ser possível a perpetuação deste novo "valor" atribuído ao objeto por ora exaurido de sua função.

É devido ao contato sensível no material que se realiza a representação simbólica, passiva do gesto seja ele qual for, assim como o acaso, o que está "fora dos planos" da atividade mas que possuem valor e deve ser contemplado pois faz parte do jogo da criação, que é construído um mundo perceptivo, emocional e imaginado.

O lúdico e os jogos, assim como a oficina de gravura realizada na E.M Azevedo Sodré, abordam a questão do desenvolvimento, neste caso, referindo-se a Piaget, ao desenvolvimento da inteligência, obtido através do exercício de atividades motoras, construindo uma reação interna - externa e resultando na formação de um indivíduo para o meio (social). O desenvolvimento de Piaget é estruturado em quatro estágios de inteligência: sensório-motor (até, aproximadamente, os 2 anos); simbólico ou pré-operatório (2 a 7 anos); operatório concreto (7 a 11-12 anos); e formal (a partir, aproximadamente, dos 12 anos em diante), que serão descritos abaixo e estão todos relacionados à afetividade e socialização.

Para Piaget o conhecimento é fruto das trocas entre o organismo e o meio. Essas trocas são responsáveis pela construção da própria capacidade de conhecer. Produzem estruturas mentais que, sendo orgânicas não estão, entretanto, programadas no genoma, mas aparecem como resultado das solicitações do meio ao organismo (CAVICCHIA, 2010, p. 2).

O estágio da inteligência sensório-motor (de 0 a 2 anos) é fundamental, pois atua no desenvolvimento cognitivo, ou seja, é a partir deste que o indivíduo forma seus processos cognitivos, acarretando as primeiras formas de pensamento expressão. Atua no recém-nascido como forma de exercício dos aparelhos reflexos inatos, isso significa que o mundo é criado pela percepção e os movimentos. Este estágio é dividido em seis sub-estádios que contribuem para a construção do mundo (formado por objeto, espaço, causalidade e tempo) e são estes: Subestádio I: O Exercício dos Reflexos (até 1 mês); Subestádio II: As Primeiras Adaptações Adquiridas e a Reação Circular Primária (1 mês a 4 meses e meio); Subestádio III: As Adaptações Sensório-Motoras Intencionais e as Reações Circulares Secundárias (4 meses e meio a 8-9 meses); Subestádio IV: A Coordenação dos Esquemas Secundários e sua Aplicação Às Situações Novas (8-9 meses a 11-12 meses); Subestádio V: A Reação Circular Terciária e a Descoberta dos Meios Novos por Experimentação Ativa (11-12 meses a 18 meses) e Subestádio VI: A Invenção dos Meios Novos por Combinação Mental e a Representação (1 ano e meio a 2 anos).

Já o estágio simbólico ou pré-operatório (2 a 7 anos) é o qual ocorre a transição da própria inteligência sensório-motora para a inteligência representativa, realizada pela imitação e através de mudanças lentas e sucessivas, com a figura da criança reconstruindo objetos, tempo, espaço e surge a linguagem, que modifica os aspectos cognitivos, afetivos e sociais, permitindo-a criar representações para atribuir significados à realidade. Além da linguagem, surge também a imitação diferida, a imagem mental, o desenho, o jogo simbólico, como formas de representação. Para Piaget, a primeira etapa da reconstrução é dada pela representação simbólica, a partir do que a criança faz, restrita a sua experiência pessoal, portanto, pelo egocentrismo intelectual, caracterizado pela falta de um raciocínio lógico. Em suma, embora a criança possa agir de forma lógica e coerente (devido aos esquemas sensoriais-motores) ela irá distorcer, ter um entendimento da realidade desequilibrado (devido à falta de esquemas conceituais). Nesta faixa etária (2 a 7 anos) o pensamento é dominado pela representação imagística de caráter simbólico, acontecendo apenas no estágio seguinte, a subordinação das imagens às operações.

No estágio operatório concreto (7 a 11-12 anos) a criança passa sua atividade cognitiva para pré-operatória, após adquirir a reversibilidade lógica, construída neste estágio e também no operatório formal, definida por Piaget como “inversão de uma operação do espírito” ou

a capacidade de pensar simultaneamente o estado inicial e o estado final de alguma transformação efetuada sobre os objetos (por exemplo, a ausência de conservação da quantidade quando se transvaza o conteúdo de um copo A para outro B, de diâmetro menor) (TERRA apud LA TAILLE, 1992).

Logo, a criança pode praticar as ações mentalmente não mais precisando agir fisicamente como nas ações da fase sensório-motora.

Por fim, no estágio operatório formal (12 anos em diante) as operações vão se desligando progressivamente da manipulação concreta, como define Durlei Cavicchia. O adolescente aqui, possui um raciocínio sobre hipóteses e deduções, ao formular esquemas conceituais abstratos e a partir deles, realizar operações mentais obtidas por uma experiência lógico-matemática, formal, para chegar a conclusões, sem precisar observar ou manipular algo. Ao atingir esta fase o indivíduo chega a sua forma final de equilíbrio, alcançando o padrão intelectual que estará vigente quando adulto, até mesmo por discutir assuntos e adquirir autonomia.

Para estes quatro estágios citados anteriormente agirem no processo de construção de conhecimento a partir da interação dos indivíduos com objetos, deve-se introduzir os fatores primordiais que influenciam nestes estágios. São estes: *Maturação, Experiência, Transmissão Social e Equilíbrio*.

Piaget, no entanto, evidencia a importância que educadores e pesquisadores da área educacional devem dar aos meios de possibilitar a construção do conhecimento ao desenvolver atividades em sala de aula, pois estas devem não somente considerar a presença das estruturas cognitivas nos estudantes, mas também a adequação das atividades que propõem para que o conhecimento seja compreendido e assimilado (SANTOS, 2011, p. 20).

A maturação é fundamental para o desenvolvimento humano pois está relacionada ao amadurecimento físico e do sistema nervoso do indivíduo, mas sozinha não viabiliza o desenvolvimento, além dos fatores externos (sociais e culturais) não se relacionarem diretamente com o meio no qual o indivíduo se insere. A experiência é um dos fatores mais complexos por se ramificar em: experiências físicas (ação do sujeito sobre objetos de forma empírica, a partir de uma interpretação do sujeito) e lógico-matemáticas (ação do sujeito sobre objetos resultando em uma coordenação das ações). A transmissão social é o resultado das interações sociais do sujeito com a sociedade, podendo ser comum (para qualquer sociedade) ou específica (restrita a determinadas comunidades), como por exemplo: *linguística; educação; costumes etc.* A *equilíbrio* é impreterível para a construção do conhecimento humano, uma vez que é composta pelos demais fatores. Nela, o processo de equilíbrio é baseado em os estados de equilíbrio inferiores deslocarem-se para superiores, ou seja, para Piaget o estado de equilíbrio (cognitivo) é o qual há um sistema equilibrado das relações entre o sujeito e objetos.

Sintetizando, o desenvolvimento humano deve ser aflorado pelo docente, propiciando atividades e práticas que desenvolvam aspectos como autonomia e cooperação/socialização, permitindo a criança construir seu saber e conhecimento baseados no ambiente que está inserida, assim como propunha Paulo Freire.

O ambiente lúdico estimulado pelo brincar, explora as atividades motoras, como dito anteriormente, as psicomotoras, cognitivas e, também afetivas, ou seja, desenvolver imaginação, percepção, pensamento, habilidades, socialização e experimentação, ao despertar emoções distintas nos indivíduos e que influenciarão na sua interação social.

Brincar não constitui perda de tempo, nem é simplesmente uma forma de preencher o tempo (...). O brincar possibilita o desenvolvimento integral da criança, já que ela se envolve afetivamente e opera mentalmente, tudo isso de maneira envolvente, em que a criança imagina, constrói conhecimento e cria alternativas para resolver os imprevistos que surgem no ato de brincar (NALLI, 2005 p. 9 apud NICOLAU, 1988 p.78).

O brincar propicia o desenvolvimento do exercício da imaginação, percepção, do pensamento, de habilidades, socialização e experimentação, explorando os sentidos humanos, seja pela manipulação de objetos ou o próprio corpo da criança, além de inserir no ato de brincar representações do seu cotidiano e/ou as suas vivências, realidades que estão presentes antes da inserção na escola.

Quando brincamos exercitamos nossas potencialidades, provocamos o funcionamento do pensamento, adquirimos conhecimento sem estresse ou medo, desenvolvemos a sociabilidade, cultivamos a sensibilidade, nos desenvolvemos intelectualmente, socialmente e emocionalmente. Assim também ocorre com as crianças, elas mostram que são dotadas de criatividade, imaginação e inteligência. Desenvolvem capacidades indispensáveis à sua futura atuação profissional, tais como atenção, concentração e outras habilidades psicomotoras (SCHERER, 2013, p. 26 apud MALUF, 2004, p. 21).

Discutindo sobre o lúdico, solucionamos consequentemente o problema do uso excessivo do mundo digital pelo avanço da tecnologia. É certo que o mundo digital promove fácil acesso à informação e conhecimentos por um clique, mas quanto mais cedo a utilização de meios digitais maior à exposição a riscos, tanto para saúde quanto para educação. Os malefícios que estão diretamente ligados a ambos os fatores anteriores, são: transtornos e distúrbios comportamentais, depressão, isolamento virtual, perda de afetividade e interações sociais, segundo a pesquisa publicada na Revista HUPE-UERJ, pela Médica Psiquiatra formada pela UERJ e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Neurologia e Neurociências da UFF, Evelyn Eisenstein e a Presidente do Instituto Integral do Jovem (INJO), Susana Estefenon.

Diante do que foi exposto, é possível concluir que é de suma importância para a construção e desenvolvimento de seres sociais e emancipados o caráter lúdico e poético que o jogo e a ressignificação na prática pedagógica do ensino de artes visuais à crianças do ensino infantil e fundamental I pode proporcionar, ainda que no contexto do uso excessivo de tecnologias digitais em que estamos inseridos.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIM, W. Pequena história da fotografia; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLAUTH, L. Gravura contemporânea: percursos e fronteiras entre meios convencionais e meios de reprodução gráfica. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS "Entre Territórios"*, 19, 2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. Anais. Bahia. p. 1-13.
- CAVICCHIA, D.C. O desenvolvimento da criança nos primeiros anos de vida. *Acervo Digital da UNESP*. São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/224?mode=full>> Acesso em: 18 abr. 2019.
- EISENSTEIN, E.; ESTEFENON, S.B. Geração Digital: Riscos das Novas Tecnologias para Crianças e Adolescentes. *Revista HUPE-UERJ*, Rio de Janeiro, , vol. 10, pp. 1-12 2011.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- LOYOLA, G.F. *Professor-artista-professor: materiais didáticos-pedagógicos e ensino-aprendizagem em arte*. Biblioteca Digital UFMG. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A9GJ98>> Acesso em: 18 abr. 2019.
- NALLIN, C.G.F. *Memorial de formação: o papel dos jogos e brincadeiras na Educação Infantil*. Biblioteca Digital da UNICAMP. Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=15526&opt=4>> Acesso em: 22 abr. 2019.
- VENTRELLA, R.; LIMA, M. O ensino de arte nas series iniciais – Ciclo I. São Paulo: FDE, 2005.
- PEREIRA, N.M.B. *A gravura como poética atual e alguns paradigmas de uma velha tecnologia: uma produção de gravura em metal*. FAV - Pós-graduação em Cultura Visual - UFG. Goiânia, 2006. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KC4xdFvzLG4J:https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/2006_Nancy_de_Melo_Batista_Pereira.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 08 jun. 2019.
- SANTOS, A.F. *Psicologia do Desenvolvimento Humano e Educação*. Biblioteca Digital da UNICAMP. Campinas, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000845644>> Acesso em: 10 jun. 2019.
- SHEIS, E. A. *Introdução à gravura no campo expandido: uma experiência artística no contexto escolar*. Centro de Artes - CEART. Florianópolis, 2016. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:PTBZH4CyR-oJ:www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2916/Eliane_Scheis_Artigo_15014301841503_2916.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 13 jun. 2019.
- SHRIMPTON, R. H. *MONOTIPIA: Uma investigação técnica e artística*. UALg FCHS. Algarve, 2012. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1KISrps7de4J:https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/3522+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em: 14 jun. 2019.
- SILVA, E.A.; OLIVEIRA, F.R.; SCARABELLI, L.; COSTA, M.L.O.; OLIVEIRA, S.B. *Fazendo arte para aprender: A importância das artes visuais no ato educativo*. *Pedagogia em Ação*, Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia da PUC Minas, Belo Horizonte, v.2, n°2, pp. 1-10, 2010.
- TERRA, M.R. *O Desenvolvimento Humano na Teoria de Piaget*. IEL|UNICAMP. Campinas. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/>> Acesso em: 14 jun. 2019.
- TOCHETTO, A.; FELISBERTO, L.G.S. *O Ensino de Arte e a Sua Finalidade: Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental*. In: *EDUCERE, XIIIIV Congresso Nacional de Educação*, 2017, Curitiba. Anais. Curitiba. p. 1-13. Disponível em: <<https://educere.pucpr.br/p1/anais.html?q=tochetto>> Acesso em: 15 jun. 2019.

IMAGENS

ENRÍQUEZ, C. *El rapto de las mulatas*. 1938. Óleo sobre tela. 162,5 x 114,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Cuba. Disponível em: <<http://www.bellasartes.co.cu/obra/carlos-enriquez-el-rapto-de-las-mulatas-1938>> Acesso em: 28/09/2019.

FIGARI, P. *Patio*. Cerca de 1930-40. Óleo sobre cartão. Dimensões não identificadas. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/patio/MQEtCNLFqm5zpA>> Acesso em: 29/01/2020

GARAFULIC, L. *Autorretrato*. 1938. Cimento. 37 x 30 x 30 cm. Museo Nacional de la Escultura, Chile. Disponível em: <<https://docplayer.es/19355220-Sala-permanente-lily-garafulic.html>> Acesso em: 09/10/2019

KAHLO, F. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*. 1932. Óleo sobre tela. Dimensões não identificadas. Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato-na-fronteira-entre-o-m%C3%A9xico-e-os-estados-unidos-frida-kahlo/JwHDw_2L-73Nzw> Acesso em: 28/09/2019.

PELÁEZ, A. *Mujer con pájaro*. 1940. Óleo sobre tela. Dimensões e localização não identificadas. Disponível em:

<<https://www.mutualart.com/Artwork/MUJER-CON-PAJARO/EA7B6F53DBE7B4B4>> Acesso em: 08/10/2019

PRADO, M. N. *Madre índia*. 1934. Concreto pintado. 58 x 40 x 40 cm. Museo Nacional de Arte, La paz, Bolívia. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Giovanna%20Pezzuol%20Mazza_Anais%20do%20XII%20Encontro%20Internacional%20da%20ANPHLAC%20doc.pdf> Acesso em: 29/01/2020

SABOGAL, J. *Índia del Collao*. 1925. Óleo sobre tela. 70,5 x 60,3 cm. Localização não identificada. Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Artwork/India-del-Collao/5D516E729742C14F>> Acesso em: 29/01/2020

VIERA, P. *Autorretrato*. Cerca de 1920. Óleo sob tela. 91 x 87 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguai. Disponível em:

<<http://mnav.gub.uy/cms.php?o=2949>> Acesso em: 23/09/2019

O GRITO:

como descobrir formas para
gritarmos juntas

*tudo conectado
e mais um pouco
mesmo separado
o invisível tá junto*

R. Ferreira

Quando a gente fala de trabalho, uma ideia geral que paira sempre no inconsciente coletivo é a ideia de que trabalho não é lugar de afeto. Trabalhar, inclusive, a partir dos afetos, pior ainda. Existe uma espécie de falsa dicotomia entre trabalho e afeto; é como se falar de afeto no contexto de trabalho tornasse tudo menos “profissional”. Mas a gente é uma coisa só, ainda que sejamos uma complexidade de camadas e atravessamentos. Como desabilitar o lado emocional quando se está trabalhando? Isso não faz o menor sentido. Então, por que negar os afetos? Bom, além da complexidade de cada pessoa, há também a complexidade das relações sociais que estabelecemos. Por exemplo, a gente nunca pode se esquecer de que há uma relação social poderosa e muitas vezes quase invisível, como teia de aranha, que é o poder. Aqueles que detêm o poder na produção cultural não podem nunca assumir que essa produção se articula em maior parte pelas redes de afeto de seus integrantes, pois, se o fizerem, estarão deixando à mostra o seu poder. Logo, questionaríamos como pode ser organizado assim algo que deve ser para a coletividade? Qual espaço haveria para os muitos sujeitos que estão fora dessas redes e que possuem tanto “talento” quanto os que estão nela? Então, certamente, os afetos são deixados de lado na produção cultural. A teia nunca pode estar visível para os insetos, senão como sobreviveria a aranha?

E aí, nós que não detemos o poder, caímos muitas vezes numa armadilha. Na hora de produzir, queremos produzir o mais profissionalmente possível, queremos contratar profissionais para fazer isso e aquilo. Mas um dos motivos de não termos poder é não termos dinheiro (claro que também tem a questão da posição, do status), o que significa que nossas produções às vezes se tornam inviáveis. Não fazemos ou fazemos um trabalho frustrado, que será discursivamente rebaixado pelas aranhas. Percebem o problema? O que nos resta? Assumir os afetos, fazer outro discurso, estabelecer outra prática. Nenhuma tática de guerrilha descarta a dimensão da fraternidade. Né não, mermão?

A proposta curatorial não partiu de uma pesquisa conceitual, partiu de uma angústia crítica ao contexto político e socioeconômico atual. O espaço não foi cedido a partir de uma apresentação de um projeto pronto, mas de um encontro casual entre artistas e curadores. A lista de artistas partiu da lista de contatos da curadora, das/os artistas convidados e de amigas/os dessas pessoas. A escolha das obras não se deu a partir de visitas aos ateliês e leituras de portfólio, mas sobretudo de visitação nas páginas do Instagram das/os artistas. Obras foram produzidas a partir da proposta curatorial, através de diálogos entre curadora e artista em intervalos de trabalho, no caminho do trabalho até o ponto de ônibus, em conversas no inbox com gente de outros estados etc. A divulgação requereu

mobilização nas redes de todos. A montagem da exposição e até de obras foram realizadas por um grupo de pessoas disponíveis, envolvidas direta ou indiretamente no projeto.

*A exposição O Grito foi produzida pelas redes de afeto. E só poderia ser assim! Se quisermos produzir algo, do nosso lugar de destituído do poder, o afeto é nossa força e não nossa fraqueza. É pelas relações de vizinhança, de camaradagem, de colaboração, de mutirão, que se estabelece a sobrevivência dos f*ddidos. Só assim, a gente se reconhece tios e tias de crianças que não conhecemos, irmãos, cumpadres, parceiros, consagrados, amados de pessoas estranhas. O afeto é raiz no nosso modo de sociabilidade. Não deixem você pensar o contrário. Institucionalizar processos institucionais é algo diferente de institucionalizar as relações de afeto. E essa nossa rede não é como teia, não está aí como armadilha para devorar ninguém; é rede de acalanto, que acolhe, protege, conta histórias, faz a gente prosear, inventar, se reinventar e seguir. No vaivém, entre lá e cá, a gente tem um lugar pra voltar.*

A exposição O grito sintetizou movimentos de resistência e engajamento de variados agentes na produção de arte contemporânea. Ela foi um espaço para reconhecermos nossos elos, botarmos a nossa voz e descobrir formas de fazer juntos.

Período de realização: de 14 de setembro a 04 de outubro de 2019

Local: espaço PENCE

Curadoria: Silvana Marcelina

Artistas: Alberto Pereira, Ana Ladeira, André Vargas, Candé Costa, Everson Verdião, Felipe Eugênio, Fio, Gladson Targa, Giselle Magioli, Gustavo Caboco, Januário Garcia, Jefferson Medeiros, Livia Frias, Lucas Assumpção, Mariana Maia, Mulambö, Osvaldo Carvalho, Patrícia Chaves, PV Dias, Rodrigo Braga e Rodrigo Ferreira.

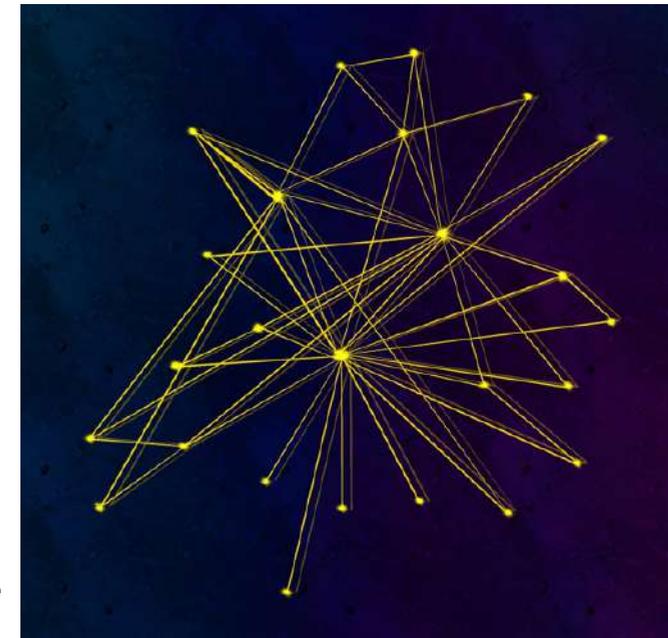
Rede ação artística-educativa

As conexões que realizamos com as pessoas e os lugares vão tecendo redes quase invisíveis. São redes que muitas vezes nos apoiam e nos impulsionam. Fazer junto é algo muito poderoso. A ação artística-educativa Rede pretende descobrir conexões entre as pessoas e trazer à vista a rede que formamos.

Como fazer 1:

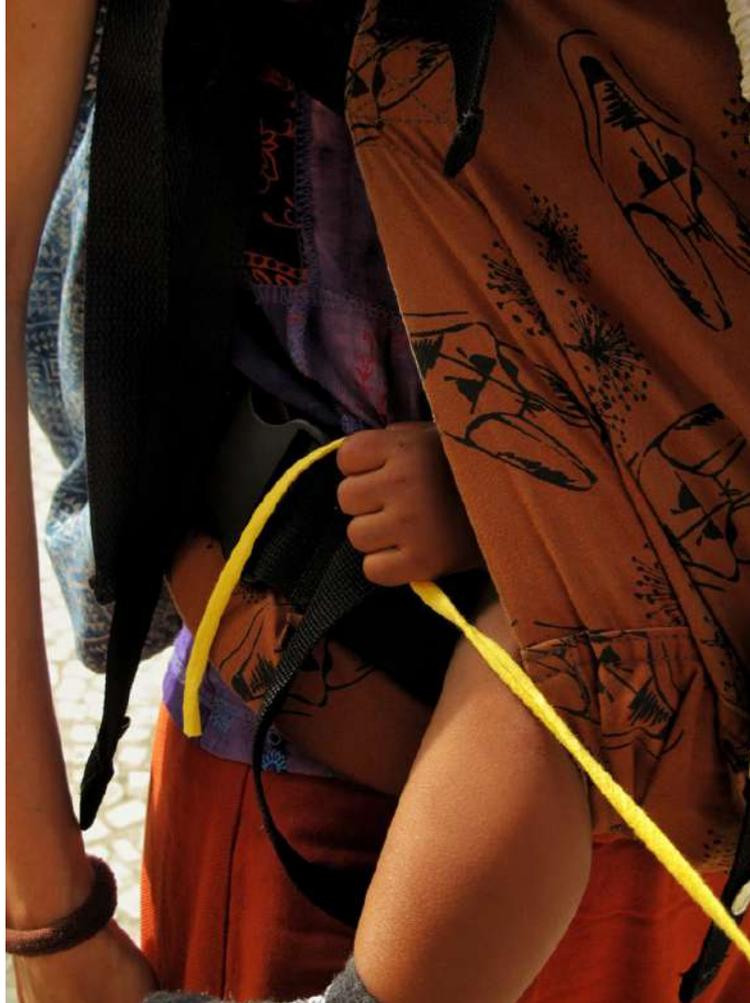
Comece marcando um ponto no papel que represente você. Depois, pense em quem você conhece (pode ser de um grupo específico, como colegas de trabalho ou pode misturar) e marque pontos para cada uma dessas pessoas. Para cada pessoa que você marcar, faça com uma linha as conexões entre os pontos. Por exemplo: Maria é amiga de Joana e de Zezé, que também são amigas entre si. Dessa conexão, teremos um triângulo, pois todas estão conectadas. As linhas e os pontos vão revelando uma rede ao qual você pertence.

Essa é a rede ou a constelação principal de O Grito, formada por todas as pessoas que fizeram a exposição existir.



Como fazer 2:

Pegue um novelo de linha, barbante, lã etc. Num ambiente com outras pessoas, conhecidas ou não, comece a revelar a rede invisível que liga vocês. O primeiro ponto da rede pode se apresentar rapidamente e manter segurando a ponta do fio. Alguém que reconheça algum ponto de conexão com a primeira pessoa pega o fio em algum ponto e também se apresenta para que as outras pessoas possam identificar ou não pontos de conexão. As conexões são tudo aquilo que é compartilhado, seja uma afinidade, uma experiência, um laço. É possível também usar o próprio corpo na rede, como por exemplo, estar mais próximo de alguém que você possua várias conexões ou uma conexão forte como um laço familiar.



Registros da ação Rede, realizada nos pilotis do Museu de Arte do Rio em 21 de Janeiro de 2020.



Como fazer 3:

Pegue um novelo de linha, barbante, lã etc. Num ambiente com outras pessoas, conhecidas ou não, comece a tecer uma rede entre vocês. O primeiro ponto da rede pode se apresentar rapidamente, segurar firme a ponta do fio e jogar o novelo para alguém. Cada pessoa que pega o novelo torna-se um ponto da rede e cada ponto pode compartilhar o que quiser com essa rede que vai sendo formada. Inclusive, as pessoas podem experimentar se mover sem soltar o ponto do fio, novas formas da rede irão se desenhar.

A ação artística-educativa Rede pode ser feita de muitos modos. O mais importante da experiência é que percebamos que não estamos sós, mas que somos parte de inúmeras constelações e que fazer junto é um modo de resistência.



Registros da ação Rede, realizada nos pilotis do Museu de Arte do Rio em 21 de Janeiro de 2020.

O papel da Pussy Riot enquanto luta/provocação política

Patricia Silva,
Graduanda em Licenciatura em
Ciências Sociais pela Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Taísa Vitória Silva,
Graduanda em Licenciatura em
Ciências Sociais pela Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Paula Nascimento,
Graduanda em Licenciatura em
Ciências Sociais pela Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo: O presente artigo busca analisar o papel das Pussy Riot enquanto movimento político-artístico contestatório da Rússia contemporânea. Por meio de uma análise sobre o populismo russo e a influência do movimento feminista conhecido como Riot Grrrl nos anos 90, procuramos compreender as diversas opressões práticas pelo governo que culminam no surgimento de uma banda punk feminista. A luta política dessas mulheres chama atenção para o atual governo de Vladimir Putin, assim como a arte engajada também nos auxilia a entender a relevância das Pussy Riot como produtoras de uma micropolítica que atua em defesa e em nomes das minorias oprimidas pela Rússia.

Palavras-chave: Pussy Riot; Arte engajada; Performance; Riot Grrrl.

O trabalho tem por objetivo apresentar o grupo feminista russo Pussy Riot a partir das contestações político-artísticas que apresentam na atual conjuntura da Rússia. A partir disso, se desenvolve a contextualização sobre o movimento riot grrrl dos anos 1990, que foi essencial para o “boom” de bandas punk/hardcore feministas nos Estados Unidos e, posteriormente, no mundo. Além disso, é feita uma contextualização sobre a Rússia contemporânea do atual presidente Vladimir Putin, diante das performances e manifestações feitas pelo coletivo feminista, as quais tiveram repercussão internacional, como o caso da Catedral do Cristo Salvador, em Moscou. Com isso, a arte feita pelas pussies é analisada enquanto micropolítica a partir das pautas feministas como uma representação político social e o enfrentamento do machismo russo.

Rússia contemporânea

Desde o final do século XIX a Rússia vem passando por processos políticos conturbados e que marcaram sua história. Com a Revolução Russa nos primeiros anos do século XX, o fim da Dinastia Romanov, a vitória dos bolcheviques em 1917 e logo depois a instalação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que perdurou de 1922 até 1991, mantendo-se 69 anos. Desde o início do atual século a Rússia vem atravessando por uma série de mudanças, reestruturação nas esferas políticas e econômicas (dada a profunda crise econômica pela qual o país passou na década de 90), e a formação de uma nova identidade nacional.

Sua grande visibilidade no cenário internacional se dá além de sua grandeza geográfica e importância política. Seu atual líder, o Presidente Vladimir Vladimirovitch Putin, é uma figura controversa e já esteve no centro de incontáveis polêmicas. Putin, que é ex-funcionário da KGB – o Comitê de Segurança do Estado era uma agência de serviços secretos do governo Soviético do qual o ex-primeiro ministro e atual presidente russo fez parte como agente, investigador e mais tarde, chefe do serviço secreto.

Vladimir Putin chegou a primeiro ministro no final do século passado, e logo depois a presidente da Rússia. Após o primeiro presidente eleito democraticamente, Boris Yeltsin, renunciar ao cargo, Putin chega ao cargo por eleição da população três meses depois. Já tendo passado pelo cargo de primeiro ministro duas vezes, o chefe de Estado foi reeleito

em 2018, para seu quarto mandato, até 2024 sob uma enxurrada de denúncias de fraudes eleitorais durante o pleito passado.

O líder do Kremlin é conhecido por lidar com seus adversários de modo pouco católico, há uma lista de inimigos de Putin que já sofreram com envenenamentos repentinos e sem explicação. Entre essas vítimas está Piotr Verzilov, membro do grupo punk Pussy Riot, que após protestos na final da Copa do Mundo de Futebol na Rússia em julho de 2018, foi internado com sinais de envenenamento dois meses depois.

A Rússia é um país que se tornou mundialmente conhecido por ser altamente rigoroso e com pouca tolerância no que diz respeito a liberdades individuais, principalmente na internet. As restrições vêm gerando uma onda de protestos nas grandes cidades, que se queixam com o Kremlin de perseguições aos críticos do governo, limitações de acesso na internet e invasões de dados dos usuários.

Nos últimos anos, a Rússia adotou uma enxurrada de leis destinadas a restringir a liberdade na internet e limitar a privacidade dos dados. Uma das leis exige que as operadoras de telefonia móvel armazenem dados em chamadas de voz e mensagens por vários meses. Outra legislação permite que as autoridades tenham como alvos ativistas, multando e até enviando-os para a prisão por causa de postagens nas redes sociais. (GLOBO, 2018)

A pena máxima para o que o governo chama de extremismos dobrou de tempo, passando de quatro para oito anos de prisão. Elevou-se também a pena máxima para aqueles que incitaram a participação de outros a manifestarem-se. Até mesmo publicações em redes sociais, sites e fóruns podem levar a condenações por extremismos. Organizações Não-Governamentais (ONGs) também entraram na mira do governo russo na busca de tentar impedir qualquer iniciativa de motim ou revolta com o Estado. Como conta no portal UOL (2017), “a Anistia Internacional acusa o governo por violações dos direitos humanos e incluindo desaparecimentos forçados e supostas execuções extrajudiciais durante operações de segurança”.

Existe ainda no governo russo um estímulo à intolerância a homossexuais, há um estímulo do governo ao desapareço por aqueles que não têm práticas heteronormativas. Em 2013, foi aprovada uma lei que proíbe veiculação de imagens e qualquer conteúdo para menores de idade que contenham algum tipo de propaganda LGBT, quer defenda ou normalize relacionamentos homoafetivos. O próprio governo incentiva a homofobia em suas propagandas em canais estatais. Pessoas as quais não são passíveis de respeito são sempre retratados como doentes e inimigos da população.

Na Chechênia, República Federativa sob o julgo dos russos, há indícios de que houve prisões, sequestros e ou até mesmo assassinatos realizados por parte da polícia local

contra gays que são cidadãos nascidos ali. Os chechenos são um povo extremamente tradicional, radicalmente conservadores e muito religiosos. Praticantes do Islamismo, não toleram a homossexualidade em hipótese alguma, e afirmam que não existem homossexuais na República da Chechênia.

Foram feitas denúncias de que existem “campos de concentração de gays” na Chechênia, onde suspeitos de serem homossexuais ou apoiarem a causa LGBT foram brutalmente violentados em prisões, torturados e por vezes assassinados nesses locais. Em alguns casos as vítimas desaparecem e não se sabe o paradeiro dos corpos. O líder local Ramzan Kadyrov, leal ao Presidente Russo Vladimir Putin, nega veementemente esses acontecimentos, em nota afirma que as acusações são mentirosas e “se tais pessoas existissem na Chechênia, a lei não teria que se preocupar com elas, já que seus parentes teriam os enviado a um lugar de onde nunca voltariam” (BBC, 2017).

Foram feitas denúncias ao governo Russo sobre os abusos acontecidos na Chechênia, porém nada foi feito, pois o Kremlin tem pouca simpatia por aqueles que não seguem o padrão heteronormativo. Jornalistas, ativistas e sobreviventes da violência que enfrentaram o

governo e ousaram acusar a ferocidade do governo contra os LGBTs tiveram que fugir do país, pois estavam sob ameaças e mesmo fugindo ainda não se sentem seguros após as denúncias.

Recentemente foram feitas pesquisas de confiança na Rússia e indicaram uma baixa na porcentagem de Vladimir Putin, o Kremlin ordenou que as pesquisas fossem refeitas mudando o conteúdo das perguntas. Depois de refeitas, o índice de confiança da população no Presidente subiu consideravelmente.

Mesmo com os protestos contra o chefe de Estado ocorrendo há alguns anos, Putin foi reeleito em 2018 com um índice de folga sob seus concorrentes. A restrição de liberdade não tem agradado parte da população russa que constantemente tem direitos atacados e liberdades individuais atacados.

O riot grrrl, vertente feminista do movimento punk que eclodiu nos anos 90, é constituído por garotas que usam o rock como instrumento da luta política feminista. Cansadas das condutas machistas e os pequenos fascismos que incidiam sobre as suas vidas também no interior do punk, essas garotas inventaram um novo estilo de vida que as fortaleceu no embate contra essa repressão. É um dos movimentos que se constroem justamente nessa tensão dos mecanismos identitários de gênero (CHIDGEY, 2007), utilizando a música, principalmente o punk (muitas vezes, as adeptas se referem a punk hardcore), tanto como instrumento identitário quanto como veículo de luta política, como instrumento de protesto e de sociabilidade. O movimento entra em cena em oposição ao sexismo presente no rock e no punk contra essas próprias mulheres

“Punk rock não é só pro seu namorado”⁴

Um dos modos de expressão de jovens mulheres e suas práticas feministas é a produção de Fanzines ou zines (atualmente e-zines), que são publicações feitas em papel por essas mulheres, que se tornou um dos principais meios de expressão das ideias e da música dos punks. Os zines têm o sentido de expressão de ideias, de articular e movimentar a cena e de documentar a produção cultural dessas bandas que fazem o som na cena underground, onde muitas mulheres não têm o devido espaço valorizado ao mesmo tempo em que o punk e até mesmo rock, que em sua maioria é tocado por homens.

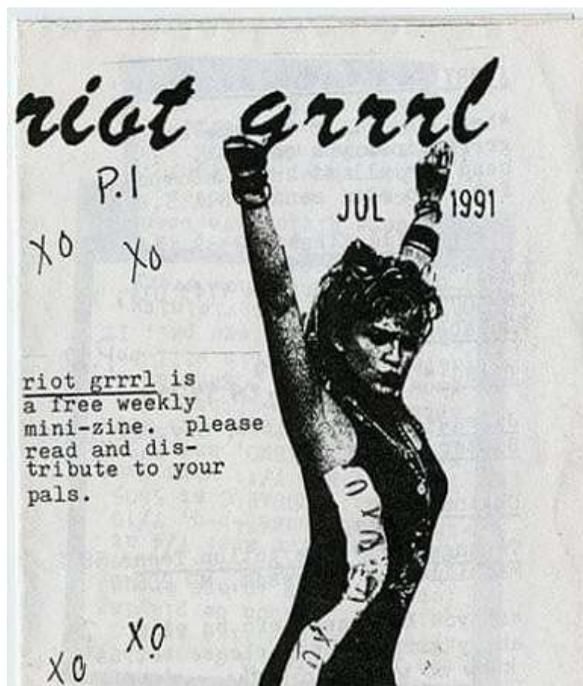


Figura 1: Riot Grrrl Nº 1, Molly Neuman and Allison Wolf, July 1991. Fonte: The Guardian

⁴ Trecho da música “PunkRock” da banda Bulimia. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bulimia/76794/>. Acesso em: 13 jan 2020.
⁵ Girls to the front foi o ato de colocar mulheres à frente nos shows de punk em ação contra a violência dos mosh pit por parte dos homens.

Desse modo, a arte sempre esteve presente no mundo punk dessas mulheres que a partir da música puderam se posicionar politicamente contra todo o machismo, fascismo e sexismo na questão do empoderamento e do protagonismo feminino no Punk Rock. A escrita intimidadora dos punkzines, com suas palavras secas, seus erros de digitação e ortografia (Hebdige, 2004), constitui uma escrita estridente que pode ser vista nas performances das bandas no palco, o Girls to the front⁵ e toda a contextualização sobre presença majoritariamente feminina nos shows. As zines se tornaram um meio de expressão para essas bandas e coletivos feministas, que puderam não somente fazer a divulgação de suas ideias, mas também se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos, pois guiadas completamente pelo Do It Yourself (DIY) as garotas se permitiram escrever, desenhar, imprimir e distribuir seu próprio trabalho, o que fez dos fanzines um meio crucial para a continuação da resistência das mulheres no mundo punk.

Na mesma estética artística do punk, o coletivo de arte Pussy Riot consegue representar essa mistura da política e empoderamento feminino. O grupo, que nasceu em 2011 e que teve repercussão internacional após cinco integrantes subirem no altar da Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, para apresentar uma “reza punk” pedindo a saída de Putin do Governo, tem medidas abertamente contra o atual presidente russo. Suas manifestações vão de músicas com teor político, performances nas ruas de Moscou e a presença em lugares que não são tão “bem-vindas”. Dentre seus objetivos principais estão: a luta contra o fascismo; a recusa ao capitalismo; a luta feminista e o punk rock.

Desde que foram presas em 2012 devido ao ocorrido na Catedral, Yekaterina Samutsevich (Katia), Nadezhda Tolokonnikova (Nadia) e Maria Alyokhina (Masha), têm sido corajosas por lutarem contra o Estado russo homofóbico e machista como é mostrado no documentário “Pussy Riot - A Punk Prayer”⁶. Vestidas com balaclavas coloridas ou como elas mesmas definem ser “cores ácidas” em seus vestidos e meias, o fazem por estratégia que permite não focar em alguma das garotas e que as mantenham em anonimato por própria segurança (ALYOKHINA, 2013). A segunda característica seria a realização dos shows em lugares públicos - sem permissão, tornando suas performances públicas. Assim, sua arte se torna acessível a todos, rompendo tanto com o mercado fonográfico e seus grandes espetáculos, quanto com as restritas cenas punks. A arte se torna um ato político.

A arte sempre esteve presente na vida da Pussy Riot quando Nadia e Katia fizeram parte do grupo de arte de rua anarquista russo Voina⁷. Dentre ações feitas durante os oito anos que estiveram no grupo, “Foda pelo ursinho herdeiro!”, “Em memória dos dezembristas” e “Operação: beijar lixo” chamou bastante atenção da mídia russa. Dentre elas, “Foda pelo ursinho herdeiro”, foram utilizadas pela acusação e em declarações de Putin diante de crítica diplomáticas, como do chanceler alemã Angela Merkel, a quem Putin insinuou que as pussies eram antissemitas por terem “enforcado” um judeu – gay, detalhe que ele omitiu – na ação no supermercado. A ação consistiu no dia do “silêncio” de 29 de fevereiro de 2008, às vésperas da eleição da presidência de Dmitri Medvedev, cinco casais fizeram uma orgia no Museu de Biologia de Moscou como um ato de protesto por a eleição de Medvedev, que consideravam uma marionete eleita por Putin para ocupar seu lugar no Kremlin. Nadia, e seu marido, Pyotr Verzilov, estiveram na ação.

Como ato político e também contra as medidas de Putin no poder, essas mulheres representaram seus ideais e objetivos a partir do sexo, como foi neste último caso. Além de chamar atenção, Nadia que estava grávida e acabava de completar dezoito anos usou metaforicamente a orgia para representar o ato de “todos se foderem”⁸ diante de Medvedev. Além disso, Nadia foi a responsável por ter desenhado em 2011 um pênis gigante em frente à sede do Serviço Federal de Segurança (FSB, ex- KGB). Essas práticas realizadas pela integrante do grupo, no Voina – e con-

tinuamente no Pussy Riot – são compostas por práticas que podem ser entendidas como pornoterroristas.

As práticas pós-pornográficas têm o objetivo de reapropriar os códigos audiovisuais e subverter a ação dos corpos apresentados na pornografia comercial. Ou seja, reelaborando os códigos pornográficos já existentes e questionando os estereótipos sexuais e retirando o homem-cisgênero-branco-heterossexual de destaque de produções pornográficas (MÉNDEZ, 2016). O termo pornoterrorismo foi autodenominado pela espanhola Diana J. Torres (2011) e é documentado no livro de mesmo nome em que teoriza o conceito e suas finalidades enquanto política e liberdade de expressão através do corpo. As práticas pornoterroristas também são um convite, ou seja, qualquer um pode ser pornoterrorista, basta ir para destruir e abusar das formas que o corpo pode delatar e deleitar da violência como arma política. As motivações pornoterroristas de cunho libertário anarquista geralmente são trabalhadas com o ideal do choque, do atentado, do terrorismo, da infecção.

Descubrir la propia sexualidad es también descubrir hasta qué punto eso que llamamos «nuestro sexo» no nos pertenece en absoluto. Pertenece a la heteronorma, a la sociedad de consumo, a la Iglesia y al patriarcado, a la pornografía mainstream, a la medicina, a las farmacéuticas, a la moda, a (larga enumeración en la que tu nombre no está incluido) (TORRES, p. 39, 2011).

⁶ Ver: <https://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/television/pussy-riot-a-punk-prayer-in-hbo-documentary-series.html>. Acesso em: 17 jul 2019.

⁷ Voina é um grupo de arte de rua anarquista russo, fundado por Oleg Votronikov e Natalia Sokol.

⁸ Ver: <https://exame.abril.com.br/mundo/as-pussy-riot-feministas-contrarias-ao-autoritarismo-de-putin-2/>. Acesso em: 17 jul 2019.

O discurso dessa prática artística utiliza ferramentas do terror, do desprezível, do nojento e o uso de uma linguagem direta e provocadora como é o caso de Tolokonnikova como integrante atual do Pussy riot e ex do Voina. Corpos que estão dispostos a denunciar a brutalidade das práticas sexuais e da sexualidade dominante em via pública, se tornando uma performance em que mulheres podem se libertar de toda a repressão russa. O ato cantar em show liberarem seu berro, suas vozes que tem poder. Essas garotas punks romperam com as categorias fixas de identidade como heterossexuais, bissexuais, homossexuais, aproximando-se do que podemos chamar de uma experimentação de “possibilidades radicais de prazer”.

Desse modo, as pussies trouxeram de volta a luta feminina que era representada pelas riot grrrls na década de 1990. Os pequenos fascismos do dia a dia foram grande alvo dessas mulheres, que a partir de performances, shows e entradas em lugares proibidos conseguiram ter a atenção da mídia russa e de todo o mundo. O ato político a partir da arte foi essencial para que pudessem se expressar e se representar no país que não há representação dessa minoria.

A linha que desenha a distância entre arte e política no caso das pussies é fluída. Não é possível separar o que vem a ser arte e o que vem a ser política porque ambos se encontram fortemente ligados nas ações da banda. A arte funciona como um canal de comunicação política. A arte, para Pussy Riot, é a política.



Figura 2: Pussy Riot na ação “Putin Zassal”, 2012. Fonte: Pussy Riot Journal

Essa arte engajada ou política por elas promovida desencadeia uma relação dialética entre arte e micropolítica. Essa relação ocorre quando a arte fala sobre si próprio, ou seja, expõe a sensibilidade do sujeito ao dialogar com os nossos sentidos através de linguagens (FROTA, 2013) e quando, através dessa identificação para com a arte, produz-se uma representação político-social que promove a construção de um imaginário comum (JODELET, 1993). Observa-se, portanto, uma micropolítica que se transforma em arte e uma arte que se transforma em micropolítica.

Como aponta Nadya em *Um Guia Pussy Riot para o Ativismo*, a banda teve início depois que concluem haver uma lacuna no movimento punk feminista da Rússia (TOLOKONNIKOVA, 2019). Posteriormente, ao estipularem suas pautas de luta e enfrentamento, assumem uma nova configuração. Se antes se organizavam por reconhecerem uma lacuna, hoje se organizam pela necessidade de combatividade ao governo russo. Na ação em que invadem a final da Copa do Mundo de 2014, na Rússia, ficam internacionalmente conhecidas. E mais, mostram ao mundo que os espaços de liberdade política são escassos (idem, 2019).

A não-representação delas na configuração política do governo em residem produz um movimento artístico contestatório que opera numa tendência contra hegemônica. Nesse contexto político-social, as mulheres habitam um lugar de subalternidade que, para além das convenções normativas de gênero, produz uma frequente sensação de não lugar. Essa sensação, no entanto, se torna combustível para ação.

Há uma verdade; quando você não faz parte de um grupo privilegiado, recairá sobre seu corpo e sua subjetividade o desprezo (FANON, 2008; GONZALEZ, 1984; NASCIMENTO, 2017) já tinham nos dito. Você é lançado em um "outro mundo"; o mundo necropolítico (MBEMBE, 2018) onde há não apenas mortes físicas, o mundo estranho da curiosidade (que leva à proibição do afeto) e abjeção (que subalterniza a existência) (SILVA, p. 56, 2019).

A sociedade, como aponta Foucault (2014), vive uma forte tendência de ritualização dos discursos, ao determinar atribuições espaciais para cada tipo de discurso. No entanto, as pussies rompem frequentemente com as normas estabelecidas como conta Nadya (2019) numa ação realizada no metrô de Moscou.

No meio de uma música, eu costumava rasgar um travesseiro e as penas voavam pela estação de metrô, levadas pelas correntes de ar que acompanham os trens nos tuneis subterrâneos. Então eu tirava um lança-confetes preso à calcinha (onde mais daria para guardar algo que precisasse ser retirado rapidamente durante uma apresentação sem ter de vasculhar a mochila?) e disparava. Uma camada de papel colorido metalizado cobria os passageiros atordoados, que nos filmavam com os celulares e apontavam para nós. Após quase todas as apresentações, éramos detidas assim que descíamos dos andaimes (TOLOKONNIKOVA, p. 81, 2019).

Para além de produzir uma nova dinâmica espacial para os espaços urbanos, as pussies se associam a um devir selvagem, como "aquele que ao devorar os processos assimétricos que lhe assujeitam, cria mundos possíveis operando fissuras nas hegemonias e construindo redes de afeto e modos de existir" (SILVA, p. 51, 2019). O devir selvagem se relaciona com a aceitação do "front" em que elas se propuseram ao enxergarem que a sua atuação artística precisa ultrapassar os limites impostos pelo governo russo.

Foi possível analisar o pussy riot como um grupo de extrema importância para a realização de uma arte politicamente engajada. Com base no grupo, conseguimos analisar o contexto russo atual, as pioneiras bandas punks feministas e toda a arte por trás das performances da banda. É notável que as movimentações produzidas pelo grupo acumulam para si e consigo um apoio popular que deriva da representação a qual defendem.

Por se tratar de uma pesquisa em andamento, possui articulação entre teorias feministas e teorias artísticas, e assim, futuramente, aliando a arte e o estudo de gênero segundo performances de bandas punks, como é o caso do Pussy Riot.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, André Augusto de Miranda Pineli. *Uma longa transição: vinte anos de transformações na Rússia*. Brasília: Ipea, 2011. Disponível em: https://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_russia.pdf#page=14. Acesso em: 23 jan. 2020.
- ALVES, Maria. *Pussy Riot: Court Statement in Let's start a pussy riot*. Organização de Jade French e Emely Neu. Londres, 2013.
- BBC. 'Campos de concentração para homossexuais': a crescente perseguição a gays na Chechênia. *BBC Brasil*, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39603792>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- CHIDGEY, Red. *Riot grrrl writing*. In: MONEM, Nadine. (ed.) *Riot Grrrl: revolution girl style now!*. Londres, Black dog, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970/ Michel Foucault; tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio*, 24. Ed., São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FREIRE, Maria Raquel. *A Rússia de Putin: Vectores estruturantes de política externa*. Coimbra: Edições Almedina, 2011. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=22uICgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=russia+contemporanea&ots=qkF_UMRo73&sig=AE7nyHWFjGINnIT-qRAEfp6Sw#v=onepage&q&f=true. Acesso em: 23 jan. 2020.
- FROTA, Ana Laura Rolim da. *A educação do sensível* In: ARTE, atualidade e ensino/Org. por Daiane Solange Stoeberl da Cunha. Guarapuava: Unicentro, 2013.
- HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- JODELET, D.: *Représentations sociales: un domaine en expansion*. In D. Jodelet (Ed.) *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ- Faculdade de Educação, dez. 1993.
- MÊNDEZ, Natalia Pietra. "O Corpo histórico: meu dildo goza terrorismo" Pós- pornografia e pornoterrorismo na contemporaneidade: uma analítica de ruptura". Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.
- O GLOBO. *RUSSOS fazem protesto contra restrições à liberdade na internet*. Moscou, 30 abr. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/russos-fazem-protesto-contr-restricoes-liberdade-na-internet-22640424>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- SILVA, Mariah Rafaela. *Devir selvagem: a arte do grito (ou do grito na arte)*. *Revista Docência e Cibercultura, Reoc*. Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 51-71, 2019.
- TOLOKONNIKOVA, Nadya. *Um guia Pussy Riot para o ativismo*. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Breno Longhi. São Paulo, Ubu Editora, 2019.
- UOL. *Rússia vive menor liberdade de expressão e mais perseguição a dissidentes*. Paris, p. 1, 21 fev. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2017/02/21/russia-vive-menor-liberdade-de-expressao-e-mais-perseguiacao-a-dissidentes.htm>. Acesso em: 23 jan. 2020.

Curadoria independente

O debate sobre curadoria independente no contexto em que vivemos (ou melhor, enfrentamos) hoje é uma tarefa tão necessária quanto ingrata. Certamente, há consensos generalistas sobre o que pode ou não ser feito em uma exposição de arte, que são baseados em discursos legitimadores provenientes das instituições, da academia e até mesmo do mercado. Me parece reducionista pensar a curadoria independente simplesmente como aquela que é feita sem dinheiro e fora das instituições tradicionais. Acredito, pelo contrário, que o mais importante é sermos capazes de lidarmos com uma pluralidade de conceitos e práticas onde quer que haja brechas (ainda que tenhamos que criá-las).

Por exemplo, em termos do conceito do que seja arte: a sociedade ocidental cristã e capitalista está identificada com valores como beleza, gosto, utilidade, mercado e história, enquanto diferentes povos originários e sociedades orientais estão conectados a outros valores como ritualística, técnica, cura e tradição. A curadoria independente é o caldeirão no qual todas essas matrizes, conceitos e práticas estão em diálogo e/ou em conflito. Pessoalmente, me identifico com a proposição de Mário Pedrosa: “arte é o exercício experimental da liberdade”. Mas não me permito cair na ingenuidade: mesmo nas proposições independentes estamos de alguma maneira contingenciados, seja por questões financeiras, seja pela relação com o artista ou o espaço (e mais recentemente [ou novamente] pela censura). Ou seja, ainda que no espectro do

“faça você mesmo”, ainda não conseguimos exercer uma liberdade ou, precisamente, uma independência plena.

Da minha parte, acredito que curadores devem trabalhar para que a arte seja cada vez mais abrangente e acessível. Repensar dívidas históricas, a posição das mulheres, a garantia de políticas públicas, valorizar a arte-educação e, inclusive, pensar em vias de reestruturar o mercado. Prefiro não cair na armadilha de uma definição, mas sem dúvidas, me interessa uma prática curatorial que é menos branca, menos masculina/machista, menos europeia e menos óbvia.

Entendendo a curadoria como o ponto de interseção entre artistas, suas obras, o contexto em que são produzidas e posteriormente expostas. Para mim, a curadoria é, essencialmente, um trabalho de pesquisa. E cada vez mais, as pesquisas têm o objetivo de investigar a relação entre os processos de produção e exibição de arte, a fim de questionar os “modelos dominantes” e discutir possíveis novas abordagens. Curadores propõem sobretudo exposições, mas também podem e devem organizar publicações, seminários e eventos (a exemplo do próprio PEGA). Sobre o meu trabalho especificamente, me interesso pela quebra das “grandes narrativas” e procuro por discursos polifônicos que ampliem nossas possibilidades de afronta às limitações impostas pelo cenário político-econômico e também pelo cenário sociocultural de espetacularização e padronização das exposições.

Mas nada é mais importante para mim, como pesquisadora, do que pensar a experiência corpórea que o público tem ao visitar uma exposição: mais que agradar aos olhos e fazer destacar as obras, penso ser importante criar ambientes imersivos, proporcionando uma experiência mais sensorial, sentimental, espontânea e menos intelectualizada, opressora e formalizada. Vivenciar uma exposição, para além de “entendê-la”. Sentir uma exposição, ao invés de dar um sentido (significado) para ela.

Especificamente, minha pesquisa investiga a hegemonia da visão sobre os demais órgãos de percepção. Somos uma sociedade obcecada pela imagem e essa primazia do audiovisual impacta o modo como nos relacionamos com o mundo e como produzimos história. Em última instância, a História da Arte é a História do Olhar. Portanto, meu interesse principal como curadora está na produção de artistas que trabalham com todas as dimensões do corpo, convidando o público a ter uma relação diferente com as obras de arte, que não é pautada apenas na observação à distância, na conceitualização, mas na experiência sensorial, de corpo inteiro. Ao utilizar cheiros ou propor que experimentemos algo com a boca, por exemplo, o artista quebra expectativas.

Historicamente, diante de manifestações culturais em geral, espera-se do público uma atitude contemplativa. No caso da televisão e internet, o envolvimento independe até da presença física do indivíduo num lugar e tem-

po determinados. No âmbito das exposições e dos museus, de modo geral, essa mesma ideia de contemplação se encontra estabelecida, fazendo com que o público assumira certo distanciamento e um comportamento normatizado diante das obras: “não toque”, “não corra”, “silêncio”. O atual regime estético continua a privilegiar a visualidade sobre outras experiências corporais, considerando o que é visto como a base do conhecimento e da própria realidade. No entanto, na prática curatorial independente, podemos invocar uma compreensão mais ampla dos sistemas de visitação dos espaços expositivos e atentar para as modalidades críticas e artísticas que podem ampliar a experiência visual. Os espaços expositivos estão preparados para isso? Em sua grande maioria não. A museologia e a conservação estão preparados para isso? Estão começando, mas ainda não. Porém, os artistas lidam com essas questões há séculos. E nós, curadores e frequentadores de exposições, estamos prontos?

Como disse no começo deste texto, abordar a curadoria independente também envolve que pensemos no nosso contexto. E no cenário nacional, obviamente, mudamos para pior. Resumiria em três instâncias principais: a falta de informação generalizada, a censura descarada e o corte indiscriminado de recursos. Nos últimos dois anos, especialmente, presenciamos vários casos de repressão explícita a manifestações artísticas. E atualmente, os produtores culturais têm trabalhado pisando em ovos.

Retrocedemos no quesito liberdade de expressão. Em relação aos cortes de recursos (que sempre foram baixos), vimos várias instituições fecharem, outras se adequando para funcionar em menor escala, ficamos impotentes diante da destruição do Ministério da Cultura, a Ancine e outras agências estão sendo constantemente ameaçadas. Muitos trabalhadores demitidos, muitos projetos cancelados, muita desinformação sobre, por exemplo, a Lei Rouanet e assim por diante. Não há políticas públicas para a cultura no Brasil. Vale ressaltar que “política pública” é diferente de leis de incentivo, de programas de edital, de ações pontuais. E são raríssimas as políticas que duram mais que a gestão que as criaram.

Outro ponto que precisamos considerar é a berrante desigualdade de oportunidades, que vai desde o acesso à educação e aos aparatos culturais, até a concentração de renda e monopólios do mercado de arte e cultura. Sendo o Brasil um país de dimensões continentais, considerar que nosso circuito artístico está basicamente restrito ao sudeste e, mais especificamente, ao eixo Rio - São Paulo (e lembrando que o Rio de Janeiro não é a Zona Sul), é lamentável. A distribuição de recursos, obviamente, não faz jus à produção artística. É preciso urgentemente pulverizar e multiplicar as ações. Vale lembrar que nas capitais, a oferta de bens culturais e artísticos é obviamente maior, mas ainda assim é excludente: opera numa lógica centro/periferia, em que maior parte da população continua sem acesso a esses bens. Sendo assim, é fundamental que iniciativas locais, pequenas, incipientes, continuem acontecendo, a exemplo do PEGA.

Por fim (mas longe de querer esgotar o assunto) acredito que os curadores independentes, devem estar constantemente interessados e preocupados não apenas com a diversificação e inclusão do público, mas sobretudo, na sua formação. É absolutamente importante que crianças e adolescentes tenham contato com a arte. Portanto, curadores devem se aproximar dos arte-educadores. Esta relação é imprescindível.

Em formação: Arte e Educação em primeira pessoa

*“Quem educa a
educadora?”*

Bianca Bernardo

**Érika Lemos
Pereira,**

, Neta de Maria Aparecida e Orlando e de Purcilia Maria e Djalmo. Filha de Elane e de Ronaldo. Irmã de Evelyn. Dinda de Danilo e Joaquim.

Historiadora da Arte (EBA/UFRJ), licencianda em Artes Visuais (Claretiano Centro Universitário) e pesquisadora independente.

Atuou como Educadora-Mediadora estagiária no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (2015-2016), Museu da Chácara do Céu (2016 - 2018) e Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro (2018). Desde 2018, atua como Educadora-Mediadora no Centro Cultural Galpão Bela Maré.

Desde 2017, atua como Professora de Artes Visuais no Pré-Vestibular Popular Bosque dos Caboclos.

Muito se discute acerca da formação das profissionais da educação, sejam elas professoras ou demais profissões relacionadas a educação (dita) formal, não-formal ou informal. Nesta breve narrativa, irei apresentar meu percurso formativo, com as artes visuais, nos museus e nos centros culturais.

A educação-mediação praticada em instituições culturais é dotada de políticas e práticas que tem como objetivo formalizar e visibilizar o trabalho que ali está sendo apresentado no entra-e-sai de públicos e de exposições. Ainda assim, a formação individual de cada educadora² que compõe o programa educativo é, muitas vezes, transversalizado pelos seus respectivos percursos. A formação individual, que por vezes pode parecer solitária, encontra similaridades coletivas às formações das demais educadoras feministas, pretas, pobres e periféricas - somando-se todos estes marcadores sociais ou não - logo, escrever/ falar na primeira pessoa é essencial para romper com a cultura do silêncio imposta ao feminino.

Escrevo esta narrativa em diálogo à Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Conceição Evaristo, Giovana Xavier, Grada Kilomba, Andreza Jorge³ e muitas outras mulheres negras que narram suas próprias histórias e incentivam que tantas outras sigam pelo mesmo caminho.

O tempo inicia em 2013, o ano que ingressei no ensino superior cursando História da Arte na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e termina em 2018, o ano em que me formei.

O espaço inicia na universidade, se mistura aos museus e centros culturais e associações de moradores da cidade do Rio de Ja-

neiro, perpassando as dificuldades encontradas na adequação e permanência no ensino acadêmico - que é "gratuito", mas demanda transporte, alimentação e manutenção dos estudos via aquisição de livros, xerox, impressões entre outros -, e a possibilidade de me sustentar financeiramente nos estágios extracurriculares em programas educativos e pesquisas na iniciação científica - com forte ênfase nos programas educativos! - e, sobretudo, no desejo de estar mais conectada ao meu bairro e às pessoas que compartilho meu percurso.

2 O texto está escrito no gênero feminino visibilizando a maioria de mulheres que compõem os programas educativos. Para saber mais a relação do feminino na educação, sugiro a leitura do texto "Numa encruzilhada de quatro discursos: Mediação e educação na documentação: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação" de Carmen Mörsch.

3 Leia mulheres negras! Algumas sugestões: "Primavera para rosas negras" de Lélia Gonzalez, "Escritos de uma vida" de Sueli Carneiro, "Becos da memória" de Conceição Evaristo, "Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história" de Giovana Xavier, "Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano" de Grada Kilomba e "Mulheres ao Vento - Dança e representatividade na vida de mulheres negras e faveladas" de Andreza Jorge...

2013: Escola de Belas Artes

Nasci e cresci no bairro de Campo Grande na zona oeste do Rio de Janeiro. Estudar na UFRJ era, ao mesmo tempo, uma realização e um enfrentamento. Após horas de trânsito num transporte precarizado, a readequação comportamental, física e psicológica para estudar era levada ao limite quando a ausência da representatividade dos temas me colocam a questão "esse espaço me pertence?" Abrir mão de um emprego de carteira assinada para estudar, tendo em vista que a universidade pública não está preparada para acolher a classe trabalhadora, parecia ser o fim da permanência na universidade. Assim, descobri os estágios extracurriculares e a iniciação científica.

2015 - 2016: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Após cursar o "I Curso de Formação de Educadores - Elementos do mundo reinventado" e participar de uma entrevista, pude colaborar como estagiária do Programa Educativo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (MBRAC) durante a exposição "Um Canto, Dois Sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira". Lá encontrei sentido nos conhecimentos obtidos na universidade em diálogo com os públicos, que me despertaram para uma relação entre arte e vida, em outras palavras, a fruição das artes visuais com as pessoas num franco diálogo para além da falsa promessa da democratização disfarçada pelos números de público alcançados exposição após exposição. No MBRAC a distância é inimigo e aliado. Inimigo quando as políticas públicas de cultura fingem que na zona oeste ou em outras regiões periféricas não tem arte, apenas cultura popular e aliado quando uma equipe radicaliza as noções de arte e loucura, ressignificando práticas de cuidado, interação e território. Findada a exposição, findado a remuneração.

2016/2018 Museu da Chácara do Céu

Da periferia para o centro, cheguei ao Museu da Chácara do Céu (MCC) com um contrato de estágio de um ano prorrogável por mais um ano. Atribuições, escalas e remunerações devidamente estabelecidas, educar-mediador no MCC era como passear pelos livros de arte moderna brasileira em cada galeria.

Da exposição de longa duração do acervo às exposições de curta duração com artistas contemporâneos, o Programa Educativo do Museu da Chácara do Céu era norteado pela atitude e autonomia dos estagiários em diálogo com as servidoras públicas para planejar, executar e avaliar um programa de visitas mediadas.

Ví de perto as políticas de desmonte no poder público em exatos dois anos: se no governo Dilma lutamos pela crescente do orçamento da cultura, no governo Temer lutamos pela manutenção do ministério, que no governo Bolsonaro não resistiu e, do que restou, prática censura mascarada de “arte heróica e nacional”.

Findado o contrato, findada a remuneração.

2018 Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Ainda no centro, participei de uma seleção de estágio que contou com a inscrição de mais de 700 pessoas para menos de 20 vagas.

No Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), as relações entre “arte e cultura” e “neoliberalismo” se intensificaram, considerando que lá as exposições constelares são financiadas por patrocínio e renúncias fiscais objetivando estampar anualmente os rankings de instituições e/ou exposições mais visitadas do mundo. São muitos públicos interessados em fazer parte e pouca equipe para acolhê-los.

É muito trabalho!

Trabalho este precarizado pela moda da terceirização em que tudo se torna uma prestação de serviço descartável e os vínculos empregatícios se tornam frágeis, ou seja, os programas educativos contam com mais estagiárias oriundas de universidades do que de profissionais formadas. Ao final do ciclo do estágio, a cultura aumenta os índices de desemprego e/ou informalidade.

2018 e refletindo

Atualmente, colaboro no Programa Educativo do Galpão Bela Maré. Na favela da Nova Holanda, retornei à periferia defendendo o protagonismo dos territórios populares no circuito da arte contemporânea, onde acolhemos não só as novas mídias e materialidades, mas também as “novas” subjetividades como tema e, principalmente, como propositores e promovemos agenciamentos com atenção, escuta e visibilidade aos territórios denominados periféricos.

Ainda assim, as políticas de desmonte também atingem o terceiro setor e o financiamento por editais, leis de incentivos e patrocínios são cada vez mais descontinuados e incertos. Imbricadas nesse caldeirão de vivências, nós, educadoras, praticamos o ativismo nas ações educativas das instituições culturais que colaboramos. Criamos contra narrativas da história geral da arte internacional e nacional, valorizando o olhar contemporâneo de cada pessoa que dispõe de duas horas do seu dia para conversar conosco na galeria.

Desconstruimos e transformamos o racismo,

o sexismo e o classismo cometidos pelas obras de artes e pelas instituições culturais, assim como dos públicos com a arte e com os profissionais da cultura em práticas educativas inclusivas.

Afirmamos a profissão de educadora, em disputa, do mesmo modo que afirmamos a importância dos profissionais da arte e da cultura em nossa sociedade.

Ainda assim te pergunto: Quem educa a educadora? Quais são os currículos que não estão explícitos ou implícitos na educação nas universidades, nos museus e nos centros culturais? Quais são os currículos que não estão explícitos ou implícitos na educação nas famílias e nas sociedades?

A educação é um ajuntamento de currículos que educa simultaneamente todos, inclusive as educadoras, e a arte permanece como ferramenta para reinvenções do viver e para efetivação de direitos democráticos.

BIBLIOGRAFIA

CERVETTO, Renata. LÓPEZ, Miguel. Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

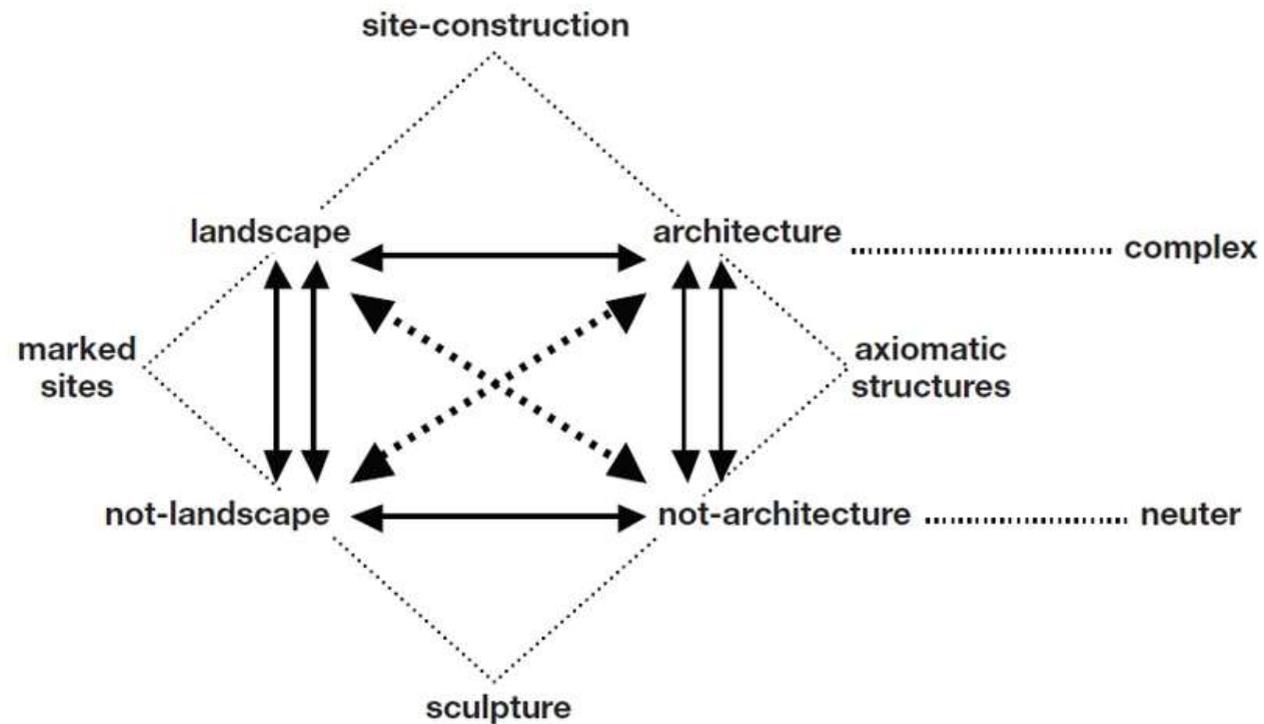
HONORATO, Cayo. MORAES, Diogo de. Periódico Permanente #6 – Mediação Cultural. Periódico Permanente, v. 4, n. 6, 2016.

Instituto Brasileiro de Museus. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

SILVA, Érika Lemos Pereira da. Mediação cultural como experiência estética e prática artística. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

Escuta do inaudível nas partituras-acontecimento de George Brecht

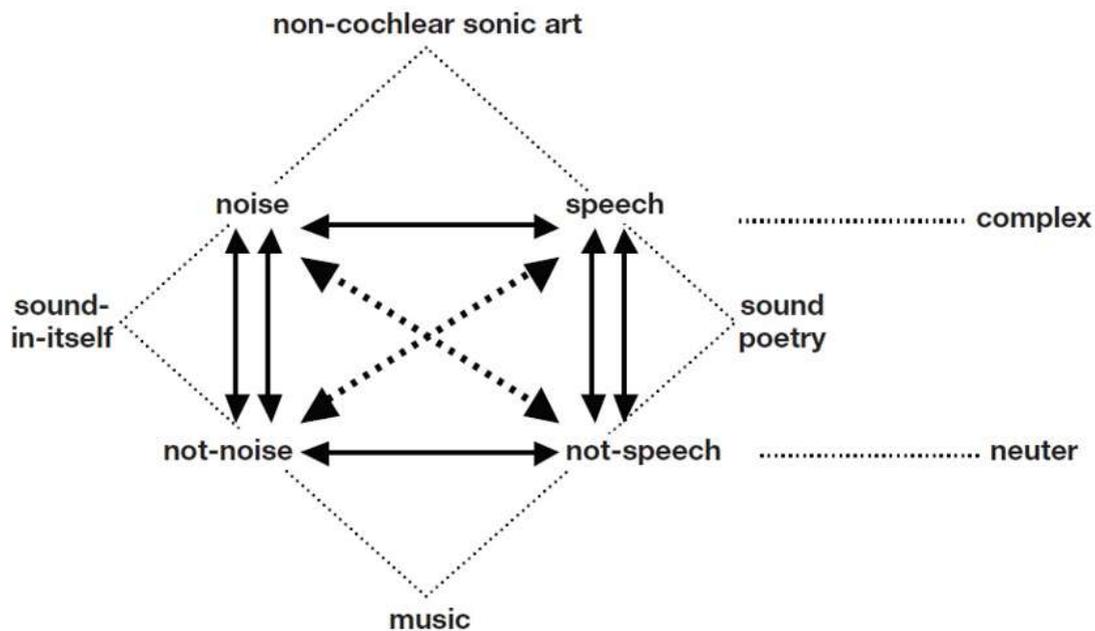
Krauss's Expanded Field of Sculpture



Rosalind Krauss cria, em 1979, um modelo para indicar como a escultura expandia-se para o chamado campo ampliado. Dessa forma, seria a escultura não mais uma categoria entre um conjunto de termos, mas sim um produto de dois termos em oposição: não-arquitetura e não-paisagem. E esse produto indica uma situação dinâmica e inconclusa que circunscreve a escultura em um campo cultural em vez de compreendê-la como algo estático.

Avançando para o assunto que aqui interessa, como seria a utilização hoje desse modelo aplicado ao campo sonoro? (COHEN, 2009, p. 149). Essa é a tentativa perseguida pelo artista e escritor norte americano Seth Kim-Cohen na busca por traçar uma trajetória do que ele chama de uma escuta não-coclear (non-cochlear). Em sua proposta, a música apareceria como colisão das oposições não-ruído (not-noise), tal qual não-paisagem, e não-enunciado (not-speech), tal qual não-arquitetura.

The Expanded Sonic Field



O esquema de Seth Kim-Cohen apresenta a música como a categoria privilegiada, assim como a escultura em Rosalind Krauss. O que o autor chama de arte sonora não-coclear seria o resultado da combinação das categorias positivas de ruído e enunciado, de forma que seja possível uma produção de ruído que funcione linguisticamente e, assim, podendo ser tanto lido quanto escutado. (COHEN, 2009, p. 156).

As práticas artísticas dos anos de 1960 e 1970 - e aí incluem-se os happenings, environments, as atividades promovidas pelo movimento Fluxus e suas chamadas partituras-acontecimento (ou, no original event scores), que são objeto de minha pesquisa de mestrado, principalmente as produzidas em larga escala pelo artista norte americano George Brecht - investiram curiosamente em estratégias relacionadas ou derivadas, de algum modo, das metodologias encontradas na música. Há um atravessamento importante de uma busca da época pela aproximação entre arte e vida, uma tentativa de borrar essas fronteiras e também por certa desmaterialização do objeto de arte, que deixa de ser final, derivativo, fixo, estável e passa a ser mais processual, ligado ao instante da sua ativação e principalmente à questão da participação. É como se objeto tivesse um colapso e entrasse de modo efetivo no cotidiano. Essa ideia é muito importante nessa época. “Efetivo” talvez seja forte, mas os artistas de fato compreendiam o correr da vida como a própria arte se desenrolando. O som já havia há um tempo galgado um certo status de efemeridade. (COHEN, 2009, p. 168). A música tem reputação de ser

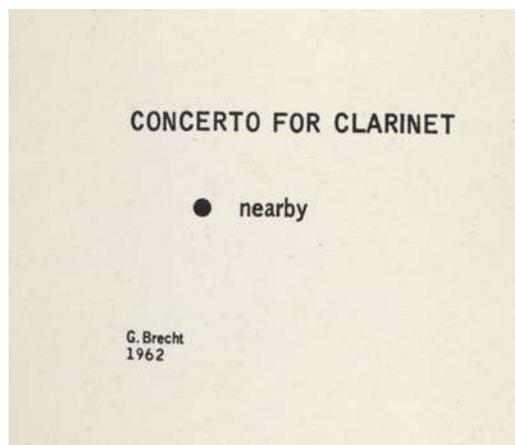
uma forma abstrata auto referencial e auto justificada e com uma liberdade em relação à mimese. Pintura e literatura viam-na como um privilégio. (COHEN, 2009, p. 157). A ênfase da performance, característica da época, muda radicalmente a experiência da galeria de arte, passando do ambiente da mostra/exposição para um espaço de encontro.

Voltando às partituras-acontecimento de Brecht, nelas há uma referência quase explícita à música, o que alguns autores apontam como relacionado ao fato dele ter sido filho de um músico, mas não considero justo vindo de um artista cujas práticas visam a se distanciar a todo custo de uma história individual marcada por uma subjetividade interior. Pelo contrário, as partituras-acontecimento de George Brecht operam em uma gestão de corporalidades coletivas de um modo bastante direto. Essas notações verbais consistiam em, na maioria das vezes, pequenos conjuntos de curiosas instruções, às vezes um pouco crípticas, às vezes altamente sintéticas, indicando ações para serem realizadas da forma que o performer/leitor bem entendesse, gerando uma multiplicidade de respostas possíveis. Com estética similar ao haiku japonês, as partituras, como conceitua a crítica de arte Liz Kotz, aumentam o potencial performativo do readymade, criando quase uma categoria chamada readymade emoldurado linguisticamente. (MORAIS, 2016, p.33).

CONCERT FOR ORCHESTRA

(exchanging)

Brecht, 1962



O gesto duchampiano se dirigia, prioritariamente, para objetos, retirando-os da condição de coisas e gerando um discurso para os tais que os elevava à categoria de arte. Com ele, há uma mudança forte na relação entre objetos e espectadores no sentido de que a obra não mais indica de modo reto e unilateral seu sentido para quem a vê. Os trabalhos passam a evocar mais como uma compreensão por parte do espectador, apontando um diagrama de ramificações de ideias, de onde algo é extraído como algo perto de uma representação. Com isso, Duchamp faz uma denúncia importante em relação ao paradigma retiniano no domínio da artes. Sua crítica mostra que é preciso ir além da pureza visual, para além do gesto circunscrito pela vista, pelos limites do visível e da materialidade. (COHEN, 2009, p. 158). Seth Kim-Cohen, quando deseja falar da escuta não-coclear, toma Marcel Duchamp como exemplo, perguntando se saímos da arte retiniana; por que uma arte sonora iria reproduzir o mesmo estreitamento, permanecendo atada às capacidades do aparelho auditivo e somente isso? Nessa dinâmica, olho e ouvido se equivalem. Brandon LaBelle, artista e escritor, diz que o som é dominante nas construções das partituras-acontecimento porque ele é um meio capaz de salientar o movimento de saída dos objetos visuais e sua inerente estabilidade em direção ao vibratório, ao performativo, ao humor e à ironia. O sonoro elimina a forma como referência estável, pois está sempre saindo de sua fonte, deslizando em um fluxo de excesso semiótico. (LABELLE, 2015, p. 62). As notações verbais de George Brecht suscitam uma possível produção sonora,

mas, para além disso, realizam uma crítica institucional em um sentido menos convencional e o fazem subvertendo a música e sua institucionalização, mexendo nas suposições que sustentam suas legitimações, criando uma nova rota por dentro do circuito, que muda os caminhos. (LABELLE, 2015, p. 62). Outros olhares e outras condições de escuta para pequenos detalhes são sugeridos pelas partituras de Brecht através de um isolamento radical dos acontecimentos singulares mundanos, tornando o ordinário especial. (LABELLE, 2015, p. 59).

Em *Drip Music* (1959-62), George Brecht escreve “uma fonte de água pingando e um recipiente vazio estão organizados para que a água caia no recipiente. Segunda versão: pingando”. Para LaBelle, o trabalho poder ser compreendido em relação ao legado do expressionismo abstrato. Os drips de Pollock, por exemplo, consistiam em gestos mais másculos e heroicos do que os drips suaves e quase cômicos da partitura de Brecht, produtores de ondas sonoras delicadas a partir do contato da água com o recipiente. Nesse sentido, LaBelle enxerga nas ações ligadas ao movimento Fluxus um caráter crítico, como citado anteriormente.

Se o objeto ganha, no período do qual as partituras-acontecimento fazem parte, uma nova vida; se, como na composição musical, ele não trata mais de uma série de signos em necessidade de serem interpretados, o objeto de arte aparece como um acontecimento organizado, que busca abrir-se para o campo do sentido, suscitando especulação e curiosidade de percepção. (LABELLE, 2015, p. 59). O fenômeno perceptivo é justamente o que o movimento Fluxus insiste em suscitar, assim como seu integrante George Brecht estava interessado em experiências plurisensoriais que poderiam ser propostas por suas partituras-acontecimento. As estratégias do grupo se movem nas zonas do mínimo, de pequenas mobilizações e flertam com um

imperceptível, seja em relação aos recursos linguísticos, seja em uma produção sonora não-coclear, mas de evidente inspiração nas estratégias da música. É necessário lembrar que John Cage foi professor na New School for Social Research, em Nova Iorque, de muitos desses artistas e criava notações textuais para várias de suas peças, além de ter uma compreensão de que música é tudo o que acontece, tomando o som como algo que de fato dissolve a fronteira entre sujeito e objeto, como um fluxo incessante desterritorializado que ronda todas as coisas e que pode ser reterritorializado de modo local e contingente. E o que essa produção sibilante requer do ouvinte? Diante de uma quase inaudibilidade como em *Drip Music*, a orelha deve mover-se

para próximo de sons delicados, perseguir cada gota como um universo de potencialidade? Será cada gota um acontecimento e cada ressonância uma revelação sonora? Brandon LaBelle diria que estar próximo do imperceptível é como criar uma rota para o epicentro do fenômeno da percepção. (LABELLE, 2015, p. 60). George Brecht diz em entrevista: “eu queria fazer uma música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é apenas o que você ouve ou escuta, mas tudo o que acontece... Acontecimentos são uma extensão da música” (MORAIS, 2016 p.32). A proposta de uma escuta não-coclear, justificada por Seth Kim-Cohen, torna possível uma escuta das partituras-acontecimento de George Brecht enquanto instruções inusitadas capazes de liberar a linguagem de seu sistema de valor, à medida que não é mais possível

apreender seu sentido, não de forma singular. É mais como uma performance da linguagem que situa o significado no acontecimento não como um momento interpretativo, mas como uma multiplicidade estendida e reverberante. (LABELLE, 2015, p. 64). As partituras-acontecimento são sim potencialmente textuais, mas certamente estão abertas para serem ouvidas à medida em que situam o sonoro dentro da imaginação do ouvinte, evocando, assim, sons através de sugestão pós-cognitiva. O esquema proposto anteriormente indica que a arte sonora não-coclear deve ser ouvida e também lida. As partituras de Brecht estão implicadas não só em um conhecimento imediato da realidade através da experiência perceptiva, como em um questionamento sobre a realidade e entendimento das dificuldades envolvidas no ato de conhecer.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)

BIBLIOGRAFIA

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear*. Continuum. USA, 2009.

LABELLE, Brandon. *Background Noise*. Bloomsbury Publishing. USA, 2015.

MORAIS, Fabio. *Palavras para serem vistas: a linguagem na arte dos anos 1960. ¿Hay en portugués?, nº6*. Par(ent)esis. Florianópolis, 2016.

Um breve arranjo narrativo sobre as experiências-limites entre arte, educação e curadoria

*“um artista não é algo de que se possam
exigir limites rígidos ou absolutos”*

(BASBAUM, 2006, p.235)

O texto investiga as dinâmicas contemporâneas que se somam ao ser-estar artista, entre pesquisa, prática e modos de fazer, na perspectiva de relacionar às questões da arte e seus sujeitos a este tempo urgente e fugaz, no qual os corpos transitam através de linguagens distintas e suas múltiplas possibilidades.

No atual contexto da arte contemporânea, os processos seguem por linhas tênues e imprevisas no que diz respeito às atuações e suas intervenções, e o que pretendo analisar, a partir de um estudo que envolva instituição, autonomia, gesto, desejo e as ressonâncias em torno da prática artística, é a dissecação das experiências neste âmbito, na compreensão de suas confluências e estreitamento com os campos da educação e curadoria.

de cruzamento (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações. (BASBAUM, 2006, p. 235).

A reflexão provocada por Basbaum compreende que o artista contemporâneo utiliza de múltiplos meios para expressar suas construções poéticas, entre obras de arte, textos, ações educativas e curadorias, ou mesmo uma trama de todas estas, sem que esse trânsito se configure em hiatos, desvios conceituais e/ou estejam vazios de sentido. Essas transferências, por sua vez, revelam como o artista se comporta diante do campo artístico atual, conjugado à percepção da pluralidade de suas realizações – condição de um sistema de arte ativado por superposições de questões que partem da produção de exposições e seus desdobramentos.

Estas superfícies amplas que desenham um território híbrido na arte desvelam rupturas nas fronteiras históricas de movimentos, e na compreensão do sistema da arte como um esboço em uma possível “evolução”. A presente cena revela a simultaneidade de tempos-espacos, na qual os mecanismos e interlocuções instituem uma nova configuração, que esculpe desconstruções de um suposto engessamento das composições imagéticas da história da arte.

O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que, na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição que, desde a modernidade, se tornava o cânone na forma que nos foi confiada. A tese afirmava que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que descrevia a partir do estilo da época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna de uma história da arte autonomamente compreendida, tanto mais ela se dissolvia em todo campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída. (BELTING, 2006)

Em Belting, o pressuposto por um fim da história da arte não perpassa por um aniquilamento, mas compreende fissuras nas tradições em contextos atuais, em que os processos ganham outras camadas, sobrepondo-se entre novos traquejos, percepções e modalidades. Canclini aprofunda a análise crítica sobre as questões que envolvem as práticas artísticas na cena vigente, a partir de “como saber quando uma disciplina ou um campo de conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los.” (CANCLINI, 2006).

O artista não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário já garantido. Ele não trabalha com a imagem deles, mas nessa confrontação espacial. Ele procura converter esses locais de trânsito, típicos de nossa dinâmica urbana moderna, em locais de experiência. (BRISAC, 1998)

O artista transita hoje por territórios em hibridação refletindo em torno de seus corpos a interação com o circuito e seus agentes, combinando suas vivências e repertórios às pautas da cidade, demandas políticas e outras conexões, que assim como Canclini, entendo como hibridação - “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006).

O que fazem os curadores, então? O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. (LEONZINI in: OBRIST, 2010)

Dentro das possibilidades plástica-visuais que deslocam meu corpo nas artes, percebo que o meu trabalho como artista não está estancado ao fazer curatorial, por mais que estes campos exijam valências peculiares e perpassem por constantes modulações na arte contemporânea. Com o progresso nas pesquisas em torno das curadorias, observamos o movimento de artistas que trabalham, para além de suas poéticas como artistas, com a organização e projetos de exposições ; estas, por vezes, articuladas aos seus trabalhos e pesquisas, mas também em diálogo com as investigações de outros artistas, entre outras pesquisas.

É perceptível entrever nos muitos artistas da atual cena o envolvimento com as camadas curatoriais, a partir de uma perspectiva em que ser só artista não basta, seja no sentido do fazer-sentir arte; no sentido do próprio sustento e manutenção dos processos artísticos, e no entrelaçamento com as questões acerca dos paradigmas existentes na arte e suas políticas. Esta relação efetivada nas propostas de exposição reforçam e acentuam o surgimento da figura do artista-curador, que

é corriqueira nos planejamentos de mostras e exposições nas instituições de arte no contexto dos últimos anos.

Ricardo Basbaum (2005) afirma: “Artista é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas” e “ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo”. Apoiado nestas provocações, Basbaum espelha as muitas interfaces do artista contemporâneo e das relações que estes estabelecem em diversos campos de atuação. O artista enquanto curador de exposições mantém uma relação particular nas curadorias que realiza; estabelece uma relação que atravessa os campos da institucionalização e mercado sem se deixar contaminar por estes e revela, muitas vezes, novos diálogos atravessados por conceitos interligados à necessidade de seu tempo.

O gesto curatorial de um artista ganha leituras e efeitos diante de suas configurações, tais como curadoria como obra-processo, estratégia poética, partilha de poéticas, entre outras. Basbaum (2005) diz que “quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto” e, para além disto, os nossos corpos também perpassam por camadas, que operam como importantes laboratórios de aprofundamento das questões em torno da curadoria, sendo esta superfície de potência e experiências, que espelham a peculiaridade da criação de um artista-curador.

Meu interesse neste tempo em que o lugar do artista e curador se atravessam e estão em relação é pensar em estratégias críticas, expositivas e educativas que deem conta de elaborar outras perspectivas para o olhar e reflexão e, especialmente, convocar uma atenção para os corpos negros e urgentes e para suas potentes contribuições simbólicas. Por entre estes pensamentos, entendo que a curadoria é um movimento que reúne diversas narrativas sensíveis para criar um todo. Campo amplo de expressão e visuais, que tem como um dos essenciais objetivos, a formação.

O bom curador, ou aquele que atue favoravelmente à obra, seria a figura necessária para tentar desmontar esse aparato e reconstruir as mediações, da maneira que possamos potencializar o contato com a obra, afinal. É como se não vivéssemos mais nesse momento inocente, bastando fazer o trabalho, colocando-o na frente de alguém para o trabalho acontecer. Não. Esse encontro, atualmente precisa ser construído. É preciso construir a experiência porque a questão da obra de arte estaria acontecendo em um cenário de maior complexidade, agregando um maior número de interesses que se associam junto à obra, das mais diversas frentes. Desse modo, tornar-se-ia minoritário o interesse, que nós, consideramos principal (vamos dizer assim), o artista, o pensador, o crítico, que é a obra como deflagradora de um processo de pensamento, desorganizadora do seu hábito cotidiano, portadora de uma intervenção qualquer, que pode inaugurar outras formas de pensar. Ao falar assim, parece que estamos até idealizando, mas seria o que se espera um pouco da obra de arte - o papel transformacional. A configuração hoje é tal, que precisa-se de alguém na linha de frente. Ou seja, uma inteligência curatorial, nem tanto o curador, mas a compreensão disso, para reconstruir os acessos. (BASBAUM, 2008)

É um exercício contínuo estabelecer pontes de aproximação entre obra e espectador, criar espaços de protagonismos e representatividade no enfrentamento a desvalorização, a negação e o ocultamento das heranças de outras epistemologias que não ocupam seu lugar na história e no sistema da arte tal como conhecemos. Visto que existe uma noção científica que legitima os padrões de “beleza” e indica quem merece ou não ter visibilidade, é importante questionar a quais corpos e cartografias a história da arte ocidental ainda vigente contempla, e a quais ela hierarquiza e invisibiliza como sujeitos subalternos.

Não se trata mais da arte pela arte, e sim das questões políticas que ela pulsa a partir das estéticas que se instauram no presente, desencadeando novos sentidos e colapsos. Não há espaço para se pensar em uma arte a partir de nichos, estamos lidando com terrenos em falso e suas armadilhas. Um caminho possível para elucidação destes indicativos é a educação, lugar de reparação na arte.

É fundamental, contudo, partirmos de que o homem é um ser de relações e não só de contatos, não apenas está no mundo, mas com o mundo. (FREIRE, 1991)

Construir minha vivência artística em amálgama com questões da educação, essencialmente em museus e centros culturais, foi fundamental para minhas convicções na arte, e nas reflexões para estabelecer zonas de contato entre minha produção, meu corpo, minhas visualidades com o outro, A mediação é um dos dispositivos mais potentes na relação entre arte e vida.

É perceptível, a partir de uma análise frente a linha do tempo na arte, a aproximação dos artistas com a educação. Existe um desejo no artista, que é direcionar seu trabalho para uma comunicação com o mundo. Isto gera e propõe outras lógicas de espectador conduzidas por outras experiências de vivenciar a arte. Muitos trabalhos hoje evocam aberturas para as variadas leituras e interpretações. Os conceitos, a linguagem e seus processos suscitam subjetividades e interpretações que alargam os limites entre arte e educação.

Para se comunicar, o homem se serve da linguagem, usa gestos, a escrita, picha um muro, pega a máquina de escrever e extrai letras dela. Em resumo, usa meios. Quais meios usar para uma ação política? Eu escolhi a arte. Fazer arte é, portanto, um meio de trabalhar para o homem, no campo do pensamento. Este é o lado mais importante do meu trabalho. O resto, objetos, desenhos, performances, vem em segundo lugar. No fundo, não tenho muito a ver com a arte. A arte me interessa apenas enquanto me dá a possibilidade de dialogar com o homem. (BEUYS apud D’AVOSSA, 2010)

“Todo artista tem o que ensinar” disse Ana Mae Barbosa. A autora afirma e legitima o lugar do artista também na perspectiva de um/a produtor/a de conhecimento. As mediações entre público-mediador-obra ressoam e se inclinam para os processos de autonomia do espectador diante das poéticas trazidas pela arte através do/a artista em suas multiformas, organicamente lançadas ao universo para suas numerosas fruições..

A prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (BOURRIAUD, 2009)

Das metodologias artísticas e suas nuances, entendidas como processo e não como produto final, tal como os desenvolvimentos para a formação, é que emerge a possibilidade de desenvolver um trabalho que trate da educação pela arte, a partir do estudo das relações, pensando nela como um espaço de ação onde as pautas sociais se transformam, e os papéis nem sempre direcionam para um sentido prático, no qual o artista “aprende a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo, a partir de uma ideia pré-concebida de uma evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009), isto é, o artista estabelece ritmos dentro da vida ordinária que não negam seus contextos inaugurais, mas, ao mesmo tempo, proporcionam cadências diferentes nas superfícies de troca.

Breve desfecho

[...] para perceber, o espectador ou observador tem que criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto aquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos de conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. (DEWEY, 2010)

A prática da liberdade enviesada no artista-educador acumula e renova o conjunto de experiências obtidas em suas vivências, expandindo-as a outras propostas em futuras partilhas por meio de sua memória, corpo e poética como parte do todo no processo inventivo presente na sua construção. Seja artista, educador e/ou artista-educador, os processos se acolhem pela disputas do afeto e o gesto de afetar.

Estas breves linhas tentam esboçar um pouco das vivências e do desejo em torno da arte, educação e curadoria, entendendo estes campos como fundamentais na compreensão das estruturas da arte contemporânea. Abraça os repertórios e cartografias do artista e as ramificações e trânsitos entre estes campos, visceralmente atrelados às práticas e poéticas desenvolvidas nestes últimos anos. A pesquisa se coloca à expansão e entende que os fluxos seguem, assumem os desvios, e estão atentos ao que escapa...

BIBLIOGRAFIA

- BASBAUM, R.** Amo os artistas-etc. In: Rodrigo Moura. (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- _____. (2006). O Artista como Curador. In: FERREIRA, Glória (org.) Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico, in 27a. Bienal de São Paulo – Seminários, (Org.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas.** Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRISSAC, Nelson.** Arte e cidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (coord.). Arte Pública. São Paulo: Sesc, 1998.
- BELTING, H.** (2006). O Fim Da História Da Arte. São Paulo: Cosac & Naify.
- CANCLINI, N. G.** (2006). Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP.
- D'AVOSSA, A.; RAPPMANN, R.; FARKAS, S.; HARLAN, V.** Joseph Beuys: a revolução somos nós. Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil. 2010.
- DEWEY, John.** Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo.** A educação como prática para a liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- OBRIST, Hans Ulrich.** Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

