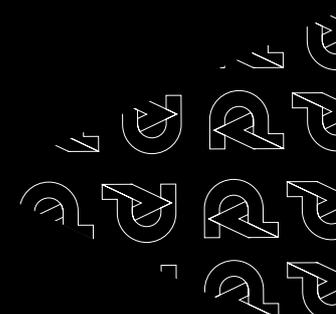




DES<IO

arte memória patrimônio
Edição Especial V PEGA | 2024.2



DES<IO

Revista Desvio /Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 9, n. 2 (Edição Especial V PEGA: CO EMERGÊNCIAS) (2024).- Rio de Janeiro:Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

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.

Katia Taucei Perez - Bibliotecária responsável - CRB 4537

CDD: 700

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano (9) | N. (2) | Novembro de 2024.

ed 17 | Novembro de 2024.

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

REITORIA E PRÓ-REITORIA

Reitor

Roberto de Andrade Medronho

Vice-reitora

Cassia Curan Turci

Pró-Reitora de Graduação - PR1

Maria Fernanda S. Quintela da C. Nunes

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa - PR2

João Torres de Mello Neto

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3

Helios Malebranche

Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Neuza Pinto

Pró-Reitora de Extensão - PR5

Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Governança - PR6

Cláudia Ferreira da Cruz

Pró-reitor de Políticas Estudantis - PR7

Eduardo Mach

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Larissa Elias

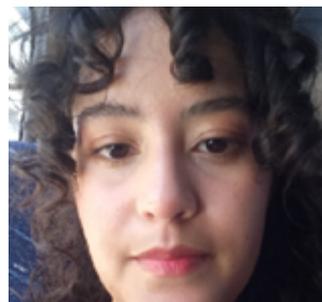
Corpo editorial



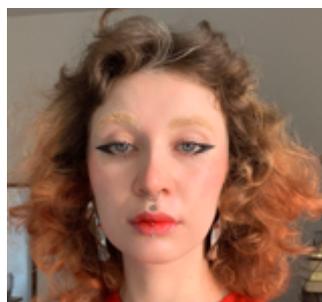
**Editora-Chefe da
Revista Desvio**
Gabriela Lúcio



**Editor-Chefe da
Revista Desvio**
João Paulo Ovidio



**Editora-Chefe da
Revista Desvio**
Débora Poncio



Colaboradora
Carolina Kramm
Lewandowski



Colaboradora
Clarisse G. S. Silva



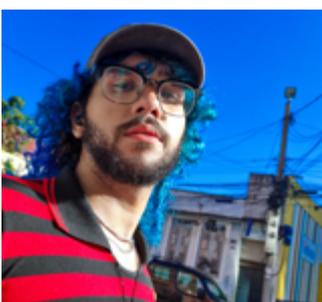
Pessoa Curadora
Sema



Direção de Arte
Igor Affonso



Diagramação
Thais Oliveira



Diagramação
Gabriel Francis



Diagramação

Julia Cordeiro Bastos
Alvim



**Conservadora
Restauradora**

Maria Elena Venero
Ugarte



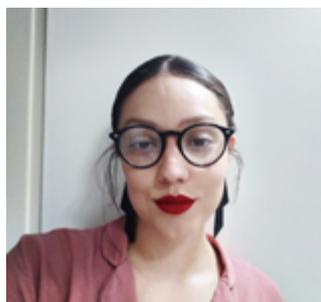
Colaboradora

Natalia Candido



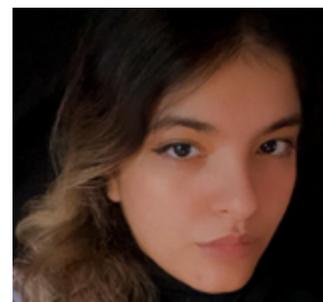
Curador V PEGA

Fabrício Guimarães



**Conservadora
Restauradora**

Luiza Batista Amaral



Colaboradora

Emmanuele Russel



**Conservadora
Restauradora**

Patricia Riggo Cordeiro

Sumário

9

Coemergências

João Paulo Ovidio, Gabriela Lúcio e Débora Poncio

11

aniilásseis

Clarisse Gonçalves

19

O Tempo que nos Move: reflexões sobre a arte, cotidiano e memória

Débora Poncio Soares

25

A era do tempo e do espaço

Emmanuele Russel

31

As políticas do (in)visível

Fabricio Guimarães Faccio

40

Imaginários coletivos: um mundo pós-pandemia

Natalia Candido

46

Para além dos paradoxos

Sema

53

Relato da equipe de Conservação e Restauração durante a montagem e desmontagem da exposição do V PEGA

Carolina Lewandowski, Gabriela Lúcio, Luiza Batista Amaral, Maria Elena Venero Ugarte e Patrícia Riggo Cordeiro

62

Ìtans e tudo aquilo que está desperto a guiança de Orun a Aiyê
João Rosa

82

A tradição e o Pop: um diálogo necessário para a Educação
Artística
Lucas Cavalcante de Barros

96

Arte, Design e Acessibilidade: Tradução de obras de artes
visuais bidimensionais para pessoas cegas e de baixa visão
Igor Affonso

136

Confissão Sobre o Espaço Vazio
Clara Mayall

142

Os Sonhos como Medicamentos Poéticos
Ad Costa

155

COVÍDEOS — Quarentena 2020
Samara Viana de Oliveira

166

Diário do devir: alguns contos
Amanda Campos Barbosa

180

Diário de uma carioca, balzaquiana, divorciada, microbiologista
e pesquisadora escrito pela jovem, solteira, paraense, papa xibé,
artista
Amina Potter

197

Autobiografia como metodologia de criação feminista e
decolonial
Geovana Côrtes

213

Mamãe e as baratas lá de casa
Luiza Stavale

224

Os orgasmos de Annie Sprinkle: desestabilizando os saberes
masculinistas sobre o sexo
Julia Dias Alimonda

241

Tesão pelo feio: ensaio sobre a experiência estética do estranho

Beatriz Barreto Pinto / Zirta

257

Entre Davi e Golias

Rodrigo Pinheiro

272

Entre o desejo e a repulsa

Agatha Maria

278

Real Time Transfobia

Leona Machado

<coemergências>

Quais são as suas emergências individuais? E coletivas? O que emerge do seu consciente? E do inconsciente? Viver é se relacionar com o mundo, consigo e com o outro; é expressar sentimentos, ideias e valores; é desvendar um mistério a cada novo dia, construir e arquivar memória, fabular o cotidiano; é planejar e improvisar. O tempo e o espaço nunca são iguais, estão sempre em mudança, perceptível ou não. Com a presente exposição, buscamos trazer à luz um recorte da produção artística fluminense que versa sobre mundos internos e externos, subjetividade e racionalidade, ficção e realidade, não como pares que se opõem, mas sim diferenças que se complementam. Os trabalhos selecionados emergem simultaneamente para nos lembrar daquilo que nos atravessa e nos transforma.

Intitulada COEMERGÊNCIAS, a 5ª edição do PEGA (Encontro de Estudantes de Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro) dá continuidade a um dos projetos mais duradouros da Revista Desvio. Verdadeiro ato de resistência, um de seu objetivo consiste em viabilizar um espaço democrático para tratar de questões contemporâneas, compartilhar narrativas e visualidades contra-hegemônicas e promover a conexão entre indivíduos. Tal ação, independente e coletiva, só é possível graças ao esforço de quem acredita na sua força e potência.

Coemergência é um termo, mas também neologismo formado de encontros. Os prefixos têm dessas maravilhas de combinar letras, brincar com palavras, semelhante ao processo de criação do artista. As convergências advindas de poéticas, políticas, modos de ser e estar, materializam-se nesta exposição. As pinturas, esculturas, fotografias, objetos, instalações, entre outras técnicas e meios, nos convidam a pensar a respeito de gênero, sexualidade, raça, classe, território e saberes, por um viés interseccional, na construção dos imaginários e das identidades. Cada trabalho, único em forma e conteúdo, anuncia uma emergência. As imagens, ainda que não-verbais, têm muito a nos dizer. A identificação, por sua vez, reflete a busca de si/ do eu. Até porque, retornando ao início, viver é relacionar.

João Paulo Ovidio, Gabriela Lúcio e Débora Poncio



Clarisse Gonçalves

Graduação em História da Arte, UERJ. É também pesquisadora, curadora e arte educadora, tendo atuado no SESC, Centro Cultural Oi Futuro e Paço Imperial. Pesquisa manifestações artísticas periféricas e afrodescendentes. Realiza exposições enquanto curadora e a sistente de curadoria. É produtora de conteúdo para a Revista Desvio desde 2018.

aniilásseis

Movimentos circulares inundam o espaço, pequenos oásis, sempre temporários, acolhem recompensas e frutos deixados por abalos sísmicos. É nos oferecido lugar de descanso. Cessando o ruído enfadonho procura-se a própria reconfiguração da existência. A partir do respiro vislumbramos os resultados finais de longos períodos de desconforto.

Em “*coordenadas*”, por Andrew Romero, o espaço deixa de ser residência e torna-se lugar da memória, registrando para além do corpo a temporalidade medida da presença, permanente em sua transmutação o caminhar repousa em rastro. Na marca impressa por deslocamentos, é cravado o que fica.

Cautela e sacralidade acompanham o surfista de trem por Conativo. As primeiras marias fumaça foram apresentadas ao Brasil durante o séc. XVIII, operadas a diesel e atingindo até 30 km/h. Ao visualizar as locomotivas, o pensamento caminha até belas máquinas pretas antigas que operam diminutos passeios turísticos no Brasil. Longe do romantismo ficcional fornecido por custosos programas, a população da Baixada Fluminense é forçada a existir junto às ruínas do tempo. Em locomotivas enferrujadas ainda operando conforme marias fumaça, circulam trens do ramal Gramacho/Saracuruna, Guapimirim e Vila Inhomirim, transportando milhares de passageiros em locomotivas desmazeladas e raquíticas todos os dias. Através da pintura, Conativo retrata prática por alguns esquecida, mas frequente no cotidiano de muitos e muitas, o surfe de trem. Na pintura, o artista rememora a sacralidade que acompanha catedrais e vitrais, repetidamente associada a figuras santas, desta vez tendo como motivo para adoração surfistas de trem, cerimoniosamente renegados.

Na epígrafe de Leandro e Silva, é construído um novo altar. Caminhando junto a veneração, é convocada adoração a figuras que atravessam o tempo. Para além de seus corpos, monumentos, edificações e destruições. As marcas estão por todos os lados, operários sem nome riscam e gravam aos quatro cantos cantos que ali estiveram, deixando pelo caminho seus fazeres e desfazeres. Seus nomes não são lembrados. No cimento é santificada a presença, no alumínio é gravada a palavra, consagrando espaço para reverência.

Entre figuras e espaços renegados, as favelas respiram apertadas. O termo crise já não cabe mais, o existir se aperta todos os dias e cada vez mais na tensão entre aniquilamentos. No ano de 2018, as operações do exército custaram 72 milhões de reais, em 2023 o Brasil lidera o ranking mundial de assassinatos. O Rio de Janeiro, aclamado por muitos como “cidade maravilhosa”, registra em 2023 uma pessoa negra morta a cada 8 horas e 24 minutos, entre 2016 e 2020, em 10 assassinatos, 8 eram de pessoas negras. A violência policial nas comunidades do Rio de Janeiro é paga com dinheiro público. No Brasil, a necropolítica está há séculos estatizada. Em “*Espanto*”, Fava da Silva derrama em pinceladas aquilo que constrói a natureza de assombrosas feridas.

Além da denúncia, pelo gesto é enunciada cura, entre vertiginosos desgovernos, pinceladas tecem serenidade. Em "*Rainha das cabeças*" Yaya Ferreira rememora que não caminhamos sós. Carregando em seu ventre dádivas imaculadas, Yemonjá religiosamente derrama em corpos cansados e angustiados sopro de cura, no colo da mãe primordial, é permitida a paz. Diante dos mais angustiantes pesares, em seu peito florescem caminhos para tão merecido descanso, em suas águas emergem baías, velando tão necessário oásis. Há refúgio na harmonia.



Espanto, 2022-2024.

Fava da Silva.

Pintura 1 - Simbiose 10, óleo s/ tela 90 x 70cm.

Pintura 2 - Como se não tivéssemos medo 5, óleo s/ tela - 90 x 130cm.



Rainha das Cabeças, 2023.
Yaya Ferreira.
Acrílica s/ tela e marcadores.
60x90cm

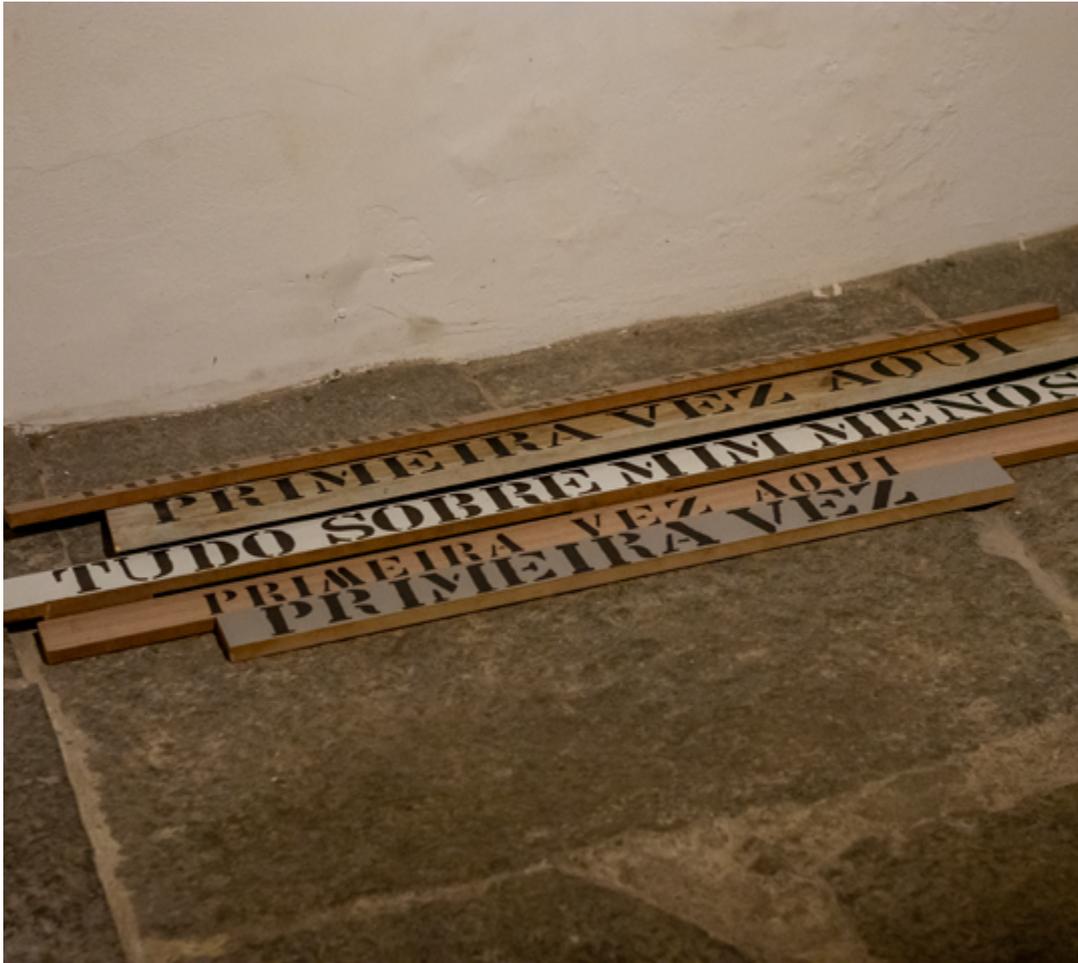


Altar a São Você que é Operário, 2023.

Leandro e Silva.

Cimento, escultura em gesso e punção sobre alumínio cravejado no cimento.

24x14x4cm.



Coordenadas, 2024.
Andrew Romero.
Acrilica s/ madeira.
Dimensões variadas.



Vital #1 Surfistas de Trem, 2024

Conativo

Acrílico sobre tela,

90 x 150 cm.

Débora Poncio Soares

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ), na linha de pesquisa em História e Crítica de Arte. Graduada em História da Arte pela mesma instituição (UFRJ, 2021). Atua na Revista Desvio desde 2022.

O Tempo que nos Move: reflexões sobre a arte, cotidiano e memória

No cruzamento entre cotidiano, fragilidade e memória, as obras de arte expostas nesta seção convidam o espectador a refletir sobre as múltiplas facetas da vida humana. Através de uma variedade de mídias e abordagens, as artistas Ana Paula Lourenço, Julia Alimonda, Mona Lu e Ximenne Freitas mergulham em temas que vão desde as cicatrizes emocionais, até as brechas na história, o fluxo constante do tempo e a sobrevivência.

O cotidiano emerge como um fio condutor, revelando-se como um palco onde a vida se desenrola em sua totalidade, apesar das precariedades que permeiam nossas existências. Em meio às rotinas triviais, as obras captam instantes efêmeros e os transformam em relatos tangíveis de nossas experiências.

As artistas não se limitam, com suas obras, a documentar o mundo ao seu redor; desafiam as narrativas convencionais da história, abrindo fendas no tecido do passado, revelando vazios e silêncios que frequentemente são relegados ao esquecimento.

Em “*Respiração das Curvas Sobre Reta Modernista*” (2023-2024), Ana Paula retrata a situação desafiadora das/dos estudantes da Escola de Belas Artes (UFRJ), que precisam sobreviver cotidianamente à precariedade que se encontra o ateliê de pintura.

Na obra “*Lucila cumple 1 añito*” (2023), originada de um encontro fortuito com um rolo de negativos nas ruas de Buenos Aires, Julia Alimonda nos convida a refletir sobre nossas próprias memórias e recordações. E sobre a importância de preservar nossos acervos pessoais.

Em “*Fragmentos Caipiras*” (2023) de Mona Lu, o cotidiano aparece por meio do café, explorando as tradições e os costumes do caipira, de maneira que a obra oferece uma visão histórica, social e cultural sobre esse na contemporaneidade.

Ximenne Freitas, em sua obra “*Rastros*” (2020), explora o cotidiano do isolamento social durante a pandemia de Covid-19, revelando os rastros invisíveis deixados pela casa através dos movimentos cotidianos. Essas imagens se repetem diariamente, com pouquíssimas alterações, formando uma grande constante.

A memória atua como um elo que nos liga ao passado, molda nossa percepção do presente e nos impulsiona rumo ao futuro. Cada lembrança ou imagem retida na mente, é um fragmento do tempo que se desdobra em narrativas pessoais, em histórias compartilhadas e em lições aprendidas. Embora frágil e falível, é o alicerce sobre o qual construímos nossa identidade e nossa compreensão do mundo.

Assim, o tempo que nos move se revela como um fio invisível que entrelaça arte, cotidiano e memória, tecendo uma tapeçaria complexa de significados e experiências. Nessa dança eterna entre o passado, o presente e o futuro, somos convidados a refletir sobre nossa própria existência e a buscar sentido na efemeridade do tempo que nos cerca.



RESPIRAÇÃO DAS CURVAS SOBRE RETA MODERNISTA

FOTOGRAFIA, 2023

Ana Paula Lourenço

Fotografia

34 x 25 cm



RASTROS, 2020

Ximenne Freitas

Bandeira translúcida em tecido voil com sobreposições de imagens usando múltipla exposição.

70 x 100cm.



LUCILA CUMPLE 1 AÑITO, 2023

Julia Alimonda

Negativos con técnica de
film soup

14 x 14 cm



FRAGMENTOS CAIPIRAS, 2023

Mona Lu

Lumen Print

Obra 1: Matriz Fotográfica

Obra 2: Papel Kodabromide W-3, 30 X 40 cm

Obra 3: Papel Kodabromide W-3, 30 X 40 cm

Obra 4: Papel Kodabromide W-2 - 21 x 29 cm

Obra 5: Papel Ilford Multigrade RC, 17,8 x 24 cm

Emmanuele Russel

Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestranda em História da Arte pela mesma instituição. Atua como produtora de conteúdo da Revista Desvio desde 2018. Atuou como produtora de exposições no Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial (2020-2023), e possui experiência em curadoria e educativo.

A era do tempo e do espaço

Repensar o espaço, e sua ocupação dele têm sido o mote dos últimos quatro anos. O “o que será de nós?” chega com uma velocidade acachapante – passou-se tempo demais, mas ainda falta a distância temporal necessária para refletir sobre o que a atualidade teima em esquecer. Os anos em casa, de apreensão, de distância física e proximidade virtual parecem estranhos demais para entendermos que os vivemos.

Assim como a obra “*Volver*” de Crystal Duarte, pensamos constantemente na velocidade da passagem do tempo, sobretudo no novo normal – que já não é mais tão novo. Propõe-se uma reflexão: não o que o mundo pós pandêmico é, mas o que seria, se não houvesse pandemia? Ainda teríamos a percepção que o tempo no relógio vai-e-volta, sem nosso controle?

O espaço doméstico ganhou o peso da resignificação, em paralelo ao cibridismo¹ cada vez mais presente. O tão fiel cãozinho de companhia se torna família, e assim

¹ Cibridismo significa a junção dos termos: ciber+híbrido, ou seja, é estar online e offline ao mesmo tempo, promovendo o fim da separação entre on e off. Cibridismo é o seu “eu” expandido em todas as interfaces tecnológicas. Nos tornamos cíbridos devido a hibridação entre as realidades online e offline.

atravessa os espaços com propriedade de dono do lugar. Se materializa das paredes do lar, que faz vezes de morada, escritório, lazer e descanso de 2020 para cá. O *“Cão sem pelo”*, de FOGO, materializa sua graça, invadindo o espaço e nos obrigando a circular em torno dele.

Diferente de *“reverberações dos corpos compartilhando o mesmo espaço entre si”*, de Alice Garambone, que se expande no espaço, cresce, se avoluma através de pequenas esculturas que se espalham sem ordem ou regra prevista. O corpo, contido em anos de pandemia, agora se pensa expandindo, do presencial ao virtual, assim como a natureza o faz.

Em *“2 cotovelos aninhados”* de Monique Huerta, nos voltamos para a materialidade do corpo, com suas quinas, assim como na casa nos volta a olhar para dentro. A impressão deste corpo no espaço, seu destaque do todo remete a um momento em que, através de câmeras, fomos obrigados a confrontar nosso reflexo sem, no entanto, medir o impacto que a concretude que nossos corpos gravam no ambiente

São artistas que de sua maneira e com suas técnicas foram capazes de nos provocar o questionamento: que lugares ocupamos? E de que maneira?



Cão sem pelo, 2023

FOGO

Cerâmica e pintura automotiva

1. 41 cm x 21 cm x 11,5 cm

2. 22 cm x 21 cm x 11,5 cm



Reverberações dos corpos compartilhando o mesmo espaço entre si, 2023

Alice Garambone

Porcelana fria, tinta acrílica, cola pigmentada, miçangas

Medidas variáveis



VOLVER, 2023
Crystal Duarte
Objeto
Aprox. 26 cm x 26 cm



2 COTOVELOS ANINHADOS, 2021

Monique Huerta

Gesso e tecido

Aprox. 20cm x 15cm x 8cm

Fabricio Guimarães Faccio

Produtor na Anita Schwartz Galeria de Arte. Formado em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ e intercambio na Universitat de València, com o Mestrado no PPGAV/UFRJ na linha de Imagem e Cultura e Especialização em Arte e Filosofia na PUC/RJ. Arte Educador formado pela EAV/Parque Lage e Licenciado em Artes Visuais pela Clarentiano. Atua como curador e/ou produtor em diversas exposições e feiras de arte.

As políticas do (in)visível

Às escondidas escrevo em verde. De noite saio e não sou vista. Escondo o que penso em silêncio. Digo em sussurros o que grito.

(Bertold Brecht. Às escondidas.)

No limiar entre o que se quer mostrar e o que não se quer, emergem também as práticas artísticas contemporâneas como um dispositivo multifacetado. Nesse contexto, o campo estético possui o poder não só de trazer à tona as questões e elementos que poderiam estar ocultados, tanto pelo poder quanto pela ideologia dominante, mas sobretudo permite um rearranjo do político, da partilha do sensível. Essa vocação política da estética é discutida há muito no campo da teoria da arte, desde Benjamin, assim como por diversos autores contemporâneos, entre eles Jacques Rancière.

Ademais, é na poesis e linguagem artística que se desdobra e se realiza essa capacidade transformadora e crítica da arte. Através de suas práticas e pesquisas, junto com a expressão criativa e da manipulação simbólica, os artistas têm a possibilidade de desafiar e questionar as estruturas de poder, revelando novas perspectivas e incentivando e possibilitando o pensamento crítico e um olhar autônomo. Essa dimen-

são política da arte não apenas amplia o entendimento sobre as dinâmicas sociais e culturais, mas também proporciona um espaço de resistência e de construção de alternativas ao status quo.

Em uma exposição coletiva de artistas emergentes, todas essas questões ficam evidentes e latentes. O político se mostra muitas vezes através do cotidiano, como no ato da memória de ocupar uma casa e reconstruir e ressignificar as camadas do tempo, revelando o que já esteve ali. É no próprio ato de emular a parede de seu apartamento, tornada tão presente e visível pela pandemia e o isolamento social, que se realiza uma ação dupla da memória, uma evocação da presença, que é sempre um fator político e que pode ser visto no trabalho *“Parede”* (2023) de Vera Schueler.

Para Vinicius Carvas andar pela cidade, em uma ocupação e postura que também é situacionista, uma espécie de deriva que para o artista pode ser, inclusive visual, permite criar uma narrativa que, em algum grau, sempre evoca a memória e a presença, sobrepostas em diversas camadas, criando outra visualidade. Nas cidades, somos sempre afetados pelo design gráfico e pela comunicação visual. Ao recolher visualmente a palavra utilizada que dá nome à série de pinturas produzidas pelo artista, em que duas obras estão expostas – *“Afiam-se Facas”*, Carvas escolhe uma frase que em outro contexto poderia soar ou trazer algum perigo, mas que foi banalizada pelo seu uso cotidiano. Resignificar o cotidiano é sempre um gesto político.

No campo das questões mais macropolíticas, surge a pesquisa artística de Willy Chung no eixo Arte e Natureza. Suas obras refletem sobre as práticas, tanto legais quanto ilegais, do garimpo, nos fazendo deparar com as desastrosas consequências ambientais para o nosso planeta. Na escultura *“A última floresta”* (2023), há uma sobreposição de elementos: a representação da natureza sobreposta com as camadas do grafismo dos povos autóctones Yanomamis e a adição de ouro, o que em um jogo duplo vira riqueza e perigo. A diversidade e abundância da floresta são aquilo que a ameaça, podendo provocar sua extinção graças às práticas extrativistas do capitalismo.

Na tela *“Garimpo”* (2023), Chung utiliza um jogo de ambiguidades e sobreposições; luz e sombra se tornam um dispositivo que permite a elaboração crítica e teórica do tema representado na tela. Nela, uma figura passiva e contra a luz representa o garim-

peiro, quase em uma postura como se estivesse meditando, convidando-nos, como espectadores, a questionar a passividade de todos perante uma prática que pode ser tão nociva e destrutiva quanto a mineração e extração de recursos naturais. O ouro surge como um espectro e um fator de valia dentro do nosso mundo e sistema, constituindo um campo urgente para a reflexão política. Seríamos todos passivos, assim como a figura retratada na tela?

A obra de Gunga Guerra é permeada pelo político, e no trabalho escolhido para a exposição "*Natureza Morta com Censura*" (2022), é exposta a fratura realizada pelo radicalismo e as tendências ultraconservadoras, e até mesmo fascistas, que ocorreram no Brasil nos últimos anos. Evocando o trabalho de artistas que já pesquisaram a brasilidade, como Glauco Rodrigues, Gunga traz os símbolos da brasilidade, como uma banana, agora não mais idealizados, mas com suas feridas e cicatrizes abertas. A quem pertencem os corpos que são os mais censurados dentro de nossa política de estado? A quem no Brasil é invisibilizado e precisa lidar, mesmo com seus símbolos culturais, de forma fraturada?

Olhar para as práticas e poéticas dos artistas é se permitir elaborar nossas próprias reflexões e questionamentos sobre o político e o visível e invisível na produção artística, é a emergência de um olhar autônomo para o contemporâneo. A exposição V PEGA "*Coemergências imaginárias*" nos oferece um panorama multifacetado, onde cada obra e cada artista contribui para uma discussão mais ampla sobre os desafios e as possibilidades da arte contemporânea em abordar temas complexos e urgentes.



A ÚLTIMA FLORESTA, 2023
Willy Chung
Gesso, madeira, folhas secas e ouro
70 x 50 x 70 cm



GARIMPO, 2023
Willy Chung
Acrílica sobre tela
120 x 90 cm



PAREDE, 2023

Vera Schueler

Spray, acrílica, esmalte sintético e
pastel oleoso sobre tela

90 x 60 cm



AFIA-SE FACAS #5, 2022

Vinicius Carvas

Acrílica e pastel seco sobre madeira

70 x 50 cm



AFIA-SE FACAS #4, 2022

Vinicius Carvas

Acrílica e pastel seco sobre madeira

70 x 50 cm



NATUREZA MORTA COM CENSURA, 2022

Gunga Guerra
Acrílica sobre tela
50 x 40 cm

Natalia Candido

Atua profissionalmente como professora de artes na rede municipal de educação em Macaé e Niterói, além de curadora independente. Graduada em História da arte (UERJ), mestre pelo Ppgartes- UERJ. Desde de 2018 na Revista Desvio como revisora e mídias sociais. Segue sua jornada acadêmica no PPGHA-UERJ.

Imaginários coletivos: um mundo pós pandemia

O presente PEGA sugere como ponto norteador de indagação o período pandêmico vivido por todo mundo nos últimos anos e seguindo os rastros, o que nos resta depois de uma vivência global traumática?

A artista Lui Trindade, em *“Aos olhos de Pítia”*, através da sua produção artística escolhida para a exposição entrelaça a figuração e abstração em uma dança que gera a mutação sem temporalidade. A sacerdotisa Pítia vem anunciando o penhasco que estaríamos diante, sua benevolência e oráculos que seriam os vapores retratados pelos vestígios em tinta branca na tela como uma anunciação do que estria por vir. O preludio do grande salto que teríamos como sociedade, o vírus dando seus primeiros sinais de surte e endemia e a ignorância global que nos levou a pandemia.

Em *“Xingando na net”*, Breno Gama, nos envolve com outro ponto experimentado por todos foi o aumento do costume de odiar qualquer tipo de conteúdo gratuitamente feitos em redes sociais. A figura representa os haters que recorrem à sensação de anonimato que a Internet promove. Como nossas atividades foram substituídas por aplicativo enquanto estávamos em casa tentando colaborar com as medidas sanitá-

rias de contenção da contaminação. O crescimento de personas anônimas detestáveis que crescerem nessa breche se metamorfoseia nessa produção artística.

“*Állos e a memória do cosmos*”, de Luiz Eduardo Rayol, em seu outro de uma mesma espécie provoca e instiga com sua imagem mimética, convida para a reflexão sobre a memória deixada pela pandemia. Sua figura estática estimula como um mundo inteiro precisou ficar em pausa nos meios de produção e como muitos, acostumados a sempre consumir e produzir cada vez mais e acumular capital, foram desprezadas pelo poder de um vírus. E como a memória ficou estagnada com o passar dos anos que ficaram estagnados e muito tem dificuldade de pensar no passar dos anos pandêmicos porque a sensação de um ano para outro quase não existiu.

Luisa Pereira, em “*Produto tóxico*”, nesta releitura de uma produção de Lygia Pape a artista nos convida a refletir sobre o slogan dos anos 80 ‘agro é pop’, revelando que não há nada de pop no agro. Um dos questionamentos mais intensos durante os anos pandêmicos e o que vieram depois, foi como a indústria do agronegócio e pecuária desmataram deliberadamente ao longo dos anos áreas enormes da floresta amazônica. E o que este desmatamento gerou? Sabemos agora que a última pandemia e assim como as que irão acontecer são consequências da morte sistemática dos recursos naturais de nossas plantas, que potencializam e viabilizam mais surgimento de novos vírus e pandemia e conseqüentemente a destruição do planeta em que vivemos.

Portanto, saímos de fato melhores da pandemia?



Aos olhos de Pítia, 2023

Lui Trindade

Óleo sobre tela

100x80 cm



PRODUTO TÓXICO, 2023

Luisa Pereira

Acrílica sobre plástico

200x130 cm



Állos - 2, 2023
Luiz Eduardo Rayol
Tinta acrílica, têmpera e papel kraft
222x180 cm



Xingando na Net, 2020
Breno Gama
Acrílica sobre papel
42x29,7 cm

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atualmente cursa o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição. Pesquisa a relação dos estudos trans com as artes visuais, a metalinguagem da videoarte e crítica institucional. Já participou de exposições na Galeria Anita Schwartz, no Paço Imperial, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, na Casa França-Brasil, dentre outros.

Para além dos paradoxos

Quando escolhi as obras de Camilla Braga, Clara Mayall, Danilo Howat e Saulo Martins para integrarem o meu grupo de curadoria do V PEGA a partir do conjunto de artistas selecionados, parti de uma proximidade afetiva, mas também por enxergar um pouco de minha própria vivência em suas poéticas. Após olhar os trabalhos em conjunto e analisar cuidadosamente aquilo que os aproxima, pude perceber a predominância da ideia de duplo, de dualidade, de oposição entre duas instâncias. Entretanto, os artistas parecem justamente se interessar por aquilo que está no meio, no fora ou no que mescla esses dois pólos, contestando uma suposta rigidez que os colocaria numa categorização binarista e normativa. Suas obras nos convidam a pensar nas nuances, nas opacidades e na fluidez que muitas vezes precisamos nos atentar para lembrar que a vida é muito mais bagunçada, complexa e contraditória do que imaginamos.

Os trabalhos de Saulo Martins representam vestígios de seu pai e sua mãe, produzidos a partir de pedaços de suas vestimentas. O artista se volta para sua própria origem como se estivesse tentando evocar memórias fragmentadas, que precisam ser reu-

nidas e encaixadas como peças de um quebra-cabeças. Podemos pensar em todo o rastro deixado por nossos pais que afeta os mais diversos âmbitos da nossa vida, pois aquilo que somos hoje não deixa de ser constituído pela educação, pelo apoio, pela ausência ou pelos traumas que eles nos deixaram de herança. O dois retratos, que a princípio podem remeter a uma binaridade de gênero ou a uma imposição da heteronormatividade no círculo familiar, na realidade acabam por formar, em conjunto, um autorretrato de Saulo, construído pela sua visão pessoal de quem seus pais foram e todas as marcas que contribuem para moldar, até hoje, a sua própria imagem.

Danilo Howat também realiza um autorretrato em sua pintura “*Descanse agora*”, onde vemos um rosto de olhos fechados, com um triste semblante. Segundo o artista, a obra representa o sentimento de solidão vivido por pessoas LGBTQIA+, marcado por um desgaste emocional advindo de constantes frustrações amorosas. Se muitas vezes precisamos nos afastar de contextos heterocisnormativos para fugir do preconceito e da violência, estar próximo de nossos semelhantes nem sempre se torna uma cura para nossa solidão. Falta de responsabilidade emocional e preterimento de pessoas fora do padrão são dilemas constantes dentro de nossa comunidade, o que afeta diretamente nossa saúde mental e sensação de pertencimento. Em seu retrato, Danilo utiliza variados signos queer para expor justamente essa dualidade: onde nos sentimos sozinhos, preteridas e esgotadas, também há espaço para termos orgulho e sermos fabulosas.

A afetividade queer também se mostra presente na obra “*Árvore das fadas*” de Clara Mayall, que retrata o encontro entre duas fadas que se cortejam em meio a um cenário fantástico. Em meio às imagens, podemos ler pedaços do diálogo entre elas, como se estivéssemos diante de um livro de histórias infantis ou uma história em quadrinhos. Esse pequeno pedaço de narrativa instiga o público a imaginar o contexto daquela cena e formular sua própria versão da história de amor entre as fadas. Como elas se conheceram? Elas viveram felizes para sempre? Elas tiveram que lidar com o preconceito, como no mundo real? A artista parece mesclar universos que a princípio julgaríamos como distintos e inconciliáveis, quando pensamos na presença dos contos de fada na cultura hegemônica como uma perpetuação da heteronormatividade e do

patriarcado. Clara então propõe uma nova perspectiva, imaginando um outro mundo em que também podemos ter nosso final feliz.

Por fim, a obra de Camilla Braga também questiona os binarismos rígidos que encaramos em nossa trajetória de artistas e pesquisadores. Em seu trabalho vemos uma placa acrílica com a frase “Um dia ainda vou me livrar por inteiro do vício do intelectualismo” gravada em sua superfície. Essa frase, retirada de uma música de Gilberto Gil, é projetada em forma de sombra na parede do espaço expositivo, pela luz que incide sobre a placa. Podemos pensar nos variados sentidos que termos como “luz” e “sombra” carregam na história da filosofia, como por exemplo no mito da caverna de Platão ou no pensamento iluminista, mas também na história da arte quando falamos da representação da realidade. Para a artista, o que lhe interessa é justamente a opacidade provocada material e conceitualmente pela sombra da frase, que romperia com a ideia hegemônica de que tudo deve ser rigorosamente legível e racional, pois há uma pluralidade de saberes e vivências que escapam das categorizações normativas que fomos ensinados.



Toda força necessária para dizer talvez, 2023

Saulo Martins

Vestido de noiva e costuras sobre chassi de madeira

95x52cm

Não aprendi a desenhar, mas sei riscar minhas feridas, 2024

Saulo Martins

Gravata, tecido e costuras sobre chassi de madeira

80x50cm

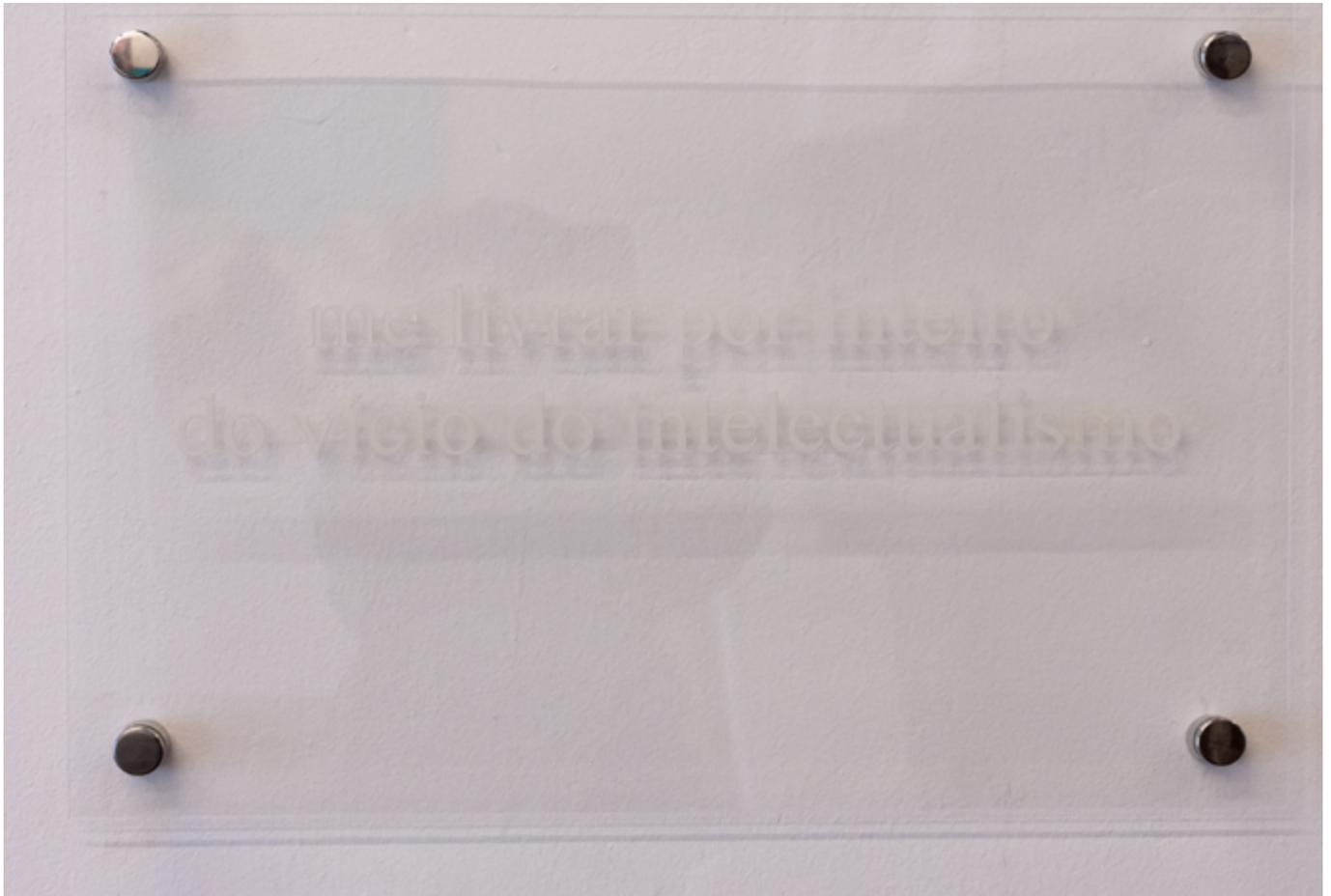


Descanse agora, 2023

Danilo Howat

Óleo, acrílica e glitter sobre tela em chassi

40x30 cm



Projeto sombras, 2023

Camilla Braga

Placa acrílica com letras gravadas na superfície,
produzindo uma sombra na parede

60 x 42 cm



Árvore das fadas, 2022
Clara Mayall
Acrílica sobre tela, em chassis.
71 x 50,5 cm

Carolina Lewandowski

Conservadora-restauradora. Coordenação de Conservação-restauração do V PEGA. Mestranda em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Especialista em Patrimônio Cultural pelo Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/Maracanã. Bacharel em Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes - EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Membro integrante do corpo de profissionais do Núcleo de Conservação e Restauo TG Cultural. Colaboradora da Revista Desvio.
E-mail: carolinalewandowski@gmail.com

Gabriela Lúcio

Conservadora-restauradora. Coordenação de Conservação-restauração do V PEGA. Doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST). Mestra em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília (PPGCINF/UnB). Bacharela em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editora-chefe da Revista Desvio e Volunteer collaborator / Produtora de conteúdo para as redes sociais sobre educação patrimonial na Association for Heritage Preservation of the Americas (APOYOnline). E-mail: gabriela.lucio@gmail.com

Luiza Batista Amaral

Conservadora-restauradora. Conservadora-restauradora do V PEGA. Bacharel em Conservação e Restauração pela UFRJ, Mestra e Doutora em História Social da Cultura na linha de Teoria e História da Arte pela PUC-Rio. Atua como conservadora-restauradora no Laboratório Central de Conservação e Restauração do Museu Nacional LCCR/MN)) e é professora do Departamento de Artes Visuais da UNINASSAU-RJ.
E-mail: lubauff@gmail.com

Maria Elena Venero Ugarte

Conservadora-restauradora. Conservadora-restauradora do V PEGA. Mestre em Educação pela UFF, Conservadora e Restauradora e bolsista do Programa de Capacitação Institucional (MCTI/ MAST). Atua na Coordenação de Documentação e Arquivo do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), integrando a equipe do Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos em Suporte Papel. Anteriormente participou do grupo de Pesquisa Linguagem Cultura e Práticas Educativas com foco em pesquisas sobre inclusão social, alfabetização, linguagem, letramento, escola e sociedade, diversidade cultural e educação multicultural e plurilíngue. Também trabalhou na área de ensino de espanhol como língua estrangeira (ELE) e é pós-graduada em tradução Espanhol-Português. E-mail: mevul9@gmail.com

Patrícia Riggo Cordeiro

Conservadora-restauradora. Conservadora-restauradora do V PEGA. Mestre (2023) em Preservação e Gestão pelo Programa de Pós-graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT) da Casa de Oswaldo Cruz (COC) – Fiocruz, especialista em conservação-restauração de fotografias, graduada (2019) em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é conservadora-restauradora terceirizada do Serviço de Conservação e Restauração de Documentos do Departamento de Arquivo e Documentação da COC- Fiocruz. E-mail: patricia.riggoc@gmail.com

Relato da equipe de Conservação e Restauração durante a montagem e desmontagem da exposição do V PEGA

A Revista Desvio promoveu ao longo do mês de maio a exposição do V PEGA – Encontro de Estudantes de Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro, sediada no Paço Imperial, localizado na Praça XV, na cidade do Rio de Janeiro. A equipe do PEGA foi composta por curadores encarregados de selecionar as obras e assegurar a organização e mediação com os artistas selecionados. Ademais, esta edição do evento foi marcada pela presença de profissionais Conservadores-Restauradores, que trabalharam em conjunto com os curadores em todo processo da exposição, desde a seleção das obras até a desmontagem de todo o processo.

A equipe de conservadores-restauradores foi composta por cinco profissionais qualificadas, com formação na área, especialistas nas mais diversas materialidades. As conservadoras-restauradoras desempenharam seu papel durante a escolha das obras, considerando questões técnicas de segurança e de execução dos trabalhos, atuando também durante e após o término da exposição. A primeira reunião de seleção das obras e artistas teve como foco observar e discutir as demandas para exposição. Nela, participaram todo o grupo de trabalho: coordenação, curadoria e conservação. Dessa forma, durante essa atividade de seleção, a equipe sinalizou a obra da artista Ana Paula Lourenço, que tinha como objetivo expor uma tela com crescimento de mofo, como uma crítica às condições físicas dos espaços de aula da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O trabalho da artista, considerado altamente relevante, havia sido pré-selecionado. A materialidade da proposta colocava em risco a saúde das pessoas (visitantes e equipe), bem como a do ambiente e das outras obras em exposição. Por consequência, um dos curadores entrou em contato com a artista expondo a situação delicada da sua obra e, como solução, a equipe sugeriu que o trabalho fosse exposto em formato de fotografia, sendo bem aceito pela proponente. Como resultado a artista adaptou seu trabalho para exposição (montou a fotografia sobre uma tela), mas adicionou um texto ao lado da fotografia de sua obra com a seguinte mensagem:

“Respiração das Curvas Sobre Reta Modernista, 2023, é uma pintura orquestrada pela artista e professora Ana Paula Lourenço em coautoria com o espaço do Pamplonão, o Ateliê Coletivo de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O chassi, foi recolhido em maio de 2023 no 8º andar do prédio, que ainda não foi reformado e reativado depois do incêndio de 2017. A tela de algodão foi esticada e fixada nesta estrutura precária pelos alunos da disciplina de Pintura 3 em agosto, na primeira semana de aula de 2023.2 durante uma demonstração realizada pela professora. A tela foi, então, posicionada entre uma estalactite e uma estalagmite que pinga do teto no

canto do mezanino do ateliê, onde as aulas de modelo vivo aconteceram durante todo o período letivo. A tela, porosa, é anteparo da água das chuvas que infiltram do teto. Com o passar do tempo, vemos o acúmulo das partículas sólidas carregadas pelas fissuras do concreto do teto do prédio modernista construído no período da ditadura militar. Após coletar as histórias de todo o semestre de 2023.2 das aulas no ateliê de pintura, o quadro se torna estalagmite, um acumulado de partículas sólidas (vitrificadas) daquilo que pinga do teto e da vida que brota das poças. Em janeiro de 2024, recebemos a notícia de que uma avaliação técnica realizada em dezembro, na última semana de aula, a pedidos dos estudantes – exatamente quando a tela foi recolhida – determinou a interdição do Pamplonão pelo risco de desabamento de partes do teto. Com essa notícia, a pintura ganha mais uma camada de sentido: como último grito desesperado por cuidados e investimento na educação pública brasileira. No entanto, vemos aqui uma fotografia de registro da obra e não a materialidade da sua presença viva. Ao inscrever a exposição da pintura na mostra V PEGA, esta “solução temporária” foi elaborada pela “presença do mofo e a necessidade de evitar a contaminação de outras obras e pessoas. A equipe curatorial sugeriu, então, que o trabalho fosse exposto em formato de fotografia. Uma resposta e solução extremamente lúcidas e corretas por parte da equipe curatorial. Esta situação só explicita ainda mais o estado de descaso com o curso de pintura:

as condições impostas a alunes, professores e técnicos diariamente nem sequer podem adentrar o espaço de exposição da galeria de arte, pois é contaminante.”
(Ana Paula Lourenço, 2024).

O caso da artista Ana Paula Lourenço demonstra o quanto é importante a participação de profissionais responsáveis pela conservação e restauração na execução de todas as etapas de uma exposição. Como ressalta Bárbara Appelbaum (2023, p. 125) ter uma equipe transdisciplinar, com especialistas em áreas diferentes, pode facilitar a identificação prévia de riscos e fazer com que eles sejam levados em consideração. Colocação que reforça a riqueza de perspectivas de um trabalho transdisciplinar executado em conjunto com diferentes profissionais da área da cultura e do patrimônio. A equipe de conservação, durante os meses que antecederam a exposição, focou na preparação de documentos técnicos para o recebimento dos trabalhos dos artistas selecionados. Ao todo, foram selecionadas 25 (vinte e cinco) propostas. Obras dos mais diversos materiais e poéticas. O que por sua vez foi um desafio na elaboração de um documento padrão que pudesse abarcar esta multiplicidade de materiais. Dessa forma, as conservadoras após intensos diálogos, e com base em metodologias utilizadas no campo, produziram os seguintes documentos:

- Laudo técnico de estado de conservação para empréstimo e movimentação de obra: com informações sobre a obra, ano de produção e o artista, além das especificidades técnicas do item (como dimensão, técnica artística, tipo de embalagem transportada e outros);
- Registro de entrada e saída, com informações do responsável da obra, o artista, a técnica, além da pessoa que entregou/ recebeu a obra e o técnico que recebeu/ devolveu naquele determinado dia.



Laudo Técnico do Estado de Conservação de Obras de Arte

Obra: Rainha das Cabeças, 2023
Artista: Yasmin Ferreira - Yaya
Dimensões: 60 x 90 cm

FRENTE



VERSO



Laudo técnico da obra da artista Yasmin Ferreira, produzida pela conservadora restauradora Carolina Kramm Lewandowski



Registro de entrada

Nome da obra/ objeto tridimensional	
Número de peças/itens	
Técnica	
Artista	

Eu _____, portador do RG _____ e CPF _____ atesto para os devidos fins que entreguei, hoje às _____ horas, a obra supracitada, para o responsável técnico _____, para ser exposta no V PEGA, no Paço Imperial, no endereço Praça Quinze de Novembro, 48 – Centro.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 2024.

Assinatura do artista

Assinatura do responsável técnico



Registro de saída

Nome da obra/ objeto tridimensional	
Número de peças/itens	
Técnica	
Artista	

Eu _____, portador do RG _____ e CPF _____ atesto para devidos fins que retirei hoje, às _____ horas, obra supracitada com o responsável técnico _____ após o término da exposição do V PEGA, que ocorreu no Paço Imperial, no endereço Praça Quinze de Novembro, 48 – Centro.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 2024.

Assinatura do artista

Assinatura do responsável técnico

Registro de entrada e saída de obras produzidas pela equipe de conservação atuante no V PEGA.

Com os documentos elaborados, a equipe de conservação montou um cronograma de montagem e desmontagem da exposição. Cabendo a cada conservadora-restauradora acompanhar o recebimento das obras, examiná-las e avaliar seu estado de conservação, procedendo também com a documentação visual técnica.

Os dias que antecederam a abertura do V PEGA, que ocorreu no dia 17 de abril, foi voltado apenas para recebimento das obras e montagem do local de exposição. Por conta da organização e segurança interna do Paço Imperial, todas as pessoas que participaram da montagem da exposição precisavam entrar com autorização mediante lista com nome e documentação cedida pela coordenação do PEGA.

MONTAGEM DE EXPOSIÇÃO – PEGA									
Abertura: 17/04/2024									
Horários/Dias	08/04 (seg)	09/04 (ter)	10/04 (qua)	11/04 (qui)	12/04 (sex)	13/04* (sab)	14/04* (dom)	15/04 (seg)	16/04 (ter)
9:00 às 10:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				
10:00 às 11:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				
11:00 às 12:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				
12:00 às 13:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				Luiza
13:00 às 14:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				Luiza
14:00 às 15:00		Carolina	Maria Elena		Maria/Carol				Luiza
15:00 às 16:00									
16:00 às 17:00									
17:00 às 18:00									

Cronograma de montagem da exposição do V PEGA montado pela equipe de conservação

Recebimento das obras e montagem da exposição

A supracitada experiência joga luz sobre processos técnicos que antecedem a realização de uma exposição, bem como indicam a diversidade deste processo e reafirmam a necessidade de existência de uma equipe multidisciplinar, composta por profissionais de curadoria, historiadores da arte, artistas visuais, designers gráficos, conservadores-restauradores, arquitetos, entre outros. Uma exposição exige um olhar caleidoscópico, onde cada uma das faces são parte de uma área específica que formam um todo. Desta forma, a museografia está associada a identidade visual da exposição, neste mesmo ritmo associa-se a curadoria, as produções dos artistas e o trabalho dos conservadores-restauradores que se estende em todas as fases da montagem e desmontagem. Em suma, este artigo é um relato que visa por holofotes não só nos bastidores de uma exposição, mas também propõe destacar a atuação dos conservadores-restauradores, trabalhadores da cultura que possuem um papel ímpar na produção das exposições e na manutenção da materialidade das obras que transitam nos circuitos culturais.

Conclusão

A Revista Desvio, por meio da exposição do V PEGA, reafirmou seu compromisso com a promoção e valorização das artes visuais. A parceria com curadores e a inclusão de profissionais conservadores restauradores demonstraram a preocupação em oferecer um ambiente propício à exposição de arte, além de garantir a segurança e a preservação das obras.

< ITANS E TUDO AQUILO QUE ESTÁ DESPERTO A GUIANÇA DE ORUN A AIYÊ >

João Rosa

Expor as histórias mitológicas dos orixás ou como denominamos, “itans”. Usa-se a cosmovisão africana para a concepção existencial do ser humano, expondo a relação das energias divinas existentes no universo (orun) até a terra (aiyê) é a sua proposta.

Cosmogonia; Orixás; Itans; Umbanda; Representatividade

Introdução

É característica da humanidade criar ou reconhecer o divino como parte integrante das sociedades e etnias, da mesma forma os povos e tribos africanas assim o fizeram.

As energias da natureza ganharam formas humanizadas nos Orixás. Esses eram os deuses das tribos e povos bantus, iorubanos, originários do atual Sudão, Etiópia, Nigéria, Benin (antigo reino de Daomé), Costa do Marfim, Congo, Angola e Moçambique.

Por meio da diáspora africana, causada pelas atrocidades e violências do sistema de escravização efetuado pelo antigo reino de Portugal, aqui no Brasil todos esses povos vieram parar. E, como forma de manter, de alguma forma, seus cultos, eles por necessidade, fizeram suas primeiras miscigenações culturais e religiosas, tudo isso como forma ou recurso de sobrevivência.

Como modo de resistência, no decorrer do tempo, nasce o Candomblé de nação. Já a Umbanda passa a existir tempos depois e essa já é muito mais misturada e sincrética, por agregar as bases africanas, indígenas, cristãs, espíritas de kardec, dentre outras manifestações nasceu como um lugar de acolhimento aos marginalizados e rejeitados do Brasil, que por muito viveu e destacou a cultura higienista eurocêntrica.

Por tais contextos citados acima, pintar e expor Itans é uma forma de honrar toda a resistência africana existente até os dias de hoje; é perpassar por olhares e falas preconceituosas, é ser rejeitado e indesejado por uma sociedade “branca”.

Mas nada disso é necessário quando se alcança a força; a fé é crer que o chamado espiritual ressoa em qualquer ser.

Objetivo

Os Itans são fonte de inspiração. A construção das obras tem como objetivo navegar nas infinitas possibilidades de expor o além, isso mesmo, guardado no inconsciente. Apresentados em uma temática lúdica e livre nas pinceladas, as pinturas expostas criam fontes de diálogos férteis, unindo o constante estudo da antropologia e cosmogonia africana dos Orixás.

As obras trabalhadas, aqui apresentadas, são pictogramas um dia vindos do inconsciente — hoje mais do que conhecidas de forma consciente, concebidas nas infinitas possibilidades criativas de forças de espíritos de divindades um dia só africanas; hoje também tendo significado para a América do Sul, em especial ao Brasil, nos cultos do Candomblé, Umbanda, dentre outros.

Justificativa

Explorar e expor o inconsciente manifestado, com toda a influência e conexão das histórias dos itans dos culto africanos, adentrando na vivência experienciada como umbandista, são trazidas em suas obras, toda a força e conexão com o divino, entidades e orixás louvados, representam a guiança da Umbanda, sendo a religião a qual honra e concebe o seu caminhar espiritual e filosofia de vida.

O que ele viveu ao longo desses últimos 6 anos, desde que firmou e reconhece como ser umbandista, impulsiona agora a contemplação de sua jornada artística atual ao explorar e expor obras, cada vez mais aprofundadas. Estas vão além de simples histórias, são energias as quais se manifestam e também perpassam por ele.

Nas possibilidades de poder oferecer-se como instrumento, para ele, não existe e não há distinção entre as manifestações que vivencia e vivenciou na umbanda, esta é sua atual proposta de jornada artística. Pois, ele se inspirou, desenhou e fez pinturas que são o reflexo e mergulho do seu eu mais profundo, inconsciente fazendo-se consciente. Lugar onde nele habita toda a fonte de inspiração e criatividade, unidas para o propósito da pintura, aqui arte sagrada.

Existe um inconsciente na história da humanidade em querer expressar o divino em obras visuais, não importando a forma; desenho rupestre, vasos, máscaras, pinturas e representações das mais diversas. O que importa é transmitir o que representa e se faz divino. Afinal, relatar o sagrado é essencial e este deve ser transmitido para a manutenção das sociedades.

Em um mundo sem escrita formal, tendo a oralidade como a fonte transmissora de conhecimento, tem em suas histórias toda a verdade da crença cultura e religião de um povo. Assim viveram por muito tempo as nações africanas que foram dominadas, usurpadas, ultrajadas, escravizadas e trazidas para o Brasil.

O pictográfico aqui proposto faz jus a livre expressão do artista, que tem como a umbanda uma filosofia de vida. A sua arte são elos do que acredita como manifestação de fé e o que propõe expressar. Afinal, resistir é preciso, não conseguiria ele ser sem eles: guias, mentores, orixás, irmãos de fé, terreiro Aiyê e Orum.

O culto das divindades é feito por sacerdotes, atabaquistas, corpo mediúnico, auxiliares, pessoas assistidas, que são os consulentes, entre tantos outros personagens e tantas outras funções. Cada um desempenhando suas missões, Para ele, ser um retratista e narrador de tudo isso também é mais uma função e missão devocional na pintura para além do desenvolvimento espiritual.

As obras são produzidas por tinta a óleo em lonas pregadas ao chassi, e pregadas na parede. A exposição estará composta pelo número de quatro pinturas:

- > “Encruzilhadas do Mundo - Oxalá concebe as estrada a exu”. 1,20m x 80cm x 4mm
- > “De Nanã à Oxalá - Nascimento da vida”. 1,00m X 80cm x 4mm
- > “Odoyá - Cujo os filhos são peixes, livres para escolherem por onde navegar”. 1,20m x 80cm 4mm
- > “Os Ibejis - as crianças vencem a morte”. 70cm x 50cm x 2mm.

As 3 primeiras obras estarão alinhadas no mesmo meridiano, da esquerda para a direita, iniciando por NANÃ, OXALÁ e IEMANJÁ, onde, a pintura central, Oxalá estará acima do limiar proposto, em relação às demais. Todas as 3 obras expostas apresentam o simbolismo de vida, criação fertilidade e nascimento, estando todas conectadas entre si:

De Exu a Oxalá – Encruzilhadas da Vida



Fig. 01:
Encruzilhadas do
Mundo -
Oxalá
concebe as
estrada a
exu

Orixá criador do mundo e modelador de todos os seres humanos existentes no Aiyê, simboliza a criação divina, sendo ele, o orixá de maior força e elevação espiritual do Orum. Oxalá, o grande orixá estará sempre acima de todos, acompanhado de Exu, o primeiro orixá, o qual em seu lado, é o único o qual possuiu a capacidade de aprender com Oxalá, todos os feitos e modelagem na criação dos seres humanos aqui na terra. Exu é o dono e guardião de todas as encruzilhadas e todos os caminhos, existentes passam por exu.

No encontro dual, paradoxal e sagrado de Exu a Oxalá, esta obra, em meu ver simboliza esse encontro de forças, pontos de energia que se cruzam em pontes¹, mesmo que distanciadas pela singularidade e simbolismo único que cada Orixá carrega consigo, Oxalá, como no Itan, trabalha e precisa do auxílio de Exu, e Exu, precisou de Oxalá, concebido com casa, trabalho e profissão, reconhecido honrosamente por Oxalá, frutos de seu silêncio e observação, gerando a sua resiliência e êxito.

Trazendo para o campo da reflexão, os encontros que fazemos em nossas vidas, são também recheados de travessias e diferenças, onde conectando se, justamente, nas diferenças, que saboreiam ainda mais as relações humanas. No momento que, ao reconhecermos nossas individualidades como únicas e essenciais de nós mesmos, entendemos que sem conexão, não há trocas, não há aprendizado e nem vida, logo, sem o que nos diferenciar de nós, a vivência e comunicação se torna um ato instinto na sociedade, indo ao rumo contrário com o que a vida nos proporciona, pelo simples fato de sermos seres encarnados em constantes processo de evolução.

“Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas”:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,
Não tinha profissão, nem artes, nem missão.
Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.
Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.

1. Entendemos a ideia de “pontes” como a passagem e o processo que une os dois pólos distintos dos Orixás, rumo aos seus conceitos, então unificados. Exu, como uma energia terrena e “densa” está ligada ao nosso espírito vinculado à matéria (corpo físico) e Oxalá, o destino e origem de nossa alma, expressando a energia celeste de elevação aos céus. Sem espírito, não há conexão com o sagrado e, sem os corpos, não há o processo de experiência carnal, a vida.

la à casa de Oxalá todos os dias.
Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
Vendo o velho fabricando os seres humanos.
Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
Mas ali ficavam pouco,
Quatro dias, oito dias e nada aprendiam.
Traziam oferendas, viam o velho orixá,
Apreciavam sua obra e partiam.
Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
Exu prestava muita atenção na modelagem.
E aprendeu como Oxalá fabricava.
As mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina
das mulheres.
Durante dezesseis anos ali ficou ajudando
o velho orixá.
Exu não perguntava.
Exu observava.
Exu prestava atenção.
Exu aprendeu tudo.
Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se
na encruzilhada por onde passavam os que
vinham à sua casa.
Para ficar ali e não deixar passar quem não
trouxesse.
Uma oferenda a Oxalá.
Cada vez mais havia mais humanos para
Oxalá fazer.
Oxalá não queria perder tempo.
Recolhendo os presentes que todos lhe
ofereciam.
Oxalá nem tinha tempo para as visitas.
Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar
Oxalá.
Exu coletava os ebós para Oxalá.
Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.
Exu fazia bem o seu trabalho.
E Oxalá decidiu recompensá-lo.
Assim, quem viesse à casa de Oxalá.
Teria que pagar também alguma coisa a Exu.
Quem estivesse voltando da casa de Oxalá.
Também pagaria alguma coisa a Exu.
Exu mantinha-se sempre a posto.
Guardando a casa de Oxalá.
Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava

os indesejáveis

E punia quem tentasse burlar sua vigilância.

Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,

Ali na encruzilhada.

Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.

Exu ficou rico e poderoso.

Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu...

(Prandi, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. p. 40)

Nanã – Nascimento da Vida

Nanã a mais velha das Orixás, representada, figurativamente como uma senhora, bem velha, avó dos orixás, nanã a orixá que se encontra no poço, no fundo dos lagos, lá está nanã, nutrindo sua lama sagrada do barro da vida. Para realizar o feito dos seres humanos, Oxalá pede ajuda de nanã, onde, pela velha Orixá é honrosamente gratificado pelo o barro, vindo da sua própria energia sagrada, guardado em seu poço. O barro é o único material no qual Oxalá pode realizar o feito de seu trabalho.

Sem a ajuda de nanã, nada e nenhuma vida poderia receber o sopro divino de vida do pai maior para habitar a terra, é por este mesmo motivo que, ao desencarnarmos do ser, nanã pede de volta o que a ela pertence e foi dado, logo, nesta passagem, o espírito que habita nosso corpo, volta para a casa, e a matéria fica no planeta Terra.

Nanã simboliza o acolhimento por dar e receber de volta a matéria que compõe nossa existência, Nanã, avó dos Orixás, a velha que zela, guarda e recebe a vida.

Nanã fornece a lama para a modelagem dos homens:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá

De fazer o mundo e modelar o ser humano,

O orixá tentou vários caminhos.

Tentou fazer o homem de ar, como ele.

Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.

Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.



Fig. 02:
De Nanã
à Oxalá -
Nascimento
da vida

Fez de fogo e o homem se consumiu.
Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu
cetro e arma,
E de lá retirou uma porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,
O barro do fundo da lagoa onde morava ela,
A lama sob as águas, que é Nanã.
Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
Mas tem um dia que o homem morre
E seu corpo tem que retornar à terra,
Voltar à natureza de Nanã Burucu.
Nanã deu a matéria no começo
Mas quer de volta no final tudo o que é seu.

(Prandi, Reginaldo. Mitologia dos
Orixás. p. 196)

Nanã Burucu, Senhora Sant'ana, é a avó dos Orixás, é ela, a mais velha das labás, tendo sua morada e reino no fundo de todas as lagoas, esta obra para mim me preenche de um sentimento muito forte e acalentador, sendo Nanã, comumente representada pela energia das avós, com sabedoria, experiência, acolhimento e respeito, sendo estas as chaves e pontos que preenchem, em partes, o grandioso mistério que Nanã Buruquê simboliza e vibra.

Acredito que, ao lembrarmos de nossas avós, é do mais comum que nosso imaginário nos remete sempre, a um sentimento de aconchego, acolhimento, colo e respeito, logo, é com esta energia na qual Nanã fornece o barro à Oxalá para a modelagem dos seres humanos. No feito das mãos do grandioso Orixá, veio antes, o fornecimento do elemento o qual é feito nossos corpos, de Nanã Buruquê, a grande e velha labá, banhados fondor-samente dos frutos e simbolismos das lagoas, que é ela, a própria velha iabá, Nanã Buruquê.

Odojá – cujo os filhos são como os peixes



Fig. 03:
Odojá - Cujos
filhos são peixes,
livres para
escolherem
por onde
navegar

Iemanjá, dona dos mares e das marés. Mãe suprema de todas as cabeças, ela, o ser divino, é a mulher, onde a fecundidade está completamente entrelaçada ao seu simbolismo, que a Orixá carrega. Iemanjá é o próprio nascimento, mãe de todos os Orixás e tudo aquilo que é vivo. Iemanjá divindade materna, rege todo o nascimento mental dos seres humanos, e tudo aquilo que todas as vidas necessitam na existência e pensar.

Iemanjá dá à luz as estrelas, as nuvens e os orixás:

Iemanjá vivia sozinha no Orum.
Ali ela vivia, ali dormia, ali se alimentava.
Um dia Olodumare decidiu que Iemanjá
Precisava ter uma família,
Ter com quem comer, conversar, brincar, viver.
Então o estômago de Iemanjá cresceu e cresceu
Mas as estrelas foram se fixar na distante
abóbada celeste.
Iemanjá continuava solitária.
Então de sua barriga crescida nasceram as
nuvens.
Mas as nuvens perambulavam pelo céu
Até se precipitarem em chuva sobre a terra.
Iemanjá continuava solitária.
De seu estômago nasceram então os orixás,
Nasceram Xangô, Oiá, Ogum, Obaluaê e os Ibejis,
Eles fizeram companhia a Iemanjá.

(Prandi, Reginaldo. Mitologia dos
Orixás. p. 385)

Canção do Grupo Ofá: *Yemanjá* (2000):

Ê nijé nilé lodo
Yemanjá ô
Akota pê lê dê
Iyá orô mi o

Quem é a grande senhora dos rios e dos mares
Yemanjá ô
e ela que pedimos
Mãe cujo os filhos são peixes

Iemanjá no culto Yoruba, é a mãe e dona de todas as cabeças, Iemanjá, não apenas neste Itan, mas em todo o universo a qual contempla o estudo e pesquisa da Mãe dos mares, é a mãe na qual pariu, todos os Orixás, folhas, árvores, peixes, estrelas e tudo aquilo que respira vida. Iemanjá, por ser dona dos

mares, interpretamos os seus filhos a todos os peixes, associados, inclusive ao seu nome, que significa “Mãe cujos filhos são peixes”, os quais recebem toda a benevolência e cuidado que uma mãe dá aos seus filhos.

Nesta pintura busquei traduzir o inconsciente onírico, fonte a qual navega as inspirações e busca para a criação das obras, simbolizado pela concha flutuante, onde dali surge o nascimento de seus filhos, simbolizados como peixes. O que para mim, une as relações do mar, conchas e o inconsciente criativo, é a energia mental na qual Iemanjá possui sobre os seus filhos, como mãe de todas as cabeças, Iemanjá influencia diretamente ao inconsciente psíquico de todos os seus filhos, onde ali, se encontra o mistério das profundezas de nosso inconsciente, se correlacionando ao diferentes simbolismo esotéricos do mar, suas profundezas, mistérios e poesias, ainda hoje, inexplorados totalmente pelo homem, sendo assim, ganha seu reconhecimento ao grande mistério, perante a sua imensidão, tamanho e simbolismo.

As Crianças Vencem a Morte

Ibejis, são as energias de vitalidade, as crianças simbolizando a pureza e a inocência do nascimento, seres puros em essência e matéria. Os Ibejis, possuem grandiosa força no Orum, por serem eles a fonte fundamental e a base de vida, ensinam aos seus filhos, a grandeza de nossa essência mais pura, na qual é o divino manifestado em nós, a primeira fase da vida, os primeiros passos pós nascimento. Eles são vitoriosos por existirem e ao nascerem terem vencido a energia da morte, representado por Icu.

As crianças enganam a morte:

Os Ibejis, os orixás gêmeos, viviam para se divertir.

Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô.

Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos, que ganharam de presente de sua mãe adotiva, Iemanjá.

Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas

Em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos
Que caíam nas suas arapucas.
Homens, mulheres, velhos ou crianças,
Ninguém escapava da voracidade de Icu, a Morte.
Icu pegava todos antes de seu tempo de morrer
haver chegado,
O terror se alastrou entre os humanos.
Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros, todos se juntaram para pôr fim à obsessão de Icu.
Mas todos foram vencidos.
Os humanos continuavam morrendo antes do tempo.
Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Icu.
Um deles foi pela trilha perigosa
Onde Icu armara sua mortal armadilha.
O outro seguia o irmão escondido
Acompanhando-o à distância por dentro do mato.
O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor.
Tocava com tanto gosto e maestria
Que a Morte ficou maravilhada,
Não quis que ele morresse
E o avisou da armadilha.
Icu se pôs a dançar inebriadamente,
Enfeitiçada pelo som do tambor do menino.
Quando o irmão se cansou de tanto tocar,
O outro, que estava escondido no mato, trocou de lugar com o irmão,
Sem que Icu nada percebesse.
E assim um irmão substituíu o outro
E a música jamais cessava.
E Icu dançava sem fazer sequer uma pausa.
Icu, ainda que estivesse muito cansada,
Não conseguiu parar de dançar.
E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível.
Icu já estava esgotada
E pediu ao menino que parasse a música por instantes,
Para que ela pudesse descansar.
Icu implorava, queria descansar um pouco.
Icu já não aguentava mais dançar seu té-

trico bailado.
Os Ibejis então lhe propuseram um pacto.
A música pararia,
Mas a Morte teria que jurar que retiraria todas
as armadilhas.
Icu não tinha escolha, rendeu-se.
Os gêmeos venceram.
Foi assim que os Ibejis salvaram os homens
e ganharam fama de muito poderosos,
porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar
Aquela peleja com a Morte.
Os Ibejis são poderosos,
Mas o que eles gostam mesmo é de brincar.
(Prandi, Reginaldo. Mitologia dos
Orixás. p. 385)

Os gêmeos, filhos de Xangô e Oxum, adoravam
brincar e se divertir. Tinham predileção por tocar
seus tambores mágicos, presentes de Yemanjá,
sua mãe adotiva.

Por esse tempo, Icu, a morte, havia coloca-
do armadilhas por todo o caminho, armadilhas
que ninguém conseguia desarmar. E as pessoas
morriam, morriam.

Os Ibejis decidiram derrotar a morte. Foram
por um caminho onde ela havia posto uma ar-
madilha. Um foi pela trilha, o outro, escondido
na mata. Aquele que seguia pela trilha, tocava
o tambor mágico. A Morte adorou e o avisou da
armadilha, poupando-lhe a vida. E a morte dan-
çava. Quando se cansou, um gêmeo trocou de
lugar com o outro e prosseguiu com a música.
E a Morte dançava.

Ao longo do tempo e do caminho, o tambor
não parava. A Morte foi se cansando, mas não
consequia interromper a dança. Pediu para que
a música parasse. Os Ibejis, então, disseram que
parariam a música desde que a Morte retirasse
as armadilhas. Ela concordou.

Assim, os Ibejis venceram Icu, a Morte.
(Barbosa Júnior, Ademir. O Livro de
Ouro dos Orixás. p.49)



Fig. 04:
Ibejis - as
crianças
vencem a
morte

Após a leitura do Itan inspirador para a construção da narrativa “Ibejis – as crianças vencem a morte” é possível notar na pintura, a conclusão da obra, os

gêmeos Ibejis, com os braços erguidos para cima, postos a dançar junto ao toque de seus tambores mágicos, ação primordial para convencer Icu, a Morte em cessar seus ataques e confusões no mundo dos homens.

Os Ibejis seguram em suas mãos, esquerda e direita, respectivamente, uma espada de São Jorge em cada uma delas, erguidas para cima, como sinal de vitória sobre a morte. O pensamento em pôr as espadas de São Jorge na construção da figura, dá-se, pelo sincretismo religioso no qual os Ibejis possuem, vindos de matriz-Africana, onde na igreja católica, são sincretizados com Cosme e Damião. Cria-se então, uma releitura na cosmogônica na visão Yorubá ao relacionar a Palma da Vitória, seguradas nas mãos de Cosme e Damião, com a espada de São Jorge, Os Ibejis.

Esta pintura para mim, representa um grandioso ensinamento ao expor a vitória sobre morte, plantando em minha mente diversas reflexões sobre o tamanho, força e poder que nossa energia mais pura (energia dos Ibejis) possui sobre nossas vidas e das conquistas e vitórias sobre todo e qualquer tipos de desafios e adversidades postados em nossas vidas, sendo os gêmeos, os únicos que foram capazes de deter Icu, usando da música como o seu valioso instrumento de vitória.

A morte não necessariamente está ligada a morte física, o desprendimento do corpo, mas também (neste caso, pensando morte, retratada como Icu, interpretando-se então ela, ao Itan, como um ponto negativo, a fim de ser detido, ao apanhar homens e mulheres antes de sua verdadeira hora de passagem para o Orum) ligada a tudo aquilo que nos causa estagnação e falta de abundância vida, possuindo como solução primordial e única, para o enfrentamento da “problemática” morte, voltar às raízes puras da infância, usando de consciência mental, não infantil no sentido imatura, mas na consciência inocente no sentido de abundante, fértil e próspera. É nesta consciência pura e una, que as crianças, os Ibejis, nos ensinam, sendo este, os meios aos quais devemos interpretar e solucionar as adversidades impostas no caminho. Oni Ibejada!

Sobre a composição artística das obras

Por este mesmo motivo, para se ter vida, nascer e habitar o plano terrestre, todo o ser humano, passa por todo o ciclo encarnatório de nascimento aqui contemplado. Do Barro, vem o nosso corpo; Do pai supremo, criador do mundo, a modelagem e encaminhamento do nascimento de nossas vidas; onde geração sagrada de Iemanjá se dá completude dessa tríade.

Conclusão

Dentro de todo este processo de criação pictórica e pesquisas da cosmogonia Yorubá e tudo o que engloba este universo, creio que, particularmente, estou dando a continuidade ao processo humanitária de “catalogar” e expressar, perante à arte visual, nossas visões e sentimentos em relação ao o que contempla o universo africano e como ela toca aos nossos corações, processo esse, indispensável no momento de se criar e pensar arte, pois, o artista que não sente o chamado que rege a sua busca como artista, fazer arte, torna-se um feito sem o menor sentido.

Meu processo como Umbandista e pintor, expressante do universo mágico, rico e vasto dos Orixás, das-se pelo prazer que sinto ao unir estas duas potências de vida, a reverência ao sagrado e paixão imensurável pela arte, paixões e sentimentos estes, que se transbordam ao poder conceber que, o que busco pintar e produzir está totalmente ligado a este universo enriquecedor que tanto me nutre e que busco aprender cada dia mais, à esta fusão simbiótica energética do divino e do humano que alimenta e torna a ser quem eu sou, artista e umbandista.

Referências

BARBOSA, Ademir. **O livro de Ouro dos Orixás**. Ed. ANÚBIS. 1ª edição. 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ed. Companhia das Letras. 1º edição. 2001.

Conheça 5 religiões tradicionais de povos da África. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/12/conheca-6-religoes-tradicionais-de-povos-da-africa.html>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2024.

Idade Moderna: Expansão marítima e colonização da América. Disponível em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/curso-enem/expansao-maritima-e-colonizacao-da-america-as-grandes-navegacoes-e-as-mudancas-decorrentes-da-chegada-de-colombo-ao-novo-continente>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2024.

O Tráfico Negroiro. Disponível em: <[https://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/traf_negreiro.html#:~:text=Os%20negros%20trazidos%20para%20o,no%20Congo%2C%20Angola%20e%20Mo%C3%A7ambique](https://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/traf_negreiro.html#:~:text=Os%20negros%20trazidos%20para%20o,no%20Congo%2C%20Angola%20e%20Mo%C3%A7ambique.)>. Acessado em 03 de fevereiro de 2024.



< A TRADIÇÃO E O POP >

Um diálogo necessário para
a educação artística

Lucas Cavalcante de Barros

Este artigo busca defender a apropriação da *cultura pop*, e a presença de suas mídias em nosso cotidiano, como forma de abordar a História da Arte. Tal defesa visa incentivar debates sobre questões sociais que atravessam e conectam ambas, como política, gênero, sexualidade, não seguindo uma linha do tempo evolucionista como é ensinada nas escolas, mas sim uma construída em conjunto entre educadores e estudantes. Isto se dá em prol de auxiliar alunos a se reconhecerem como seres artisticamente capacitados, partes ativas da educação em sala, e a professores a criar um ambiente que abrace as diferentes subjetividades dos estudantes. Para isto, é traçado um percurso desde uma definição de *cultura pop* e relatos de experiências em sala de aula, até reflexões sobre a Lei de Diretrizes e Bases e o papel do educador e de uma educação engajada nessa dinâmica.

Cultura Pop; Educação; Currículo; Popular; Cotidiano

Lucas Cavalcante de Barros é graduado como Bacharel e Licenciado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/UERJ). Professor de Artes e Robótica. Pesquisa na área de Arte-Educação e sua relação com novas mídias e cultura visual. Contato: mslucasb@gmail.com

Há um confronto sendo travado ao nosso redor. Uma batalha que envolve todos os membros da sociedade que transitam pelo espaço urbano: a batalha entre a cultura dominante e a “baixa cultura”. Esta divisão se estende para várias camadas dos ambientes dos quais fazemos parte; nós a aprendemos ao andar na rua, ao ligar a televisão e até mesmo em sala de aula ela nos é ensinada. Visando uma educação libertadora, transformadora da sociedade, é preciso entender como se dá esse conflito no âmbito escolar e como professores podem se posicionar para garantir uma educação artística mais engajada para os alunos. Para isto, este artigo se volta para a apropriação de uma manifestação de cultura popular que propositalmente visa tocar professores e estudantes.

Stuart Hall põe a cultura popular como um campo de batalha no qual há uma “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (Hall, 2013, p. 285). Aprendemos como separar essas culturas desde cedo. A “alta cultura” é tradicional, pertence a museus, grandes centros artísticos, deve ser estudada e referenciada como ideal a ser almejado. Já a baixa cultura é corriqueira, temos contato cotidianamente com ela, não possui “profundidade” ou relevância cultural e acadêmica, é algo que está sempre em contato com as massas.

Somos ensinados a fazer essa distinção com o lugar no qual habitamos, juntamente com toda a gama de elementos que o constituem: sua história, tradição, linguagens, vestimentas, arquitetura, pessoas, etc. Considerando este conjunto de elementos modeladores do espaço civil, Paulo Freire, em *Educação permanente e as cidades educativas* (1992), tem no ambiente urbano uma fonte de educação para os cidadãos aprenderem a como enxergar o mundo, quais

são os modos aceitáveis e inaceitáveis de se agir, como operar sua cidadania, e, em retorno eles influenciam transformações no ambiente que habitam. “A cidade é cultura, criação, não só pelo que fazemos nela e dela, pelo que criamos nela e com ela, mas também é cultura pela própria mirada estética ou de espanto, gratuita, que lhe damos” (Freire, 1992). Portanto, a cultura imagética que aprendemos nos ambientes que habitamos moldam nossas subjetividades e sentidos iconográficos.

Nesse sentido, o ambiente escolar é mais um espaço que reforça a distinção cultural. A educação artística comumente oferecida pelo currículo escolar é a que traz em si o eurocentrismo e o evolucionismo de forma legitimadora da “alta cultura”, criando assim um cânone artístico, uma seleção tida como essencial para afirmar que um aluno foi artisticamente capacitado durante seu aprendizado. Esse “cânone” pode ser observado de maneiras distintas no método de ensino. Está no modo cronologicamente linear de ensinar a arte através da história como se fosse uma escala evolutiva; no tipo de arte abordada, e suas origens histórico-geográficas e étnicas; nos espaços em que circulam e são validadas; os temas abordados; nas práticas da produção artística, muitas vezes intimidadoras para pessoas que não se enxergam como “talentosas”, etc.

Como arte-educadores, na teoria ministramos a gama de matérias que justamente buscam aflorar a subjetividade, questionar tais padrões problemáticos e como eles impactam a sociedade e os alunos. Porém muitas vezes somos tensionados a manter uma cartilha que preserva uma visão excludente da história da arte e da prática artística, incapaz de se comprometer a questionar essa visão e toda a carga política dela. Ao incluir definições do que é ou não é arte, qual classe social é capacitada para produzi-la e que tipo de estética é bela, muitas outras questões sociais entram nisso: gênero, sexualidade, raça, comportamento, classe, entre outros.

Nesta dinâmica, apesar de ser contra nossas intenções, reforçamos visões hegemônicas de grupos socialmente privilegiados e prevacentes, que possuem mais espaço em centros artísticos, na mídia, e, conseqüentemente, no imaginário social do tipo de estética que deve ser almejada para uma obra ser considerada arte e os fatores dentro disso, como definições

do que é ou não é arte, qual classe social é capacitada para produzi-lá, que tipo de estética é bela, etc. É esta a carga que carrega o cânone artístico que forma a visão de como as coisas deveriam ser de acordo com a tradição dessas classes privilegiadas, e essa visão torna-se real no dia a dia ao ser ensinada nas escolas e reforçada por diversos atores sociais. Um “cânone” que intimida, que não se conecta com os alunos, pode causar a dissociação do mesmo como uma figura capaz de pensar e criar arte, e portanto sujeita a aceitar os preceitos tradicionalistas, porque, afinal, foi assim que lhe foi normalizado.

Não há como conectar os alunos à arte-educação se ela não possui impacto ou representatividade em suas vidas. É necessário a conexão, identificação e a interculturalidade (Barbosa, 1998) que reconheça e aborde através da arte as características e condições do educando na sociedade em que vivem. A própria Base Nacional Curricular Comum de Artes (2017), definido pela Lei de Diretrizes e Bases, em seu artigo nº 26 que define:

Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.
(Brasil, 1996)

A cultura e condição histórico econômica devem, portanto, ser consideradas para que o ensino de artes se adapte a tais condições. Há mais parágrafos do mesmo artigo que solidificam isso e a questão de temas de representação e reparação citados anteriormente. Por exemplo, há a inclusão obrigatória da cultura afro-brasileira e indígena, com ênfase em sua abordagem nas artes e literatura.

Na Base Nacional Curricular Comum temos reforçada a noção da necessidade de um conhecimento sobre a pluriculturalidade além do que é propagado e legitimado pela estética e pressupostos da cultura vigente, bem como o aprendizado do aluno como ser artisticamente “capacitado”.

Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades. [...] Estabelecer relações entre arte, mídia, mercado e consumo, compreendendo, de forma crítica e problematizadora, modos de produção e de circulação da arte na sociedade.

(Brasil, 2017, p. 198)

Temos então base legal para abordar temas e métodos em sala de aula que se adaptem às particularidades das turmas e que estejam em contato com suas realidades cotidianas. O ensino curricular de artes nas escolas é algo ainda relativamente recente e está sujeito a constante mudança no mundo das artes, do entretenimento e nos impactos que estes provocam nos estudantes. Em face a isso, é preciso que o professor de artes também se mantenha em constante estado de aprendizado para entender não apenas os gostos, mas também as opiniões de seus alunos sobre as formas de arte que consomem, que tipo de abordagem artística é a que mais os impacta e, a partir dessas conversas, iniciar um processo de “protagonização” do aluno no meio artístico, usando o conhecimento deste para guiar uma narrativa que entrelace diferentes movimentos culturais e artísticos ao longo da história humana e como suas influências se fazem presentes na cultura atual.

Pensando nisso, há um tipo de cultura imagética com a qual tanto professores quanto estudantes podem ter contato no dia a dia. Ela se mantém constantemente presente e influente, atrelada a uma lógica de mercado, disputando entre narrativas pela atenção do público geral: a *cultura pop*.

Simbiótica à lógica capitalista, ela está envolta a uma mentalidade de expandir o alcance de obras que fazem parte dessa “cultura” a um público geral e atrair a maior quantidade possível de espectadores. Podemos observar essa corrida no entorno urbano e midiático: em anúncios, estampas de roupas,

outdoors, memes, mídias sociais, entre outros exemplos de produtos marcados pelas iconográficas de uma peça *pop*.

Essas peças tendem a não ser consideradas no mesmo patamar artístico de “alta cultura” ocupado por obras expostas em museus, por exemplo, seja pelo viés mercadológico delas, ou pelo fato de parecerem mais mundanas por estarem em contato constante com o público. No entanto, elas são fatores importantes para entendermos o posicionamento comum de um indivíduo ou uma população sobre certos aspectos políticos e sociais, e o quanto e como estes se destacam em um espaço de competição pela atenção do público.

Igualmente importante no quesito educativo, elas são o que estudantes de todas as idades, desde a tenra infância até adultos da educação superior, ativamente consomem e demonstram interesse. Seja em estampas de cadernos, roupas, tatuagens ou conversas, é fácil perceber a influência do *pop*.

Mas o que está sendo considerado como *cultura pop* neste texto? Esta é uma expressão fluida, podendo evocar desde a *Pop Art*, e o contexto histórico social no qual ela surgiu, até lançamentos mais atuais no mundo do entretenimento. É um termo guarda-chuva que alcança muitas definições, porém que não deve ser confundido como simplesmente um termo em inglês para cultura popular. Por isso, se faz necessário especificar qual vertente de *pop* será adotada.

Pop, como uma abreviação da palavra inglesa *popular*, possui uma utilização diferente entre países que têm essa como sua língua nativa e seu uso no Brasil (foco deste artigo):

Como abreviação de “popular” (pop), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc). Seria o que, no Brasil, costuma-se chamar de “popular midiático” ou “popular massivo” [...] Então, ao mencionarmos a ideia de “cultura popular”, em língua portuguesa, estamos nos referindo

a duas expressões: a da cultura folclórica, mas também, aquela que chamamos de “cultura pop” ou a “cultura popular midiática/massiva.

(Soares, 2014, p. 4)

Cultura pop, para fins aos quais este texto se propõe, é entendida como a interseção entre a cultura popular midiática massiva, e a área de conflito definida por Stuart Hall na introdução deste texto. Ela se expande para muito além de uma obra propriamente dita, transitando para diversos meios midiáticos, buscando atrair atenção, formando um conglomerado em torno do próprio produto. Tal expansão e impacto no cotidiano não a tornam, porém, marca de tradicionalidade cultural.

Temas que são inerentes à educação artística, que perpassam constantemente a história da arte e nossas vidas estão presentes nessas obras midiáticas, mesmo que muitas vezes abordadas de maneira rasa visando uma abrangência maior no mercado, ou mesmo de maneira aproveitadora de pautas sociais, personalidades ou momentos que estejam em alta exposição, em prol de sua natureza expansionista de sempre se manter relevante. Ainda assim, a presença desses temas em obras da *cultura pop* podem ser utilizadas como portas de entrada para discussões sobre temas político-sociais. Isto é possível através de um tensionamento maior demonstrado em ambientes educacionais sobre as questões de conflito cultural descritas por Stuart Hall, exacerbando os temas sociais e políticos diante das obras analisadas e o reflexo desses na cultura social na qual têm origem. O professor deve apropriar do *pop*, e da dinâmica que seus alunos têm com este, para abordar tais temáticas, ensinando-os como eles se dão ao longo da história humana e seus reflexos artísticos, bem como os contextos sociais nos quais estavam inseridos.

Por que, então, não encarar este interesse de jovens enquanto público consumidor como um pontapé inicial para discussões em Arte? Em prol de incentivar alunos a se aprofundarem no debate sobre quais questões os tocam, devemos incentivá-los a pensar sobre como eles se vêem refletidos nas mídias que consomem ativamente em seus cotidianos, conectando-as à História da Arte, utilizando da atualidade para que entendam melhor o passado, e vice-versa.

Não considerar a mídia que os estudantes consomem e que os impacta é como afirmar que o conhecimento que adquirem em suas vidas fora da escola não é válido como “saber”, e que este é obtido apenas no ambiente escolar, onde são obrigados a aprender sobre temas que, por muitas vezes, não enxergam como tocantes em suas vidas. Trazer discussões que os envolvem como espectadores, ouvir e trocar conhecimentos a partir disso, é um primeiro passo em direção a auxiliar o aluno a se enxergar como um ser artisticamente ativo e capacitado em sala de aula, tanto em pensamento quanto em prática. Também coloca o professor em constante atualização e aprendizado. Enquanto este traz o conhecimento da História e do passado, os alunos lhe trazem o presente e o contato com as mídias e pensamentos de novas gerações, em um diálogo no qual não há um professor que detém todo o conhecimento e alunos neutros que o absorvem, mas, sim, a construção mútua de uma relação de aprendizagem. Nas palavras de Paulo Freire (2004, p. 25): “Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender.”

A *cultura pop* e seu impacto na juventude é uma arma potente a favor da educação libertadora. Ela não está inserida em um local ou contexto específico que gere uma exclusão de classes por si só. É uma força que envolverá o aluno, ou seus amigos, ou algum membro da família em algum nível de consciência. Tal força está ao redor do coletivo social, em constante incentivo midiático para seu consumo e, apesar de não podermos negar o aspecto mercadológico de peças *pop* e da indústria cultural por trás delas, podemos, como educadores, utilizá-las para apontar problemáticas sociais que as acompanham e conectar este debate com a história da arte, movimentos e artistas que fujam do “cânone”, que foram, ou são, tocados pelas mesmas questões.

É claro, a realidade da arte-educação no cenário escolar comum é um terreno difícil de transitar. Um educador da área artística está encarregado de montar um plano de aula que siga temas ditados por colégios, que respeitem o curto limite de tempo em sala, enquanto é observado sob influência da direção escolar e de responsáveis que cobram por um ensino supostamente apolítico. Em meio a essa realidade de estresse e ansiedade para professores, as formas

de entretenimento de massa podem parecer supérfluas, indesejadas para a aula por serem modas passageiras, sem conexão com o tema da mesma. Porém, não podemos olhar apenas com a visão de educador, com uma perspectiva de realidade diferente das dos alunos.

Conversas paralelas à aula são absolutamente normais durante a apresentação de um professor. Não há de se negar que atrapalham o fluxo da aula quando saem de um nível controlado de volume ou integrantes na conversa; porém, o cenário criado por essas conversas pode funcionar como uma espécie de caça ao tesouro. Tendo ensinado nos mais variados tipos de colégios, desde grandes redes de ensino até colégios de bairro, de alta sociedade até camadas mais humildes, um dos poucos fatores comuns entre turmas é o quanto se aprende sobre os alunos, suas vidas, famílias e individualidades enquanto estão conversando entre si. Em momentos mais descontraídos entre eles, é possível escutar argumentos e opiniões sobre as mais variadas formas de entretenimento: filmes, séries, animes, doramas, música, etc. Nessas, fluem ainda assuntos que deixam claros seus sentidos de individualidade, política, sociedade, gênero e sexualidade.

Do ponto de vista deles, essas mídias são as realidades palpáveis de seus cotidianos. São com elas que eles terão contato quando chegarem em casa, são os temas sobre os quais gostam de conversar em sala com amigos, que os mantêm ansiosos para consumir, que buscam conhecer, explorar e o que compõem parte de seus dias. Ignorar o conhecimento que advém dessas realidades é como invalidar a utilidade do que os alunos aprendem em suas vidas fora do colégio, aumentando assim a dissonância com o ambiente escolar por não haver reconhecimento próprio nesse espaço.

É, para dizer o mínimo, contraprodutivo que Artes, a matéria a qual deveria justamente abordar a subjetividade, seja uma matéria de preceitos rígidos, na qual os estudantes e suas subjetividades não são levados em conta na própria sala de aula. Ao simplesmente cancelar uma linha de raciocínio que gere identificação do público alvo, buscando afirmar sua própria autoridade como educador em prol de um suposto controle, talvez se consiga a ordem desejada para a realização do plano de aula, mas um caminho de interação entre professor e classe se perde.

Não apenas isso, mas também há como consequência a estagnação do professor. Esquecer que há nos estudantes toda uma gama cultural, pautas e pensamentos que permeiam a juventude em prol tratá-los apenas como receptores do conhecimento validado por instituições de ensino e pela posição de professor traz o risco de que o próprio acabe se tornando uma figura “ultrapassada”, que não atualiza o conhecimento que detém, nem se conecta com os próprios alunos, estagnado nos próprios conhecimentos e preceitos.

A necessidade do educador de se ligar aos alunos pensando em uma aula motivadora para os mesmos, só será possível se o aprendizado dele não se encerrar nas universidades, mas sim continuar em sala de aula. Como ressalta Dutra (1994, p. 79) sobre a figura do educador, ela “tem que ser uma pessoa flexível e criadora que, sem medo mas com confiança, pode vir a enfrentar o futuro, esse grande desconhecido, possibilitando ao aluno ser também o responsável pelas transformações”.

Isso não quer dizer de maneira alguma rejeitar seus conhecimentos próprios em prol apenas dos conhecimentos dos alunos e rejeitar a História da Arte como matéria para focar apenas na *cultura pop*. Em contrapartida, não se pode valorizar o passado de tal forma que invalide o presente artístico e sua influência em novas gerações.

Sendo a sala de aula o primeiro ambiente a nos ensinar formalmente o “cânone” artístico, é preciso se apropriar desse espaço para poder superar essas questões e compreender a realidade dos estudantes para uma aula realmente proveitosa, desenvolvedora e emancipadora de indivíduos. A *cultura pop* é um meio conciliador nesse sentido, pois todos estamos em contato com ela, mesmo que em diferentes níveis. Isto a capacita de um potencial como linguagem artística que vai de encontro à Schroeder, que destaca o caráter dialógico da arte como um de seus principais fundamentos, e o papel da escola em “ampliar (em alguns casos construir) o acervo de referências nas várias linguagens artísticas da criança.” (Schroeder, 2011, p. 82).

É, portanto, uma ponte de ligação entre os interesses dos estudantes, a vivência do professor aliada ao seu conhecimento sobre a história da arte, e as visões diversificadas que esses núcleos vão possuir sobre as peças de entretenimento dessa cultura e sobre suas experiências individuais de vida

em sociedade. Essa gama de vivências se amplia ainda mais ao levarmos em conta um dos lados do caráter mercadológico e midiático, que se adapta a gostos e algoritmos de cada consumidor, podendo tornar alguma obra um fenômeno com um tipo de público e suas particularidades, mas desconhecida para um consumidor de perfil diferente, expandindo as possibilidades de troca de aprendizados.

A arte, por sua vez, enquanto uma forma de linguagem atrelada à cultura, também tem pontos de contato com várias outras expressões culturais, como a ciência, a religião, a política, as várias formas de organização social etc. Nesse sentido, as linguagens artísticas são instrumentos educacionais poderosos de integração entre conhecimentos de diversas áreas. Não estou falando, é importante ressaltar, de um uso instrumental mecanicista da arte (como mera ilustração ou facilitadora de outros conhecimentos, ou mesmo como finalização de projetos), mas de um processo no qual os significados construídos pelas crianças a partir da arte possam se articular a significados construídos em outras áreas.

(Schroeder, 2011, p. 84)

Utilizar a *cultura pop* em sala de aula pode ser uma forma de romper a distância entre educador e educandos, garantir a efetividade da experiência de aprendizado, valorizar o aluno como indivíduo, fomentar seu crescimento e promover um ambiente de integração e apresentação de culturas cotidianas e formas artísticas que fujam do padrão consumido por um estudante ou professor, aumentando seus leques de conhecimentos, referências e talvez até mesmo interesses e conceitos.

Em uma realidade na qual a educação se volta para uma lógica trabalhista e o pop é uma forma de cultura voltada para operar como consumo mercadológico e criação de conteúdo, forma-se um ambiente onde o pensar Arte e a subjetividade podem ser rendidos pelo constante fluxo de mídia e informação, não tendo tempo ou espaço para o indivíduo refletir sobre o que vê ou o que o toca.

Nessa realidade fugaz, é necessário um ensino que não apenas ensine os alunos a navegarem pelos sentidos das iconografias que os cercam e saibam analisar uma medida de “valor” de uma peça artística. Eles precisam ter reconhecido e reforçado para si mesmos que são seres capazes, que vivem e experienciam cultura de várias formas, podendo se expressar e conhecer formas diferenciadas desta, aprendendo e crescendo com novas vivências artísticas, ou mesmo entendendo o porquê gostam ou desgostam de algo.

Acima de tudo, em um mundo que clama para formar consumidores, é preciso que o educador valide e lembre a seus alunos os traços de suas experiências como humanos. Assim, ele estará corroborando com suas jornadas de crescimento e descobrimento de identidade própria, apoiando-os, desenvolvendo-se junto com eles, garantindo um espaço de segurança e aceitação que por vezes não encontrarão tão facilmente.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. Perspectiva, 7º edição; 2019.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 9.394/96.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. 2017.
- DUTRA, Eli. **Educação para crescer: Projeto Melhoria da Qualidade do Ensino**. Porto Alegre, 1994.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- FREIRE, Paulo. **Educação permanente e as cidades educativas**. Disponível em: <<https://acervoapi.paulofreire.org/server/api/core/bitstreams/21072ff3-b8d3-45c7-87a9-aec616190ccd/content>>. Acesso em 15/02/2024.
- HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do "popular"**. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2013.
- SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. **A arte como linguagem: um olhar sobre as práticas na educação infantil**. LTP, Campinas, v. 30, n. 58, p. 77-85, jan. 2012. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2317-09722012000100010&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16/02/2024.
- SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop**. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2014.14155>. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155>>. Acesso em: 20/02/2024.



< ARTE, DESIGN E ACESSIBILIDADE >

Tradução de obras de artes visuais bidimensionais para pessoas cegas e de baixa visão

Igor Affonso

Este estudo se dedica a uma abordagem prática de acessibilidade comunicacional em museus e espaços culturais para pessoas com deficiência visual, buscando trazer obras de artes visuais em experiências táteis. Fundamentado na legislação de acessibilidade e técnicas de tradução visual, o projeto evidencia a inclusão desses públicos em espaços predominantemente visuais. Utilizando as técnicas de relevo, textura e escultura, foi produzida uma tradução visual-tátil, oferecendo relevo, forma, profundidade e texturas variadas para facilitar a identificação dos elementos da obra. Com o método de estudo de caso, foram desenvolvidos protótipos para a exposição *V PEGA - COEMERGÊNCIAS*, realizada pela Revista Desvio no Paço Imperial, RJ. A validação ocorreu durante a exposição, com o público geral, e em um segundo momento, com uma usuária cega, e os testes analisaram dimensões como mapeamento das informações, legibilidade tátil e durabilidade dos materiais. Os resultados indicaram que a combinação das três técnicas amplia a compreensão tátil de elementos figurativos das obras, o *layout* dos protótipos facilitou o mapeamento tátil, enquanto as texturas representaram uma adição sensorial valiosa, embora algumas gravações superficiais tenham limitado a percepção de alguns elementos. Entre as reflexões, destaca-se a distinção entre acessibilidade idealizada e efetiva; e a distinção entre descrever a iconografia e interpretar a iconologia da obra. Os avanços obtidos reforçam a importância da preservação da acessibilidade da informação sobre a estética original da obra, considerando que o designer, assim como os museus e espaços culturais, devem proporcionar a acessibilidade para o público que existe, e não para o que é idealizado.

*Acessibilidade comunicacional; Artes Visuais; Imagens táteis;
Design Inclusivo; Tradução visual.*

Igor Affonso é designer, professor e ilustrador. Mestrando em Design na linha Design e Cultura pelo PPGD-EBA/UFRJ, é bacharel em Design de Produto pela UFF e licenciado em Ciências Biológicas pela UNIGRANRIO.

Contato: igoraffonso@id.uff.br

Introdução

As “artes visuais” abrangem uma ampla gama de formas de expressão artística que são apreciadas principalmente através do sentido da visão. Isso inclui a pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo, cinema, artes digitais e várias outras linguagens visuais que envolvem a criação de obras que comunicam ideias, emoções e conceitos, utilizando elementos como cor, forma, linha, textura e espaço.

Por definição, “as artes visuais constituem um campo em que a experiência estética se dá prioritariamente por meio da visão, embora outras sensações possam ser evocadas” (Gullar, 1993). Gullar enfatiza que as artes visuais não se limitam a imitar a realidade, mas também podem transformar, abstrair e reinventar o mundo visível de maneira a provocar novas percepções e reflexões no espectador.

A arte e a cultura são elementos básicos para o desenvolvimento pessoal e social humano, porém, nem sempre a sua abordagem prática ou investigativa são garantidas em escolas, espaços formais onde se espera o ensino de base de todo indivíduo. Logo, espaços não formais de aprendizagem, como museus, centros culturais e galerias, são importantes alternativas para o aprendizado das teorias e práticas artísticas e culturais da sociedade, uma vez que estes possibilitam às pessoas desenvolverem referências intelectuais e competências para o desenvolvimento empírico, reflexivo, cognitivo e criativo, essenciais na formação social e cultural de todo ser humano.

Sob o contexto da vivência e experimentação de arte e cultura por pessoas cegas ou com baixa visão¹, o desenrolar se torna uma clara problemática, uma vez que estes não possuem a proficiência sensorial básica para consumir o conteúdo apresentado em museus, galerias e demais espaços culturais tra-

dicionais — a visão. Como incluir essas pessoas com deficiência de maneira plena, ainda que elas não possuam o “básico” para a consumação da oferta artística do local? Como essas pessoas podem experienciar as artes visuais de maneira autônoma sem enxergar um quadro com várias camadas de planos, perspectivas, linhas, formas, cores e texturas?

Quando se trata de acesso de pessoas com deficiência a espaços culturais, na maioria dos casos, a atenção se volta para a adequação às características espaciais e arquitetônicas do local, facilitando a mobilidade de pessoas com deficiências motoras, principalmente. Já para pessoas com deficiências sensoriais, é comum a aplicação de intérprete de libras para a tradução do conteúdo de mediação do espaço para surdos e, por vezes, obras com conteúdo adaptados com equipamentos eletrônicos para a audiodescrição² das obras para pessoas cegas e de baixa visão.

Ainda que haja essa adaptação da imagem para o som, ela não é o bastante para proporcionar uma experiência ampla do conteúdo, se apresentando como uma experiência limitada e frustrante para a este público, em vista das inúmeras lacunas que surgem no imaginário que apenas a descrição por áudio não é capaz de preencher na totalidade. Afinal, pelo contexto histórico, artístico e social, museus e outros espaços culturais são locais predominantemente voltados à exploração visual, e logo, quase que vedados à visita e contemplação de pessoas que não enxergam.

Nesse sentido, a proposta deste projeto consiste num estudo de caso (Yin, 2005) sobre a produção de um conjunto de modelos adaptados para uma exposição de artes visuais, evento onde é possível testar a hipótese acerca da aplicação de métodos e técnicas de análise e tradução de imagem, e assim, validar o seu funcionamento num projeto expográfico sob a ótica de um espaço cultural de poucos recursos. Logo, foram produzidas três pranchas de tradução visual-tátil para a exposição “V PEGA - COEMERGÊNCIAS”, por meio do estudo e análise da imagem com o método iconológico de Panofsky

1. Termos corretos para se referir a pessoas com deficiências visuais. Pessoas cegas: pessoas com perda total da visão, com “visão zero”; Pessoas com baixa visão: pessoas com baixíssima acuidade visual.

2. Descrição verbal de qualquer elemento relevante para a compreensão de imagens.

e aplicação combinada das técnicas de alto relevo, uso representacional de texturas e escultura para a transformação do “visual” em “tátil”. Neste sentido, a tradução da imagem para o tato priorizou a acessibilidade comunicacional, ou seja, buscou-se priorizar a informação da imagem em detrimento da sua estética, com o objetivo de facilitar o acesso de pessoas cegas e de baixa visão ao meio das artes visuais de maneira autônoma e mais assertiva. Com a facilitação do entendimento do conteúdo visual quando traduzido para este público, espera-se incluir as pessoas com deficiência visual nestes espaços construídos sob a perspectiva puramente visual, e ainda, alimentar as referências deste público a partir da arte que elas até então, não podiam visualizar.

Acessibilidade em Artes Visuais

Arte, cultura e sociedade

A humanidade sempre buscou a auto representação por meio da arte, seja de maneira intencional ou espontânea. Segundo Buoro (2000), a arte é um produto vivo do encontro entre o homem e o mundo, onde “o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece”. Essa expressão artística, em suas diversas formas, reflete o meio social e cultural em que está inserida.

Essa conexão entre arte e sociedade é corroborada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 2001), que destacam a presença constante da arte em praticamente todas as formações culturais, e por Buoro (2000), ao afirmar que nenhuma civilização deixou de produzir arte ao longo da história.

Nos primórdios da humanidade, como nas pinturas rupestres, a arte não tinha foco estético, mas servia como meio de comunicação não verbal, transmitindo pensamentos, crenças, hábitos e eventos cotidianos. Essas manifestações artísticas desempenhavam um papel fundamental na preservação histórica e cultural, ainda que de forma rudimentar. Com base na história, observa-se que as representações artísticas são usadas para interagir com o meio social, geralmente de forma coletiva. A arte, portanto, transcende o individual e ganha significado na sua função de representação social. Nesse

sentido, Fischer (1987) reforça que a arte encontra sua essência na produção coletiva, refletindo as dinâmicas culturais e sociais de cada época.

Acessibilidade cultural

Segundo a Biblioteca Virtual em Saúde (BVS), aproximadamente 3,5% da população brasileira possui deficiência visual. Dados do IBGE (2010) indicam que o Brasil conta com 528.624 pessoas cegas, e 6.056.654 pessoas com baixa visão ou visão subnormal, destacando, ainda, conforme a OMS (2010) a região Sudeste como a mais afetada.

Embora a visão seja responsável por 80% das informações que recebemos do ambiente, sua ausência não implica desconexão total, pois os outros sentidos — tato, paladar, olfato e audição — podem ser explorados e desenvolvidos. Nesse contexto, Ormelezi (2006) observa que a cegueira é frequentemente interpretada de forma equivocada, como se a falta de visão comprometesse a existência, o aprendizado, a comunicação e a integração cultural do indivíduo. Esses equívocos subestimam a capacidade de pessoas cegas de interagir, aprender e participar ativamente da sociedade.

A acessibilidade³ em museus e espaços culturais para pessoas com deficiência visual no Brasil é regulamentada por legislações como a Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº 13.146/2015) e o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09). Essas normas estabelecem o direito à inclusão e à promoção da acessibilidade em diversas dimensões, como bens culturais, atividades culturais e monumentos. O conceito de acessibilidade abrange aspectos como o desenho universal, a eliminação de barreiras arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais, além da aplicação de tecnologias assistivas e adaptações razoáveis.

A acessibilidade comunicacional inclui recursos que permitem a interação social e o acesso à informação por diferentes meios, como o uso de braille, audiodescrição, sistemas táteis, textos em linguagem simples e caracteres ampliados. Essas medidas são essenciais para proporcionar às pessoas cegas e com baixa visão uma experiência plena em espaços culturais.

3. Por definição, acessibilidade é tomada como possibilidade e condições de alcance de maneira segura e autônoma à espaços, estruturas, objetos, transportes, informações e serviços, todos do âmbito público ou privado de uso coletivo, (Lei nº 13.146/2015).

O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram, 2012) destaca a importância de ações voltadas para a inclusão por meio do programa *Museus e Acessibilidade*. Este programa promove, dentre inúmeros planos, diagnósticos, projetos, intervenções e fomento, ações em prol de várias camadas de acessibilidade, incluindo as comunicacionais. O Plano Setorial Nacional de Museus, também liderado pelo IBRAM, define diretrizes estratégicas para garantir a acessibilidade universal, como o incremento de ações que promovam acessibilidade cognitiva, sensorial e motora. Dentre elas, os destaques são as iniciativas voltadas para o desenvolvimento de metodologias inclusivas, publicações acessíveis e avaliação de projetos em parceria com associações de pessoas com deficiência. Tais medidas visam ampliar o acesso e fortalecer o papel dos museus como espaços inclusivos e democráticos para o público com deficiência.

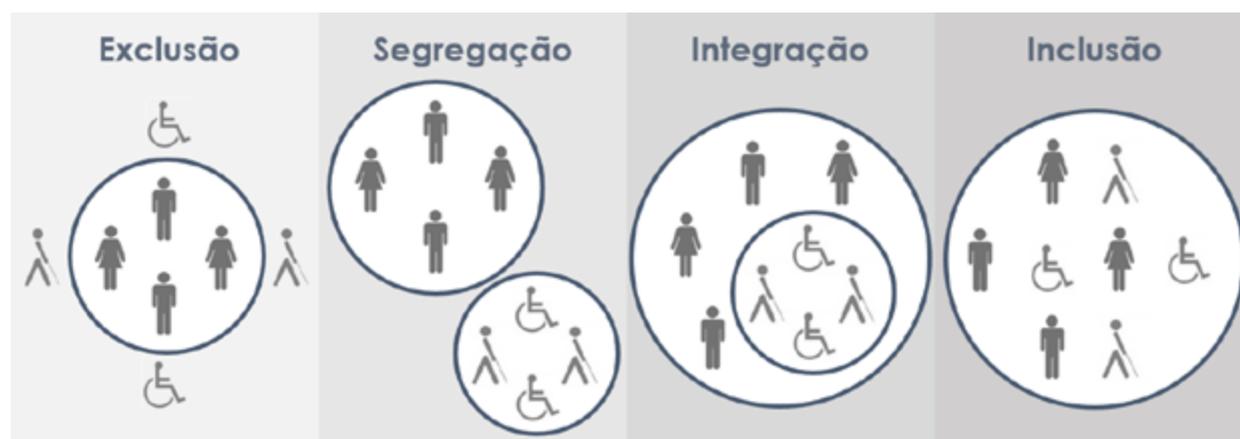


Fig. 01: Diferença entre exclusão, segregação, integração e inclusão. Fonte: Gazeta do Povo.

Chegar às “vias de fato” na discussão sobre acessibilidade em museus e espaços culturais requer a ênfase na aplicação efetiva da legislação e dos programas existentes, como forma de garantir uma inclusão plena e significativa. Não basta que as políticas públicas funcionem como “regras” superficiais; é essencial que promovam a interação genuína de pessoas com deficiência com o ambiente e a sociedade. A inclusão deve assegurar que esses indivíduos possam exercer sua cidadania com autonomia, dignidade e oportunidades reais de acesso a bens culturais, educação e lazer, em condições de igualdade com as demais pessoas. Assim, museus e espaços culturais têm o potencial de se consolidar como ambientes verdadeiramente democráticos e inclusivos, alinhados aos princípios da acessibilidade universal e da valorização da diversidade.

Acessibilidade cultural

O tato, um sentido primário essencial ao ser humano, desempenha um papel crucial na interação com o ambiente. Para pessoas cegas, ele é fundamental no reconhecimento e “visualização” do mundo, permitindo captar detalhes de espaços e objetos por meio das mãos ou de extensões como a bengala. Nesse contexto, o sistema háptico viabiliza a acessibilidade, combinando atividade sensorial e motora para interpretar estímulos táteis por meio de receptores na pele (Nishida, 2012).

Na exploração do tato como potencial de “outros modos de se ver” nas artes visuais, a acessibilidade comunicacional traduz elementos visuais como linha, forma, ponto, volume e cores como método de tradução tangível e tri-dimensional em diferentes níveis, com capacidade de atingir características de percepção mais profundas, como profundidade, perspectiva e texturas das superfícies.

Logo, o tato é o sentido que conecta a pessoa cega e de baixa visão ao mundo visual, com o espaço sendo a linguagem comum para a sensorialidade, categorizando a percepção háptica como uma ponte sensorial de comunicação e relação do indivíduo com o meio tangível.

Estratégias táteis de inclusão de pessoas cegas e de baixa visão nas artes visuais

Nos museus e galerias, a exploração tátil tem se consolidado como uma estratégia de interação e aprendizado, permitindo que visitantes interajam com esculturas, maquetes e cenários imersivos, visando interação prática e facilitando o aprendizado em espaços educativos informais. Segundo Almeida, Carijó e Kastrup (2010), as principais técnicas para apresentar obras a pessoas com deficiência visual incluem alto relevo, uso representacional de texturas e escultura, frequentemente aplicadas isoladamente.

O alto relevo é comum para representar pinturas e gravuras, mas apresenta limitações, pois depende de conhecimento prévio sobre perspectiva e dimensionalidade, além de perder elementos como profundidade, volume e textura. Essa técnica transforma linhas visuais em táteis, permitindo apenas a percepção básica da cena, resultando em uma experiência superficial e pouco

imersiva. A questão das cores e texturas também é desafiadora, especialmente para cegos congênitos, enquanto cegos adquiridos ou pessoas com baixa visão podem utilizar referências para completar seu imaginário.



Fig. 02: Adaptação de quadro em alto relevo. Fonte: Museu del Prado *apud* Minder (2015).



Fig. 03: Mapa tátil de biomas com uso representacional de texturas. Fonte: FEPEPSP (2021).

O uso representacional de texturas oferece maior detalhamento tátil, utilizando códigos gráficos que distinguem superfícies e materiais. Contudo,

a ausência de volume e profundidade pode, e provavelmente vai, gerar ruído na informação da imagem. Embora ofereçam informações, podem deixar de lado a estética da obra, prejudicando a interatividade e dificultando a percepção de formas e planos.

A escultura, por sua tridimensionalidade, oferece uma percepção mais complexa de formas e volumes. Contudo, a fidelidade às obras originais depende do material e da técnica de moldagem, além da interpretação do modelador ao criar as partes não visíveis de obras bidimensionais — como o verso da *Monalisa* ou o pé esquerdo do *Abaporu* —, o que pode alterar características e a originalidade do artista. Mesmo vantajosa, a escultura prioriza a forma em detrimento de outros elementos importantes para a reprodução tátil.



Fig. 04:
Adaptação
do quadro
“*Monalisa*”
(1503), de
Leonardo
da Vinci, em
escultura.
Fonte:
Jungbauer
(2016).

Devido às limitações das técnicas táteis isoladas, as adaptações geralmente são complementadas por audiodescrição, o que, embora preencha lacunas, pode comprometer a autonomia do visitante com deficiência visual ao induzi-los com a interpretação do audiodescritor. Para tentar alcançar uma acessibilidade comunicacional mais efetiva, é necessária a combinação dessas técnicas e a exploração de novos recursos, unindo estética e informação.

A Análise Iconográfica como Ferramenta de Tradução

A Iconografia e Iconologia de Panofsky

O método de análise iconológico proposto por Erwin Panofsky (2007) é uma abordagem sistemática que busca compreender obras de arte a partir de seus significados visuais e simbólicos. Essa metodologia divide a leitura visual em três níveis interconectados — pré-iconográfico, iconográfico e iconológico —, permitindo uma investigação que vai além da superfície da obra, alcançando seus sentidos mais profundos e contextuais.

No primeiro nível o observador realiza a descrição pré-iconográfica (natural), baseada na observação objetiva dos elementos visuais da obra. Aqui, o foco está na identificação e descrição literal das formas, cores, figuras, objetos, ações e composições que aparecem na imagem baseados em percepção básica e senso comum, sem a necessidade de entendimento sobre a obra ou o seu contexto.

No segundo nível, é feita a análise iconográfica (convencional), em que o observador começa a interpretar os elementos descritos, buscando associações com símbolos, temas ou narrativas presentes no contexto cultural e histórico da obra. Aqui, o conhecimento do repertório simbólico é essencial para identificar a iconografia específica da obra.

No terceiro nível, é finalmente feita a análise iconológica (intrínseca), que aprofunda-se no significado subjacente da obra, considerando aspectos sociais, culturais, históricos, filosóficos e as intenções do artista. Esse estágio vai além da identificação de símbolos e examina os contextos em que a obra foi criada,

suas implicações ideológicas e seus possíveis significados universais. Aqui, é exigido não apenas o conhecimento de estilo e tema da obra, mas também um olhar crítico sobre o contexto mais amplo, permitindo compreender como as intenções conscientes do artista refletem significados que ultrapassam as barreiras culturais e temporais.

Tradução de símbolos e significados

O método de Panofsky tem potencial para oferecer uma metodologia contributiva para o campo da tradução visual/tátil, especialmente na adaptação de obras de artes bidimensionais. A aplicação de seus três níveis de descrição e análise permite a observação, seleção e racionalização dos elementos visuais de uma imagem, e então, a tradução de seus significados visuais essenciais para a acessibilidade na tangibilização.

Por exemplo, com a descrição pré-iconográfica, podemos representar uma árvore por sua silhueta e folhas em alto-relevo, destacando seus ramos principais e diferenciando seus galhos pela variação de espessuras e as folhas por tamanhos, garantindo que os elementos mais fundamentais da obra sejam reconhecíveis de imediato. Com a análise iconográfica, é possível acrescentar texturas específicas que podem diferenciar mais facilmente tipos de superfícies por elementos ou materiais presentes em cena, como uma textura rugosa para os galhos e tronco da árvore, e uma textura de veios para suas folhas, aplicando uma narrativa aos elementos antes básicos. Já com a análise iconológica, podemos tratar de seu ciclo de vida, interação com o meio ambiente ou sua beleza estética, por exemplo, questões contextualizadas que promovam discussão e alcancem significados mais profundos para a representação, que apenas o olho ou o tato não são capazes de transmitir. Logo, neste último nível, é essencial que haja a integração de outras camadas de tradução de informação, como textos adaptados, audiodescrição ou um mediador.

A integração de técnicas como alto-relevo, representações de texturas e esculturas com abordagens complementares, como o braille, texto ampliado, audiodescrição ou mediação cultural, cria uma experiência multissensorial mais inclusiva. Tais práticas não apenas respeitam a visualidade e essência da obra, mas também ampliam o alcance de sua apreciação pelo público vidente

e não vidente, reafirmando o papel da arte como linguagem universal em que os significados podem ultrapassar as barreiras sensoriais, preservando a sua relevância cultural e simbólica para todos.

Estudo de Caso: Exposição “IV PEGA - COEMERGÊNCIAS”

Contextualização da exposição

A exposição *COEMERGÊNCIAS*, integra a 5ª edição do PEGA (Encontro de Estudantes de Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro) e reflete sobre emergências individuais e coletivas, explorando questões de subjetividade, memória, identidade e resistência. Assinada pela equipe da Revista *Desvio*, uma publicação acadêmica eletrônica com foco nas temáticas de arte, memória e patrimônio, a exposição une diferentes expressões artísticas, busca-se um espaço democrático que valorize narrativas visuais contra-hegemônicas e promova conexões humana, fomentando o respeito à diversidade e destacando a potência de ações coletivas, conforme destacam Ovídio, Lúcio e Poncio (2024) no texto curatorial da mostra.

Escolha das obras de arte

Para a exposição, foram selecionados três trabalhos entre os 28 aprovados pelo edital lançado pela *Revista Desvio* para a mostra *V PEGA – COEMERGÊNCIAS*, destinados à tradução em pranchas táteis com foco na acessibilidade comunicacional das obras.

Os trabalhos escolhidos para tradução foram avaliados com base no potencial de adaptação considerando a combinação das técnicas estudadas — relevo, uso representacional de texturas e escultura —, com atenção especial à linguagem figurativa de cada obra, para que houvesse o mínimo possível de subjetividade na interpretação para a tradução. Além disso, também foram considerados que as obras apresentassem níveis diferentes de complexidade em relação ao número de elementos em cena. Por fim, as peças selecionadas foram: *Rainha das Cabeças* (2023),

de Yaya Ferreira; *Garimpo* (2023), de Willy Chung; e *Vitral #1 Surfistas de Trem* (2024), de Conativo.

Desenvolvimento das pranchas táteis

Análise da obra *Rainha das Cabeças* (2023), de Yaya Ferreira



Fig. 05:
Rainha das Cabeças (2023), de Yaya Ferreira. Acrílica sobre tela e marcadores, 60 x 90 cm. Fonte: Acervo da artista, 2023.

Descrição pré-iconográfica

Em *Rainha das Cabeças*, temos uma composição figurativa nas cores bege, preto, marrom, rosa e quatro tons de azul, entre claro e escuro. Vemos uma composição com uma figura feminina robusta no centro superior, com uma forma orgânica caída sobre o corpo, segurando uma forma ovalada no centro, sob a perspectiva de visualização frontal superior. A figura central se encontra sobre uma superfície lisa, cortada na diagonal por formas sinuosas.

Análise iconográfica

Na obra há uma mulher gorda e negra, completamente desnuda, usando apenas um colar de contas branco e rosa, com o corpo projetado para a frente com o joelho esquerdo e o pé direito apoiados no chão. Seus braços estão estendidos para baixo enquanto suas mãos e dedos sujos de barro esculpem uma cabeça feminina de barro, que por sua vez, apresenta traços negróides, com a pele em tom marrom avermelhado, uma concha rosa representando a boca, conchas brancas representando os olhos e estrelas do mar marrom-avermelhadas representando os brincos. O fundo da pintura representa uma praia, sendo dividido em duas áreas: a areia, com tom bege ocupando a maior parte, e a outra em corte diagonal na direita inferior em tons claros e escuros de azul, representando a água.

Interpretação Iconológica

Os elementos da obra trazem diversos significados, que pelo contexto, podemos identificar vários significados por detrás dos signos visuais: 1) Yaya Ferreira, como artista negra contemporânea, está explorando temas de identidade, herança cultural e o papel das mulheres na preservação de tradições. A figura central simboliza uma guardiã das memórias e histórias ancestrais. 2) Simbolismo da cabeça, sendo segurada pela figura feminina representa a continuidade das tradições e conhecimentos passados de geração em geração. Simboliza o respeito pelos ancestrais e a conexão espiritual com eles. 3) Dualidade, pois a divisão do fundo em bege e azul traz a interconexão entre o mundo físico e espiritual, sugerindo que a “Rainha das Cabeças” navega entre esses dois reinos. Além disso, a composição da figura feminina com a cabeça

e o mar apresenta uma referência clara à Iemanjá, uma divindade (Orixá) das crenças de matriz africanas que controla e protege os mares e representa o matriarcado, a sustentabilidade e a inclusão social (Brasil, 2024).

Análise da obra *Garimpo* (2023), de Willy Chung



Fig. 06:
Garimpo
(2023), de
Willy Chung.
Acrílica
sobre tela e
marcadores,
120 x 90 cm.
Fonte:
Acervo da
artista, 2023.

Descrição pré-iconográfica

Em *Garimpo*, temos uma composição figurativa em cores preto, branco, rosa, e dois tons de marrom, azul e verde. Temos uma composição com uma figura humana no lado inferior direito, uma forma triangular invertida na parte inferior esquerda. A figura humana está sob a perspectiva frontal ou posterior, sobre uma superfície irregular. Ao fundo, há algumas formas de linhas retas e outras volumosas e sinuosas no centro e uma camada de cor sólida e chapada na parte superior.

Análise iconográfica

Na cena, há uma silhueta humana, sem distinção de gênero, sentada com os braços junto ao corpo, com um chapéu em formato triangular em seu lado esquerdo, ambos com as sombras projetadas à esquerda. A pessoa e objeto se encontram sobre um chão de terra de aspecto lodoso, à beira de um precipício. Ao fundo, há uma 119 parede rochosa clara, refletindo a iluminação e com partes cobertas por terra. Por trás das rochas, há volumosas copas de árvores, com céu sem nuvens ao fundo. Todo o chão da cena é coberto por pequenas pinceladas de tintas coloridas na paleta da obra.

Interpretação Iconológica

Os elementos ilustrados em cena apresentam inúmeros significados, podendo ser identificados: 1) Contexto cultural e social com a representação de temas relacionados ao trabalho duro e às condições de vida dos garimpeiros. A figura em silhueta, anônima, simboliza os muitos trabalhadores que passam despercebidos, mas cujos esforços são fundamentais para a obtenção de minerais e pedras preciosas. 2) Simbolismo da silhueta, como uma figura escura e indistinta representa a invisibilidade social dos garimpeiros, que muitas vezes trabalham em condições precárias e perigosas sem o devido reconhecimento ou valorização. 3) Contraste entre figura e paisagem, entre o escuro e o vibrante, que representa a dissonância entre a beleza natural do ambiente e as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores do garimpo. 4) Exploração e exaustão, já que a posição da figura sugere um momento de descanso ou exaustão, destacando o esforço físico e mental envolvido no garimpo.

5) Fragmentos coloridos no solo e no chapéu representam e reforçam a atividade de busca e extração de minerais preciosos e brilhantes, sugerindo uma crítica à exploração e às condições de vida dos garimpeiros.

Análise da obra *Vitral #1 Surfistas de Trem* (2024), de Conativo



Fig. 07:
*Vitral #1
Surfistas de
Trem* (2024),
de Conativo.
Acrílico
sobre tela,
90 x 150
cm. Fonte:
Ximenne
Freitas, 2024.

Descrição pré-iconográfica

Em *Vitral #1 Surfistas de Trem*, temos uma composição figurativa nas cores vermelho, verde, bege e preto, onde vemos três figuras masculinas no centro horizontal dispostas em posição piramidal. O grupo se encontra em cima de uma estrutura de superfície reta na parte inferior. Ao fundo há uma paisagem de cor sólida constituída por formas volumosas e arredondadas com um amontoado de linhas convergindo para o ponto central da imagem.

A cena é emoldurada por uma estrutura segmentada em três camadas de margem, com uma dupla espelhada de figuras angelicais segurando formas sinuosas na parte superior da moldura. Ao redor, formas sinuosas espelhadas descem da parte superior até os limites das extremidades de cada lateral.

Análise iconográfica

Na obra há três homens negros, jovens e periféricos. A começar pelo centro horizontal da composição, vemos dois personagens nas laterais, um do lado direito e outro do lado esquerdo. Eles usam bermuda e camiseta regata, vestuário que indica um clima tropical. A figura do meio, por sua vez, se apresenta com o tronco desnudo, o que reforça ainda mais a sensação de calor. Os três estão em cima de um trem, com o do meio em posição de destaque, mais aproximado do observador pela perspectiva da cena, assim como por manter os olhos direcionados para frente, em contato visual direto com o observador. Em posição de movimento, seus braços estão levemente flexionados para trás e as suas mãos fechadas, ao passo que a perna esquerda se encontra à frente do próprio corpo.

Ao fundo há um céu repleto de nuvens junto a um conjunto de linhas de vitral centralizando a composição. O recorte de cena é margeado por uma moldura ogival de vitral de três camadas, com dois pequenos anjos espelhados, segurando tecidos esvoaçantes, descendo da parte superior da moldura e convergindo para o centro vertical da imagem. Ao fundo, dois tecidos esvoaçantes espelhados em cada lado da moldura, cortados pelo limite da lateral da tela.

Interpretação Iconológica

Os elementos visuais presentes na obra trazem significados intrínsecos, que podem ou não ter sido intenção do artista ao produzi-la. Pelo contexto ilustrado, pode-se identificar vários significados por trás dos ícones, dentre eles: 1) Os três homens como “surfistas” de trem, representando a prática do “surfe ferroviário”, comum entre os jovens periféricos nos anos 90 no Rio de Janeiro. A prática consistia em uma aventura ilegal e transgressora, visto que pessoas subiam nos tetos dos vagões para atravessar a cidade lá de cima. 2) As janelas entreabertas, representando a precariedade do serviço ferroviário da época, sem ar condicionado ou climatização para a população trabalhadora, apertadas nos vagões pelo excesso de pessoas que saíam da periferia da cidade e 122 adjacências rumo ao centro. Os surfistas entravam e saíam pelas janelas no trem, provocavam diversos acidentes e colocavam em risco a sua vida e a dos passageiros. 3) A cultura periférica e o recorte social, já que estes indivíduos eram figuras de “exemplo” para os demais jovens periféricos, pois ousavam se aventurar em um “esporte” perigoso, ainda que contra a lei, sendo vistos como aventureiros, descolados e “super homens”. 4) O perigo e a marginalidade, sob um recorte de raça e origem, por estes jovens serem oriundos de áreas periféricas, com poucas oportunidades e imersos na normalização da violência e falta de perspectiva. Além disso, a representação da mídia da época causou grande impacto na vilanização dos praticantes como criminosos, que de fato eram. 5) A composição de nuvens centrais, vitral com anjos e tecidos, trazendo uma perspectiva de arte sacra pelo culto à prática como algo “sagrado”, com os praticantes sendo vistos como “deuses aventureiros”. Sob uma perspectiva mais obscura, há a representação da mortalidade, ou os “Zé Maria”, termo empregado para os muitos indivíduos que faleceram pela atividade clandestina, com os corpos achados diariamente nas trilhas das linhas de ferro (Fantástico, 1997). 6) A paleta de cores vermelho, verde azulado, bege e preto, denota a estética atual do artista, com uso de contraste bem acentuado entre as cores da composição. Para a religião, o vermelho presente traz a simbologia do martírio e o sangue de Cristo, com referência direta ao uso

constante pela Igreja Católica ao que é sagrado. O verde e azul claro, remete à imortalidade e contemplação, símbolos de paz e fé. O bege, puxado em algumas partes da imagem para o amarelo claro, representa poder e glória, remetendo junto com a composição de nuvens, às portas do paraíso cristão. Já o preto ao redor na imagem, faz alusão à morte e ao luto que cerca a prática (Vitrais Ton Geuer, 2020).

Além da interpretação que os ícones presentes nos trazem, é importante destacar que a prática do surfe nos trens acontece ainda hoje. Mesmo que em menor ocorrência, acontece na periferia, sobretudo na extensão Vila Inhomirim e Guapimirim, onde ainda circulam os “Maria fumaça”, trens movidos a diesel e não a eletricidade. Esta é uma representação da desvalorização do território e de seu povo, vista através dos olhos do artista, morador de Imbariê, umas das estações da extensão Vila Inhomirim, em Duque de Caxias. Em sua ficha de inscrição, ele defende sua representação:

[...] a prática do surfe ferroviário ainda acontece mesmo que de forma pontual, mas faz pensar que enquanto se mantém a falta de segurança, o sucateamento no transporte (e portanto na vida), a ordem exigida e as boas maneiras também continuam não fazendo sentido.

(Conativo, 2024)

Com este método, é possível obter uma compreensão aprofundada e contextualizada de cada obra analisada, considerando além da imagem, diferentes campos influenciadores, incluindo os vieses por trás de sua representação, como neste último caso, o contexto de cultura e território a qual o artista pertence.

Processos e técnicas

Ao final da análise com o método de Panofsky, cada elemento foi “separado”, segmentado e multiplicado pela quantidade de sobreposições visuais presentes a partir da descrição do observador vidente.

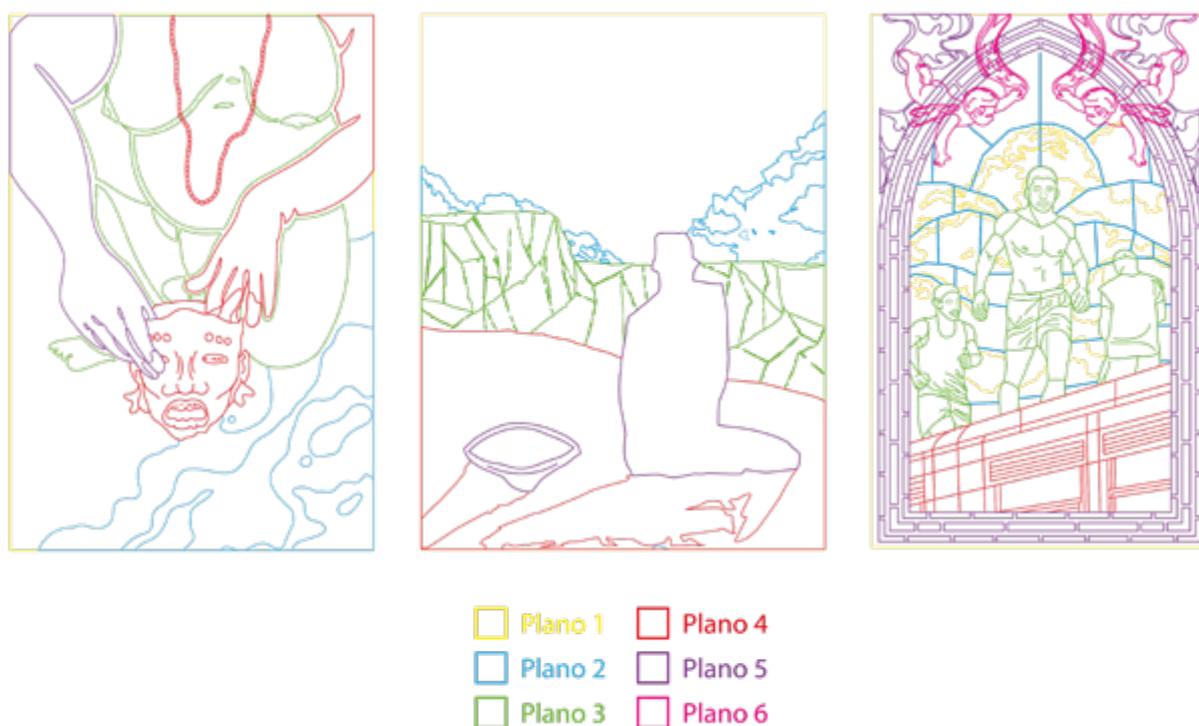


Fig. 08: Digitalização das obras *Rainha das Cabeças* (2023), de Yaya Ferreira; *Garimpo* (2023), de Willy Chung; e *Vitral #1 Surfistas de Trem* (2024), de Conativo. Fonte: Autor do projeto.

Na obra *Rainha das Cabeças*, de Yaya Ferreira, foram obtidas 5 camadas de planos a partir da percepção de profundidade: 1) areia; 2) água; 3) tronco e membros inferiores; 4) braço esquerdo, cabeça de barro e colar; e 5) braço direito. O maior desafio neste caso, foi a interpretação do que está por cima ou por baixo em relação aos braços e cabeça de barro, já que em teoria, ambos os braços deveriam ficar num mesmo plano, porém, um está com a mão por “dentro” da cabeça de barro, a modelando, enquanto o outro se projeta um pouco mais à frente, alisando a face do objeto. Logo, cada braço foi deixado numa camada de plano diferente a fim de conferir maior profundidade à tradução.

Em *Garimpo*, de Willy Chung, também foram separadas 5 camadas de planos: 1) céu; 2) árvores; 3) rochas; 4) chão; e 5) homem e chapéu. Aqui, a maior dificuldade foi entender a ordem de sobreposição de planos entre a parede rochosa e o chão. Porém, após uma análise minuciosa e conversa com o artista, constatou-se que a rocha está numa camada mais profunda que o chão na visualização, já que a obra se trata da silhueta de um homem à beira de um precipício.

Já em *Vitral #1 Surfistas de Trem*, de Conativo, 6 planos foram obtidos no total, tendo em vista a quantidade de elementos presentes e a complexidade da cena: 1) céu com nuvens; 2) linha centrais do vitral; 3) os três meninos; 4) trem; e 5) moldura do vitral e tecido; 6) anjos da moldura do vitral com tecidos.

O desafio enfrentado nesta tradução foi pela quantidade de elementos em cena, que mesmo que bem delimitados, precisavam fazer sentido como a representação de uma cena que fez parte da história e cultura carioca “imortalizada” pela estética de vitral. Pela quantidade de elementos, a dificuldade também recaiu sobre o nível de detalhamento da cena, afinal, sob referência no movimento artístico paleocristão, os vitrais são tradicionalmente conhecidos por sua estética bem trabalhada e rica em detalhes.

Para cada elemento presente nas obras, foram desenvolvidas texturas que funcionam como “códigos táteis” com o objetivo de auxiliar no mapeamento e diferenciação do conteúdo em cena. Essas texturas foram criadas a partir de módulos simbólicos replicados como padrões, formando um sistema iconográfico tátil que busca padronizar a visualização do conteúdo com base nas características morfológicas dos elementos representados. Tal abordagem facilita o reconhecimento e a obtenção de informações durante a exploração tátil das pranchas.

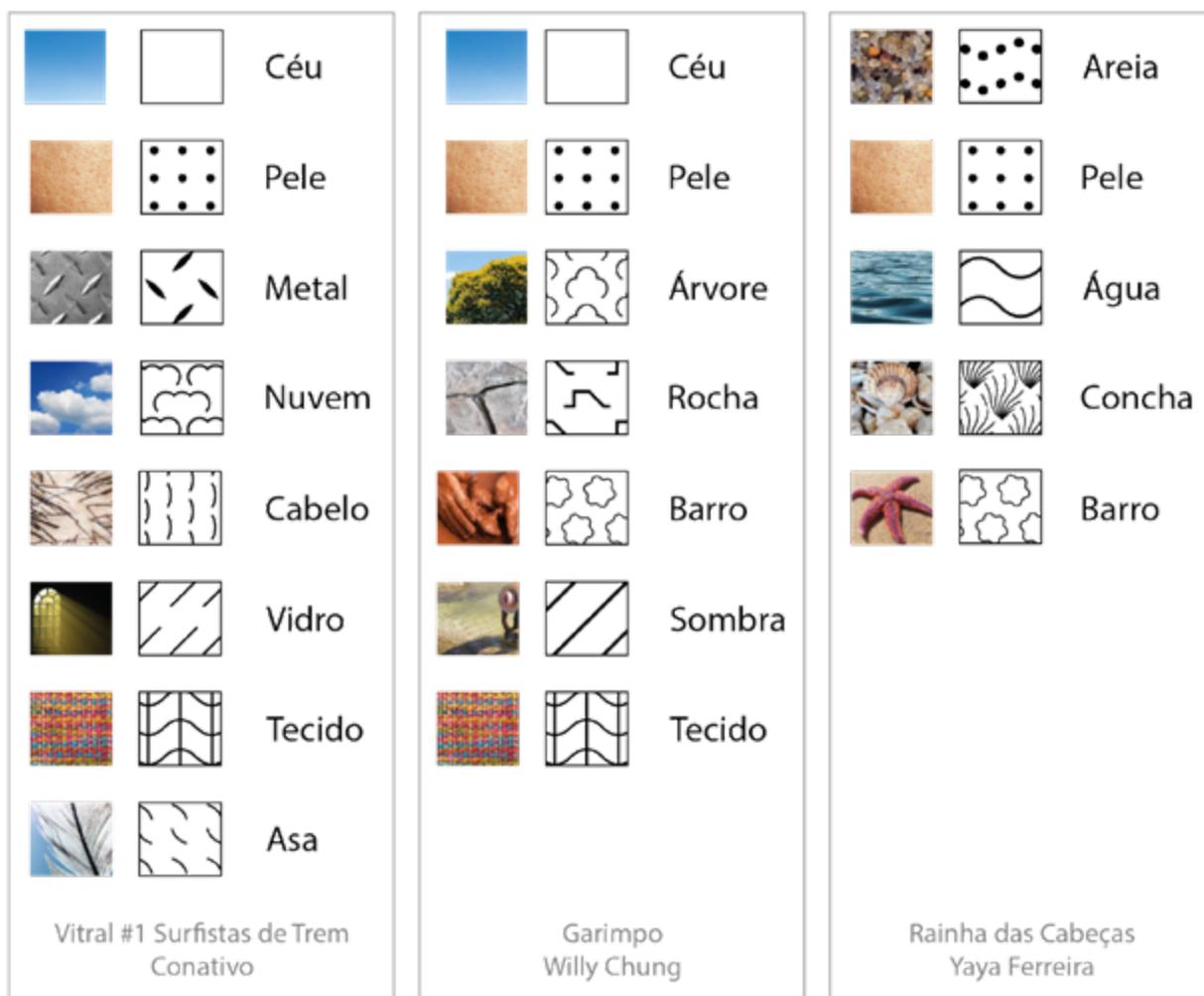


Fig. 09:
Texturas
criadas com
base na
iconografia
gráfica dos
elementos
reais,
separados
por obra.
Fonte: Autor
do projeto.

Os símbolos táteis foram concebidos com base na iconografia visual já existente para cada elemento na literatura ou, quando ausente, derivam-se da aproximação imagética com o objeto real. Como exemplos, os “pontinhos” que simbolizam os poros da epiderme, linhas curvas para representar água, um padrão de linhas verticais sobrepostas por linhas curvas horizontais para tecidos, e losangos arredondados rotacionados para indicar a superfície metálica.

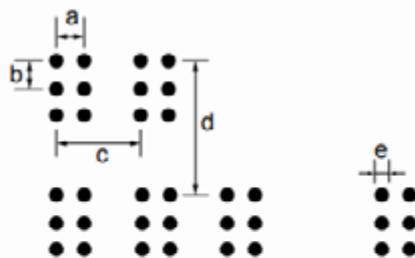
Este sistema de codificação iconográfica para texturas assegura maior compreensão do conteúdo pelo toque, ampliando a otimização da acessibilidade comunicacional para a informação visual da obra. Hoje, não há uma forma padrão de representação de elementos por texturas, cabendo à interpretação do próprio projetista a criação destes com base na visualização do conjunto de obras a ser traduzido.

Apesar das cores não terem entrado nas pranchas da exposição, foi verificado que não houve necessidade de aumentar a saturação e contraste das cores da obra original, diferente de testes anteriores, aqui, apenas a escala tonal de cada cor foi simplificada com redução para apenas uma matiz, para facilitar sua diferenciação por pessoas de baixa visão que possuem alguma variação de acuidade visual.

O tom definido para representar a matiz de cada cor foi o mais dominante visualmente em relação à quantidade de área ocupada, sem deixar de lado a relação de contraste entre matiz, saturação e brilho.

Para complementar a tradução das informações visuais, foi desenvolvido um mapa de texturas adaptável tanto para o formato vertical (retrato) quanto horizontal (paisagem). Junto a isso, foi criada uma legenda em português ampliado e sua respectiva tradução em Braille, contendo a ficha técnica, uma breve interpretação do artista e uma descrição visual objetiva da cena.

A legenda em português ampliado utiliza fonte de 20 pts, com altura de 27 mm e espaçamento de 50 mm entre minúsculas e maiúsculas. Já o Braille segue as especificações da norma NBR 9050/2020, com os pontos contendo 2mm de diâmetro e 0,8mm de altura, respeitando dimensões que garantem o reconhecimento tátil eficiente.



a	b	c	d	Diâmetro do ponto e = D	Altura do ponto H
2,7	2,7	6,6	10,8	de 1,2 a 2,0	de 0,6 a 0,8
* D significa diâmetro.					

Fig. 10: Dimensões em mm e arranjo geométrico dos pontos em Braille segundo norma NBR 9050/2020. Fonte: ABNT, 2020.

Para viabilizar a interação em diferentes contextos expositivos, foi desenvolvido um display inclinado, similar ao de uma prancheta de desenho, permitindo que o usuário explore a obra de forma confortável, tanto em pé quanto sentado. Uma moldura margeia toda a estrutura para delimitar e organizar o espaço figura-legenda, facilitando o mapeamento tátil do conteúdo.

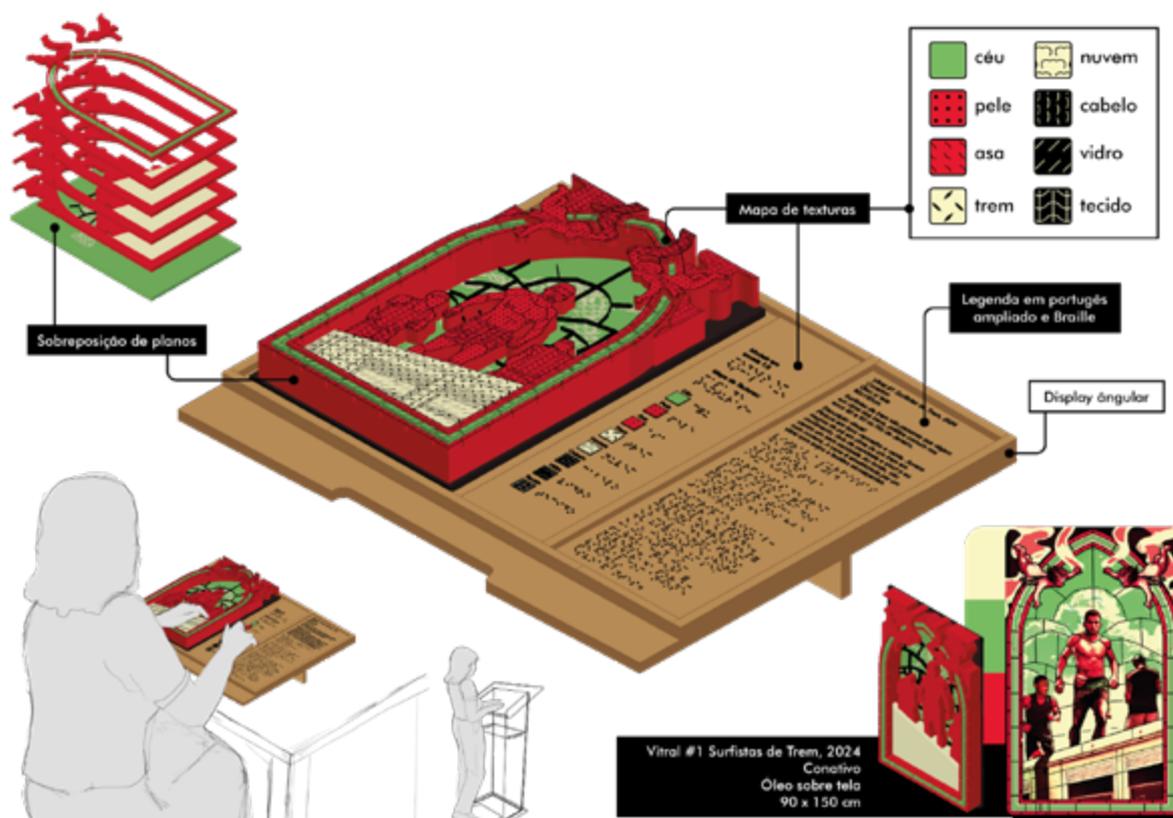
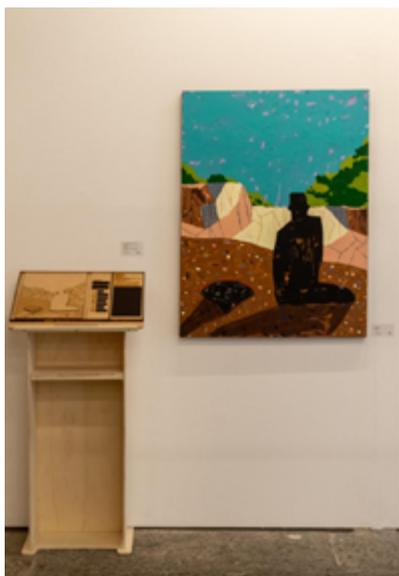
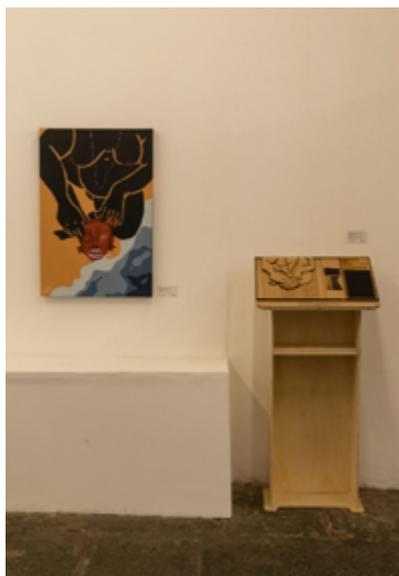


Fig. 11: Prancha de *rendering* do modelo virtual em detalhes de forma e função. Fonte: Autor do projeto, 2024.

Na representação acima, é possível visualizar a dinâmica de funcionamento da prancha, bem como a sua interação com o usuário. Todo o conteúdo foi desenhado e modelado digitalmente e cortado pela técnica de corte à laser.

Aplicação, testes e refinamentos

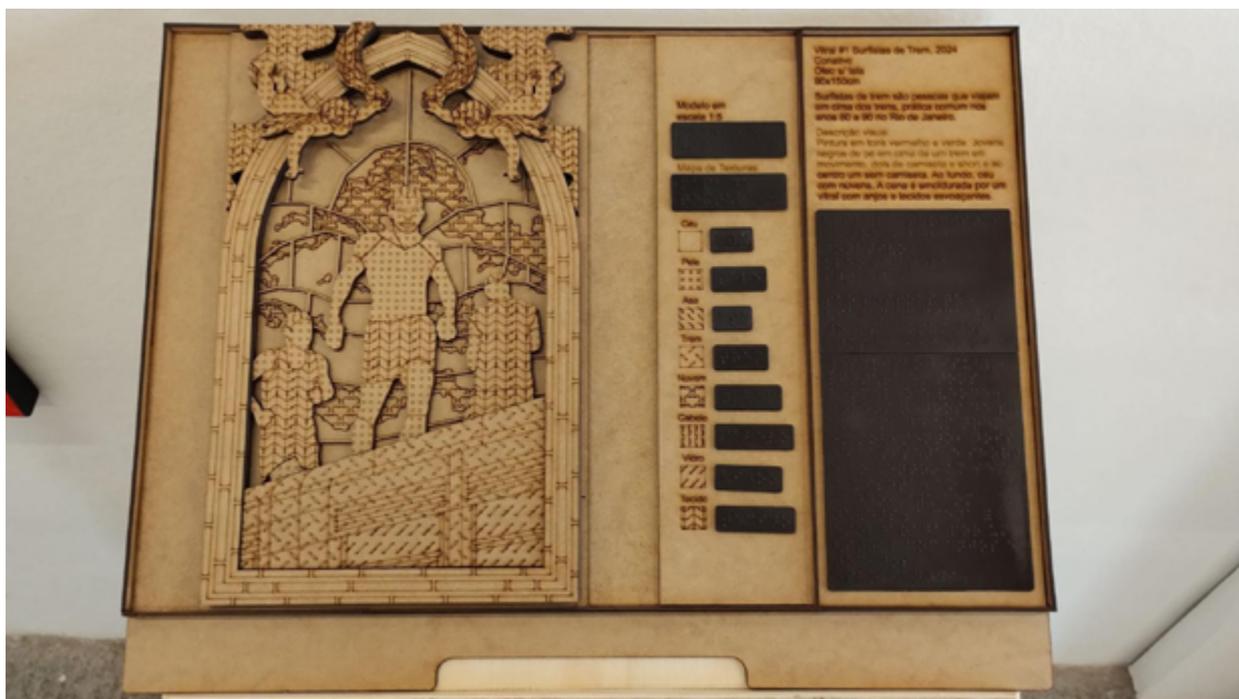
As três pranchas foram desenvolvidas e aplicadas na exposição, que ficou em cartaz no Paço Imperial entre 17 de abril e 19 de maio. Os testes de validação dos protótipos foram realizados em dois momentos distintos devido à conciliação entre a agenda da usuária⁴, uma pessoa cega, que acompanhou o estudo, e o tempo de duração da exposição. Assim, a validação foi dividida em: validação do projeto na exposição e validação com a usuária.



Figs. 12, 13 e 14:
Os três modelos protótipos na exposição, da esquerda para a direita: *Rainha das Cabeças* (2023), de Yaya Ferreira; *Garimpo* (2023), de Willy Chung; e *Vitrail #1 Surfistas de trem* (2024), de Conativo. Fonte: Ximenne Freitas.



4. Usuário é o termo no design usado para o público-alvo, a quem o projeto se destina e que deve ter sua necessidade solucionada.



Figs. 15, 16 e 17: Os três modelos protótipos na exposição, respectivamente: *Rainha das Cabeças*, de Yaya Ferreira; *Garimpo*, de Willy Chung; e *Vitral #1 Surfistas de Trem*, de Conativo. Fonte: Autor do projeto.

Inicialmente, foram avaliadas questões relacionadas à expografia e ao ambiente, observando o desempenho dos protótipos em condições reais, como exposição ao toque do público, variações de umidade e disposição espacial no layout criado pela curadoria. A exposição ocorreu na “Praça dos Arcos”, galeria localizada ao lado do “Bistrô do Paço”, no térreo do Paço Imperial. O layout expográfico, elaborado pelos curadores, agrupou as obras de Conativo e Willy, facilitando a interação tátil para pessoas com deficiência visual. Já a obra de Yaya, posicionada próxima à entrada, apresentou um acesso mais

direto, mas a ausência de sinalização tátil no chão e a falta de padronização do piso dificultariam o deslocamento de pessoas cegas no ambiente, problema que não pôde ser corrigido devido ao tombamento do edifício.

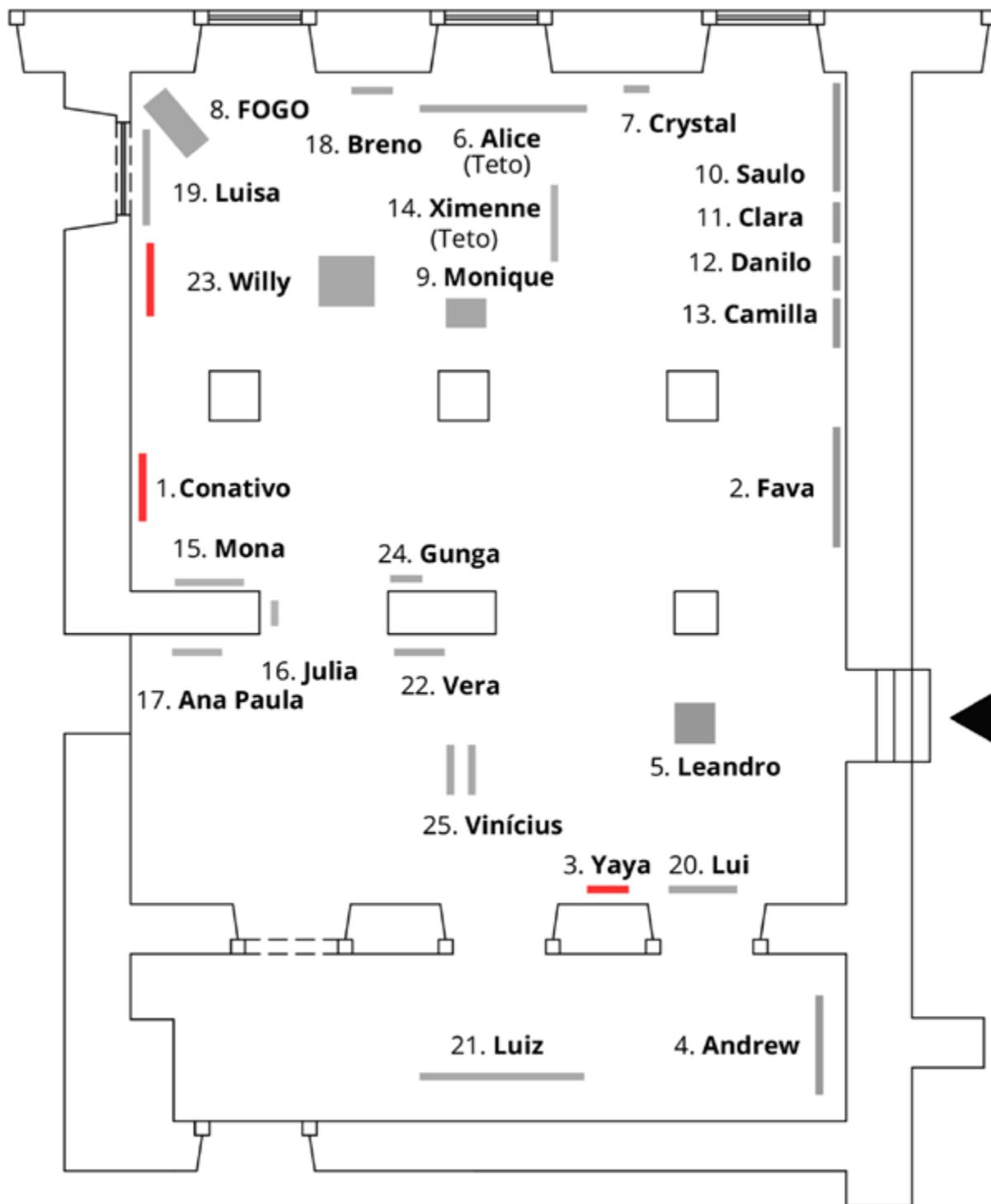


Fig. 18: Projeto expográfico da exposição V PEGA - COEMER-GÊNCIAS na planta baixa da Praça dos Arcos, uma das galerias do Paço Imperial. Fonte: Arquivo V PEGA, editada pelo autor.

Em relação à variação de umidade na galeria, apesar das mudanças no funcionamento dos aparelhos de ar condicionado, e umidade relativa das mãos das mãos das pessoas que as tocavam, o MDF das pranchas não apresentou sinais de absorção ou degradação.

A exposição, inicialmente prevista para atrair cerca de 100 pessoas na abertura, superou as expectativas, registrando mais de 400 visitantes no primeiro dia e aproximadamente 1.000 ao longo do mês, segundo o livro de assinaturas. Esses números podem ser ainda maiores, considerando a média de visitantes familiares por artista e a abertura simultânea de outras seis exposições no Paço Imperial.

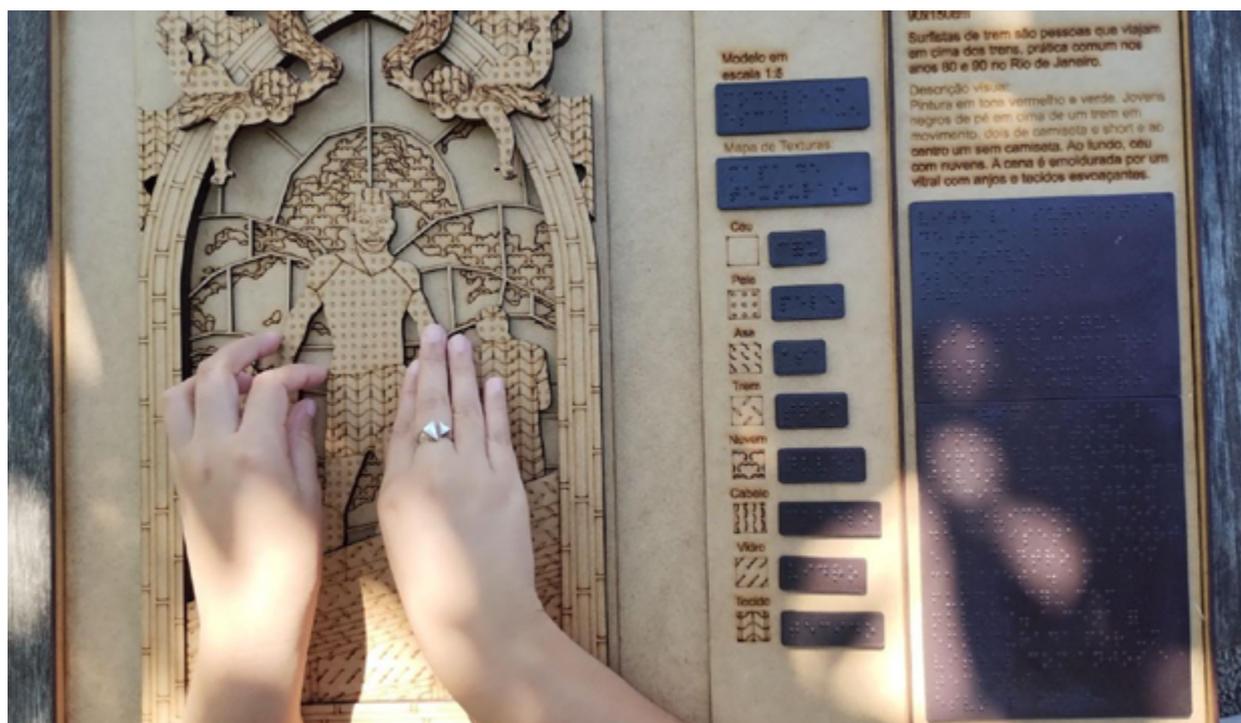


Figs. 19, 20 e 21: Protótipos sendo tocados durante a abertura da exposição. Fonte: Alessandra Melo, 2024.

Embora não tenha havido registro de visitantes com deficiência visual, as pranchas foram amplamente exploradas por visitantes videntes, curiosos com a tradução tátil. A interação validou a resistência das pranchas e a durabilidade dos materiais e da estrutura sob uso contínuo, demonstrando a efetividade do projeto mesmo em situações de alta demanda.

No segundo momento de validação, os protótipos foram avaliados sob aspectos funcionais em todas as suas dimensões: legibilidade, mapeamento, e materialização dos elementos em forma, plano, volume, profundidade, linha, textura e cor. A validação ocorreu na horta urbana do Museu do Amanhã, espaço acessível e confortável para a usuária, colaboradora da equipe de educativo e acessibilidade da instituição. Essa condição proporcionou uma análise tanto de público-alvo quanto de profissional da área de educação museal.

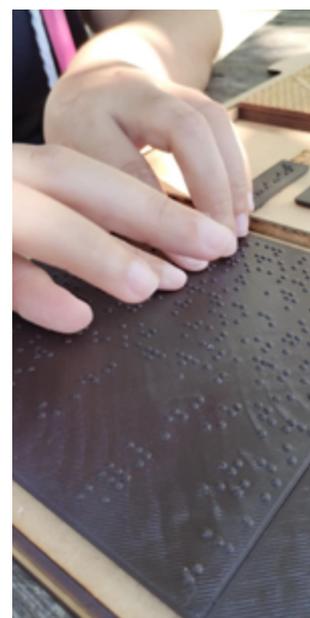
A moldura que delimita a prancha facilitou o mapeamento com o dorso da mão, garantindo a localização da obra e da legenda. A sobreposição de camadas revelou com clareza planos, volumes e profundidades, permitindo o reconhecimento individual e coletivo dos elementos sem necessidade da descrição visual da legenda. Porém, houve dificuldades com algumas texturas devido à gravação superficial do laser, como os “pontinhos” da pele e os losangos do metal. A relação de profundidade e qualidade da gravação mostrou a necessidade de equilíbrio entre definição tátil e preservação do material.





Figs. 22, 23 e 24: Toque e reconhecimento dos planos, linhas e texturas pela usuária durante a validação. Fonte: Autor do projeto.

Foi questionada a possibilidade de incorporar materiais adicionais, como tecido ou EVA, para enriquecer as texturas, mas essa opção foi descartada em prol da simplificação e automação do processo produtivo, mantendo o processo o menos artesanal possível. A localização do mapa de texturas também foi elogiada por facilitar a associação entre os elementos e seus significados.



Figs. 25 e 26: Leitura da tradução em Braille pela usuária durante a validação. Fonte: Autor do projeto.

A legenda em Braille foi lida sem grandes dificuldades, embora pequenas falhas na acentuação tenham sido notadas, possivelmente resultantes do processo de conversão digital do texto para a modelagem. A textura diagonal das placas de braille, oriunda da impressão 3D, não apresentou problemas significativos, mas pode ser incômoda para pessoas com deficiência visual que também convivem com Transtorno do Espectro Autista (TEA), dependendo do nível de suporte.

Apesar da relevância secundária da cor neste momento, devido à ausência de um usuário com baixa visão, os testes geraram resultados positivos. As ob-

servações feitas abriram caminhos para ajustes futuros e métodos alternativos no aprimoramento do sistema de tradução elaborado.

Resultados e Discussões

A integração de três técnicas — relevo, texturas representacionais e escultura — em um único sistema potencializa as vantagens e reduz as limitações individuais de cada método. O relevo oferece contornos táteis claros, as texturas agregam riqueza sensorial e a escultura confere profundidade e volume necessários para uma percepção tridimensional mais eficiente. Essa combinação multissensorial cria uma experiência tátil abrangente, permitindo às pessoas com deficiência visual compreenderem a obra com maior precisão e riqueza de detalhes.

Quando aplicadas isoladamente, essas técnicas apresentam limitações significativas: o relevo não detalha texturas ou profundidade; as texturas não oferecem contornos definidos ou volume; e a escultura, embora tridimensional, carece de contornos e texturas para diferenciar os elementos. Assim, a integração das três técnicas enriquece a experiência sensorial e melhora a acessibilidade informacional.

O uso do MDF como material principal foi uma escolha baseada na viabilidade econômica e na acessibilidade, ideal para artistas independentes, exposições oriundas de projetos de editais de cultura e instituições culturais com orçamento limitado.

Os testes realizados com uma usuária com deficiência visual, que também atua como educadora museal em acessibilidade, trouxeram feedbacks valiosos. A combinação das três técnicas permitiu que ela assimilasse todas as informações disponíveis, complementando-as com a ficha técnica, o significado da obra e a descrição em braille. A experiência do tato possibilitou não apenas a compreensão da obra, mas também reflexões e diálogos sobre o conteúdo, alcançando a interpretação iconológica, segundo a análise de Panofsky, em que o observador interpreta significados intrínsecos baseados em suas experiências.

No método de Panofsky, o projetista deve focar na descrição pré-icnológica ao identificar e segmentar os elementos visuais, evitando interpretações subjetivas que possam influenciar o entendimento do usuário. Por exemplo, na obra de Conativo, elementos como “três figuras masculinas” e “dupla espelhada de figuras angelicais” foram reconhecidos pela usuária como homens negros e anjos pequenos. Após a identificação dos ícones, o diálogo entre usuário e mediador (quando presente) permite uma análise icnológica, contextualizando os símbolos dentro de um entendimento mais amplo.

Seguindo o princípio de evitar interpretações excessivas, o uso de braille em vez de audiodescrição foi preferido. Embora a audiodescrição possa ser útil, ela muitas vezes reflete a interpretação do narrador e depende de um referencial imagético compartilhado, o que pode ser uma barreira para visitantes estrangeiros. O braille, por ser um sistema tátil internacional, supera essas limitações, oferecendo maior autonomia informacional.

As cores também desempenham um papel essencial na tradução visual, especialmente para pessoas com baixa visão. Ajustes de brilho e saturação para aumentar o contraste entre as cores da paleta original são recomendados, facilitando a distinção dos elementos. Embora não haja normas universais para o uso de cores nestes casos, ferramentas digitais de validação de contraste podem auxiliar na escolha da paleta. Elementos visuais destacados ajudam pessoas com alguma acuidade visual a reconhecer superfícies e cores baseadas em seu acervo imagético.

Um ponto de limitação identificado foi que o sistema de tradução foi testado apenas em obras figurativas, que retratam formas humanas, naturais ou alegorias. Em obras abstratas, onde as formas são mais subjetivas, será necessário explorar outros métodos para alcançar acessibilidade comunicacional semelhante. Enquanto as obras figurativas oferecem fidelidade de representação, as abstratas, por sua natureza não-representacional, permitem múltiplas interpretações e exigem abordagens distintas para tradução acessível. Essa diferença destaca a necessidade de metodologias específicas para diferentes tipos de arte, considerando suas particularidades comunicativas e expressivas.

Reflexões: Acessibilidade Real x Efetiva e a Relação de Inclusão em Exposições

A acessibilidade é um direito fundamental e um pilar da inclusão social, mas sua implementação em práticas culturais e museológicas frequentemente oscila entre a idealização e a efetividade. Acessibilidade idealizada refere-se a soluções concebidas teoricamente, sem considerar as experiências concretas e as demandas específicas das pessoas com deficiência. Essa abordagem pode resultar em projetos que, embora bem intencionados, são desconectados das reais necessidades de seu público-alvo, acarretando barreiras que vão desde a inadequação de recursos técnicos até a falta de compreensão sobre as diversidades sensoriais e cognitivas.

Por outro lado, a acessibilidade efetiva emerge de um diálogo ativo com os usuários e de um processo de escuta contínua. Nesse contexto, destaca-se a relevância da concepção universal, um princípio que busca atender a diferentes perfis de público sem adaptações posteriores, considerando desde o início as múltiplas formas de percepção e interação com o espaço expositivo. Segundo Sasaki (2009), acessibilidade efetiva envolve não apenas a eliminação de barreiras físicas, mas também comunicacionais e atitudinais, promovendo uma experiência inclusiva e participativa.

Na prática, a transição entre o idealizado e o efetivo passa por etapas como a prototipação, o teste com usuários reais e a validação constante de metodologias. Exemplos concretos são a utilização de mapas táteis em exposições que combinam relevo, texturas representacionais e legendas em braille. Contudo, a efetividade vai além da técnica: ela exige um comprometimento ético e sensível por parte dos profissionais envolvidos. A adoção de sistemas táteis unificados, como os que integram relevos, texturas e escultura, pode exemplificar essa busca por eficiência, mas apenas a aplicação prática e os feedbacks dos usuários permitem ajustes que garantam uma comunicação inclusiva e precisa.

A inclusão deve ser uma premissa no planejamento museológico e expográfico, ocupando um lugar central na curadoria de exposições. O Brasil,

com suas múltiplas identidades culturais e desigualdades estruturais, exige práticas que democratizam o acesso ao patrimônio cultural e artístico. Essa democratização não ocorre de maneira automática, ela é o resultado de escolhas deliberadas no design expográfico na curadoria.

A curadoria inclusiva se apoia em duas vertentes: na representatividade das narrativas e na acessibilidade dos meios de interação. De acordo com Sant'Anna (2005), a curadoria deve ser capaz de interpretar a pluralidade sociocultural do público e traduzir essa diversidade em experiências que sejam significativas e compreensíveis para todos. Isso implica ampliar o conceito de exposição para além de um espaço contemplativo, tornando-o um ambiente interativo e multissensorial.

No design expográfico, isso significa incorporar recursos como áudio-descrição, textos em braille, reproduções táteis e sinalizações contrastantes, que beneficiam não apenas pessoas com deficiência, mas também públicos diversos, como idosos, crianças e estrangeiros.

Outro ponto essencial é o diálogo entre curadores, designers e consultores com deficiência no planejamento das exposições. A ausência desta colaboração pode resultar em soluções capacitistas, que subestimam a autonomia e a capacidade das pessoas com deficiência de interagir com os elementos expositivos. No entanto, ao integrar essas vozes no processo, surgem propostas que respeitam as diferentes formas de percepção e evitam uma abordagem unidimensional da experiência estética.

Por fim, integrar a inclusão no design expográfico e na curadoria não é apenas uma questão técnica, mas também política e cultural. Museus e espaços culturais, como aponta Barbosa (2015), têm um papel formativo na construção de uma sociedade mais equitativa e participativa. Por isso, ao planejar exposições, é essencial que profissionais da área considerem a inclusão não como um detalhe complementar, mas como parte fundamental de sua responsabilidade social e cultural. Assim, acessibilidade e inclusão se tornam catalisadores de transformações mais amplas, promovendo o pertencimento e o acesso democrático ao patrimônio artístico e cultural.

Conclusão

A conclusão do estudo destaca as aprendizagens obtidas a partir da pesquisa, análise metodológica, produção e validação de modelos táteis para a tradução de obras visuais para pessoas com deficiência visual. O projeto aponta para a exclusão histórica desse público em espaços culturais predominantemente visuais, como museus, devido à falta de práticas acessíveis efetivas, mesmo diante de normativas que garantam o direito de acesso.

O processo de tradução revelou a complexidade de adaptar imagens para o tato, ressaltando que toda tradução implica perdas. Reconhece-se que o objetivo central não é reproduzir a obra com fidelidade visual, mas priorizar a acessibilidade comunicacional. Nesse sentido, o projeto priorizou a clareza informacional em detrimento de aspectos estilísticos ou contextuais da obra original, que podem ser explorados por meio de descrições em braille ou mediações.

A técnica desenvolvida, combinando relevo, texturas representacionais e escultura, demonstrou eficiência na percepção de forma, relevo, volume e profundidade. Ainda assim, foi identificada a necessidade de aprimorar a precisão das linhas e texturas, especialmente na distinção de elementos menores. Uma limitação identificada foi a ausência de padronização técnica internacional para texturas táteis, o que sugere um campo fértil para estudos futuros que possam criar um sistema unificado semelhante ao braille.

Outro ponto relevante foi a escolha consciente de não aplicar pintura nas pranchas táteis, evitando a obstrução de detalhes essenciais para a leitura tátil. Apesar das limitações, o sistema apresentou avanços significativos ao permitir que usuários assimilassem as informações sem a necessidade de dispositivos eletrônicos para audiodescrição ou mediações externas. O estudo também destacou a necessidade de explorar metodologias específicas para a tradução de obras abstratas e mais complexas, cujos elementos visuais requerem abordagens diferentes das utilizadas para arte figurativa.

Em relação ao papel do projetista, reforça-se a responsabilidade de atuar como mediador técnico, traduzindo informações visuais para o tato com o

mínimo possível de interpretações pessoais, permitindo que os usuários sejam os protagonistas na interpretação dos símbolos materializados, ou seja, na interpretação iconológica da obra. O objetivo final do projeto vai além da acessibilidade física: busca democratizar o acesso aos espaços culturais, para transformá-los em ambientes verdadeiramente inclusivos e respeitosos às diferentes formas de percepção e vivência.

Por fim, o projeto reafirma a relevância de museus e instituições culturais como espaços de inclusão social. Quando essas instituições falham em atender pessoas com deficiência, tornam-se automaticamente excludentes. Quem realmente pode consumir seu conteúdo? Quem pode entendê-lo? Vê-lo? Ouvi-lo? Senti-lo? A verdadeira democratização do acesso cultural não é apenas uma questão de estética ou sensorialidade, mas de direito, comunicação e dignidade humana. Ao integrar a acessibilidade como um valor central, esses espaços fortalecem seu papel social e promovem experiências que vão além da estética e dos sentidos. É acesso. É comunicação. É direito. É a relação aberta e particular, simultaneamente individual e coletiva, da construção do indivíduo como um ser social que aprecia, sente, pensa e expressa a sua perspectiva de mundo.

Referências

ABNT. **ABNT NBR 9050 - Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro: ABNT, 2020. p. 36-39. ISBN 978-65-5659-371-5.

ALMEIDA, M. C. DE; CARIJÓ, F. H.; KASTRUP, V. **Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais**. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 22, n. 1, p. 85-100, 1 maio 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4781>> Acesso em: 28 set. 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Câmara Legislativa do Distrito Federal, 1988. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em: 20 set. 2023.

BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência - Lei nº 13.146**. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, DF. 6 de julho de 2015. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm> Acesso em: 24 set. 2023.

BRASIL. **Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais. 1ª a 4ª séries. História e Geografia**. Brasília: MEC/SEF, v. 5, 2001.

BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. 4º edição. São Paulo: Cortez, 2000.

CHUNG, W. **Garimpo**. Acrílica sobre tela, 120 × 90 cm. 2023. Rio de Janeiro.

CONATIVO. **Vitral #1 Surfistas de Trem**. Acrílico sobre tela, 90 × 150 cm. 2024. Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

FANTÁSTICO. **Surfistas Ferroviários**. 1997. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6849630/>> Acesso em: 10 mai. 2024.

FEPESP. Federação dos Professores do Estado de São Paulo. **O manual que mostra como criar imagens táteis**. 2021. Disponível em: <<https://fepesp.org.br/noticia/o-livro-que-mostra-como-criar-imagens-tateis/>> Acesso em: 15 abr. 2024.

FERREIRA, Y. **Rainha das Cabeças**. Acrílica sobre tela e marcadores, 60 x 90 cm. 2023. Rio de Janeiro.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

GULLAR, F. (1993). **Etapas da arte contemporânea: Do cubismo ao neoconcretismo**. Editora Revan.

INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT. **Definição de Cegueira e Baixa Visão**. 2016. Disponível em: <<http://antigo.ibc.gov.br/educacao/71-educacao-basica/ensino-fundamental/258-definicao-de-cegueira-e-baixa-visao>> Acesso em: 02 out. 2023.

JUNGBAUER, Jessica. Ignant. **3D-Printed Classical Paintings By Unseen Art Project**. Disponível em: <<https://www.ignant.com/2015/11/26/3d-printed-classical-paintings-by-unseen-art-project/>> Acesso em: 15 abr. 2024.

MINDER, R. **Prado reproduz obras em 3 dimensões para cegos**. Gazeta do Povo, 06 abr. 2015. Mundo, New York Times, Artes. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/new-york-times/prado-reproduz-obras-em-3-dimensoes-para-cegos-a0mvqytdi3uvwlcw56ts0f5xv/>> Acesso em: 19 fev. 2024.

NISHIDA, Silvia M. **SENTIDO SOMÁTICO. UNESP**. Disponível em: <<https://www1.ibb.unesp.br/Home/Departamentos/Fisiologia/Neuro/06.somestesia.pdf>> Acesso em: 18 out. 2023.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2001.

PLANO NACIONAL Setorial de Museus - 2010/2020. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>> Acesso em: 21 set. 2023.

PROGRAMA SABER MUSEU. **Expografia**. Ministério da Cultura / Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-acoes-obras-e-atividades/programa-saber-museu/temas/expografia#:~:text=A%20expografia%20%C3%A9%20a%20parte,na%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20com%20o%20p%C3%ABlico>> Acesso em: 10 nov. 2023.

SANT'ANNA, Márcia. **Curadoria e Mediação: reflexões sobre práticas curatoriais e de mediação cultural**. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 32, p. 52-63, 2005.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. 8ª ed. Rio de Janeiro: WVA, 2009.

SECRETARIA DE ACESSIBILIDADE. **Acessibilidade comunicacional: Audiodescrição**. Universidade Federal do Ceará, 14 jul. 2017. Disponível em <<https://accessibilidade.ufc.br/pt/acesibilidade-comunicacional-audiodescricao/>>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SENADO FEDERAL. **Estatuto da Pessoa com Deficiência**. – 3. ed. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2019. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/554329/estatuto_da_pessoa_com_deficiencia_3ed.pdf> Acesso em: 11 set. 2023.



< CONFISSÃO SOBRE O ESPAÇO VAZIO >

Clara Mayall

Clara Mayall é artista visual, formada em artes visuais bacharelado pela UERJ e cursando o mestrado na mesma instituição. Profundamente interessada no entrelaçamento entre imagem e palavra, trabalha com isso de diversas formas, incluindo pintura, desenho, videoarte, quadrinhos, livros de artista e fotografia. Vem explorando temas de comunicação, vulnerabilidade e a procura difícil da honestidade e de ser capaz de usar a própria voz e as próprias palavras. Contato: claramayall@hotmail.com

O Milagre do Preenchimento no Espaço

Essas palavras desenhadas aparecem em meu videoarte Galho, após outras frases e desenhos surgirem, pouco a pouco, na tela do vídeo. Um coelho reza. Outro flutua deitado.



Fig. 01: Captura de tela do meu vídeo Galho, 2'30". Fonte: Acervo da artista

Sinto muito pela responsabilidade afligida a ti, que jamais será um papel em branco novamente — As palavras adicionais pairam na tela.

Mas se reflito agora: quando pedi desculpas à tela, não foi a mim mesma que pedi perdão? Perdão por me atrever a desafiar o espaço vazio; por transfigurá-lo irreversivelmente; por transformar o infinito potencial de sua imaterialidade em imagem e ideias, diante de meus gestos rítmicos. Gestos gravados também, dessa vez, na temporalidade.

Após minha admissão de puro poder — de fazer um milagre — a tela se enche de mais e mais desenhos, coelhos, flores, estrelas e quadrados

até se tornar demais para mim, e cores opacas cobrem, pouco a pouco, o texto, agora ilegível.



Fig. 02:
Captura de tela do meu vídeo *Galho*, 2'30". Fonte: Acervo da artista

Ao preencher a paisagem desocupada com minha própria arquitetura — ao transformar o nada em acontecimento de meu próprio conceito —, sou confrontada com o pecado de minha própria substância, com o egoísmo de tomar espaço neste mundo.

Lembro-me da obra de Leonilson em que ele aborda *Handsome, Selfish* (em português, belo, egoísta) embaixo de uma figura humana, sem boca ou braços, mas com um corpo aberto, decorado por pequenas formas. *O ilha*, lê-se ao lado.

Pelo mistério deste trabalho, sinto vontade de me ajoelhar. Shuntarō Tanikawa escreve em versos, de minha própria tradução:

Ele arranha e cicatriza o papel
porque quer ser reconciliado com o papel
em branco
o sangue que vaza pela cicatriz
logo forma uma crosta
tracejando o movimento da mente com uma
linha

O branco que a caneta não retratou — O vã
entre o céu e a terra
entre o que dá e o que recebe
o presente invisível espreitando na tensão —
poderia apenas ser obtido por uma reza?

Após as composições iniciais em meu vídeo serem apagadas pelas cores sólidas, apenas duas sentenças ainda são visíveis. *Eu sou. Eu sou.* Mas logo duas frases se seguem. *Eu Não posso respirar. Meu peito dói.* Mas essas são apagadas violentamente logo após se materializarem.

Uma paisagem de céu, grama e sol é pintada em cima de tudo o que foi coberto antes. Mas essa também é logo apagada. Meu nome e o título do vídeo aparecem e sofrem o mesmo destino. São cobertos e apagados.



Fig. 03:
Captura de
tela do meu
vídeo *Galho*,
2'30". Fonte:
Acervo da
artista

Eu gostaria de me perdoar por ocupar espaço neste mundo. Eu gostaria de me reconciliar com a imagem.

Eu sou Deus. Faça-se a Luz. Eu torno esse espaço como um galho de minha existência que logo cairá.

São as palavras desenhadas que abrem o vídeo.

Eu sou parte desta natureza como todo grão de areia também é. Papéis em branco inevitavelmente serão queimados algum dia. Minhas palavras

inevitavelmente desaparecerão algum dia, como marcas na areia dissolvidas pelas ondas do mar.

E o egoísmo da criação, de não apenas ocupar com o corpo o meu lugar, mas largar extensões de quem eu sou pela superfície deste mundo, esse pecado pertence apenas a mim mesma, e sou apenas eu quem posso o julgar — e sou apenas eu quem o pode perdoar.

E no princípio era o verbo; faça-se a luz.



< OS SONHOS COMO MEDICAMENTO POÉTICO >

Ad Costa

A pandemia da Covid-19 foi uma divisão temporal na história da humanidade no século XXI, marcando o antes e depois deste acontecimento. O cotidiano ditado por um vírus mortal colocou nossos sonhos e desejos em modo de suspensão. A oficina “Medicamentos Poéticos” é parte integrante da pesquisa de mestrado Medicamentos Poéticos para uma prescrição poética e propõe invenções propositivas de escrita de si (Anzaldúa, 2000) e de práticas artísticas que afetam a percepção das experiências coletivas atravessadas pela pandemia e por outras motivações na rotina de todos. Na oficina, a partir das proposições sobre aulas-sonho de Sandra Corazza (2020) e da cosmovisão yanomami representada por Kopenawa (2010), é proposta a produção de outras epistemologias baseadas na produção de medicamentos ficcionais, além da possibilidade de construir modos diferentes de organizar a vida em um mundo caótico e divergente, considerando os afetos coletivos para conceber reflexões sobre problemas enfrentados pelas pessoas.

Epistemologias; Escritas de si; Sonhos; Cotidiano; Pandemia

Adeilma Casado da Costa, conhecida como Ad Costa, é artista visual, pesquisadora e educadora independente nascida e residente no Rio de Janeiro. Graduada em Pedagogia, com licenciatura e bacharelado em Artes Visuais pela UERJ, atualmente é mestranda no PPGARTES/UERJ. Contato: adeilmacasado@yahoo.com.br

Introdução

A pandemia de Covid-19 marcou uma divisão temporal na história da humanidade do século XXI, delineando um antes e um depois desse evento. O cotidiano, regido por um vírus mortal, colocou nossos sonhos e desejos em modo de espera. Enquanto aguardávamos o retorno à normalidade habitual, recorremos a estratégias para preservar nossa sanidade mental, e, nesse sentido, as artes desempenharam um papel crucial na adaptação à nova rotina.

A pesquisa de mestrado intitulada *Medicamentos Poéticos para uma prescrição poética*, da qual é derivada a oficina *Medicamentos Poéticos*, que é parte integrante de sua metodologia, considera a prática artística como obra relacional (Bourriaud, 2009) em processo. O objetivo dessas oficinas é promover uma escuta horizontal, isto é, sem hierarquias, levando em consideração o lugar de fala (Ribeiro, 2019) e incentivando a participação ativa de cada integrante. Dessa forma, as atividades desenvolvidas têm como propósito apoiar a criação de outras poéticas e epistemologias, baseadas na elaboração de medicamentos e bulas fictícias. O intuito é produzir escritas e práticas de si, tendo os sonhos como estratégia para refletir sobre os desafios enfrentados pelas pessoas em seu cotidiano.

Fundamentação Teórica

Para enriquecer o conceito de sonhos como disparador do processo artístico, recorro às proposições das *aulas-sonho* de Sandra Corazza (2020), às *Ideias para adiar o fim do mundo* de Krenak (2019) e à *escrita de si* de Anzaldúa (2000),

buscando inventar um cotidiano mais palatável (Certeau, 2014). Além disso, os conceitos da *estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2009) e *do lugar de fala*¹ de Djamila Ribeiro (2019) estão intrinsecamente ligados à dinâmica das oficinas.

Os Medicamentos Poéticos, como obra e pesquisa em processo, priorizam uma escuta horizontal, sem hierarquias, valorizando as histórias vivenciadas pelos participantes da oficina. As atividades delineadas na pesquisa pretendem engajar o público de forma ativa na construção de uma estética relacional colaborativa entre o mediador e os participantes. Não se trata apenas de uma simples atividade artística de fabricar medicamentos poéticos, mas também de um elemento catalisador para fomentar a troca de sonhos por meio de diálogo entre os envolvidos, participantes e a artista/mediadora, na apresentação de suas produções.

Isso estimula um espaço de fala e escuta ativa, tanto para aqueles que pertencem historicamente a grupos socialmente discriminados quanto para aqueles que compartilham da mesma sensibilidade ou empatia para compreender os problemas peculiares uns dos outros. A interação de corpos diversos nos espaços urbanos e a identificação das pessoas em determinados grupos sociais são associadas entre si pela sensibilidade, intenção, gesto e representação estética legítima.

Djamila Ribeiro, em *Lugar de fala* (2019), reacende a ideia da linguagem como mecanismo de manutenção de poder. O que é lugar de fala? Discurso como poder e controle. Lugar de fala não é um lugar individual, não é emissão de voz, mas a demarcação de um lugar: “Assim entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade” (Ribeiro, 2019, p. 85).

O lugar de fala pode se manifestar não só pela oralidade, mas também por meio de outras linguagens que sejam acessíveis às pessoas no seu cotidiano,

1. Teoria discutida em “Lugar de fala” por Djamila Ribeiro, segundo o termo feminista do *stand point* — ponto de vista feminista, é a representação social de cada interlocutor, de acordo com suas experiências individuais e coletivas.

como a escrita e as artes visuais. Anzaldúa recomenda a escrita de si, em forma de diário ou carta, como estratégia de resistência para mulheres negras e do terceiro mundo porque “uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (2000, p. 234).

Segundo Deleuze e Guattari (2010), os seres humanos são máquinas desejanças, produtoras de impulsos que se convertem e se chocam simultaneamente. Os Medicamentos Poéticos promovem alternativas inventivas; em conjunto com as aulas-sonho de Corazza (2020), funcionam como práticas de autoconhecimento e da experiência cotidiana. Não se limitam a uma interpretação de sonhos e também não são para sanar alguma doença mental, mas sim exercitar uma imaginação ativa terapêutica.

O objetivo dos *Sonhos como medicamento poético* é inventar um cotidiano (Certeau, 2014) para além das prescrições médicas. Não busco realizar uma análise psicanalítica, mas sim incentivar formas de expressão de sensibilidades ao compartilhar sonhos em comum. Diante da possibilidade de construir modos diferentes de organizar e imaginar a vida em um mundo possível para existências mais plenas (Krenak, 2019), com interesses divergentes e considerando os afetos coletivos, este trabalho propõe conceber potencialidades para refletir sobre diversos tipos de problemas enfrentados pelas pessoas em seus cotidianos.

O contato com as proposições sobre as aulas-sonho de Sandra Corazza (2020) ampliou os resultados de fabricação dos remédios fictícios, que antes incluíam composições genéricas recorrentes ao senso comum, como amor, esperança, alegria, felicidade e empatia, entre outros temas frequentes nas oficinas. Refere-se a alguns tipos de medicamentos poéticos que se repetem, porém são produzidos conforme a subjetividade de cada “fabricante”. Ao responder à proposta artística dos sonhos, cada participante expôs seus sonhos em forma de *sonhografias* (Marina Reis, 2019) registradas em receituários artísticos, revelando um caráter subjetivo inédito, que exigiu um improviso mais elaborado na confecção dos *Medicamentos Poéticos* (Figura 1).

Embora a repetição possa levar ao desenvolvimento de semelhanças em comuns nas produções de cada pessoa, “(...) a experimentação assegura uma repetição” tão singular que o hábito no cotidiano nos impede de enxergar.

Busca-se então, no que é genérico, a diferença, o que não é comum aos olhos, ou seja, “uma realidade mais profunda e mais artística.” (Deleuze, 2022, p.19). Há sonhos recorrentes que, apesar de semelhantes entre si, não são exatamente cópias do primeiro episódio, pois sempre se acrescenta um dado novo a composições repetidas na confecção dos medicamentos poéticos.



Fig. 01: Amorprazol, Aleflex e Amori Próprio – São exemplos de medicamentos poéticos recorrentes produzidos na Casa Atelier, ala psiquiátrica do Hospital Universitário Pedro Ernesto (HUPE - UERJ), em 2022. Fonte: Acervo Pessoal.

Embora a repetição possa levar ao desenvolvimento de semelhanças em comuns nas produções de cada pessoa, “(...) a experimentação assegura uma repetição” tão singular que o hábito no cotidiano nos impede de enxergar. Busca-se então, no que é genérico, a diferença, o que não é comum aos olhos, ou seja, “uma realidade mais profunda e mais artística.” (Deleuze, 2022, p.19). Há sonhos recorrentes que, apesar de semelhantes entre si, não são exatamente cópias do primeiro episódio, pois sempre se acrescenta um dado novo a composições repetidas na confecção dos medicamentos poéticos.

Em *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze (2006), há diferença na repetição, pois existe a possibilidade da mudança e da novidade no momento em que

algo é repetido. Representar um objeto é repeti-lo em seus diferentes modos de fazer via simulacros. “Representar é reduzir a diferença em um conceito mais geral. Ou até podemos afirmar que representar é, propriamente, conceituar a diferença, torná-la acessível às condições de possibilidade do conhecimento racional” (Façanha, Freitas, Santos, 2018, p. 30).

Relembrar e compartilhar os sonhos, é uma maneira de lidar com as inquietações da realidade que assombram o sonhador. O período da pandemia, iniciado em 2020, nos fez questionar se era possível sonhar em meio à situação caótica e calamitosa que se instalou no mundo. A oficina *Medicamentos Poéticos* foi realizada no final da pandemia da COVID-19, em meados de 2022, já com a campanha de vacinação global em andamento. Dessa forma, pode-se reconhecer uma transição terapêutica pós-pandemia entre o confinamento e o retorno à antiga “normalidade”, marcando a passagem traumática desse momento de suspensão do cotidiano na vida de todos. Isso permitiu que as pessoas tivessem condições de saúde seguras para realizar suas atividades cotidianas sem restrições e transitar livremente nos espaços públicos, embora ainda protegidas por máscaras.

Nesse sentido, os sonhos compartilhados tornam-se traduções do cotidiano dos estudantes, abrindo outras possibilidades de problematizar afetos sociais divergentes. Não se trata apenas de um mero registro de sonhos, mas de práticas de si, uma “(...) escrita que sonha é maneira de uma prática de si transindividual, por isso educativa e filosófica.” (Corazza, 2020, p. 1). O real e o fantasioso se mesclam em prol da construção de uma ideia ou de um “(...) pensamento que sonha diante dessa lucidez (realidade aparente) e passa a questionar o contexto de uma única realidade ou discurso.” (Corazza, 2020, p. 9). Para isso, evoca-se o inconsciente individual com a finalidade de trabalhar a favor de uma estética colaborativa ao confeccionar um “remédio” para o sonho do outro.

No entanto, a utopia não perde o seu papel nas reflexões poéticas das oficinas artísticas, pois encontra-se na utopia o que pertence ao não-lugar, onde vivem os sonhos e os desejos do “universo do sensível”, onde o que se faz, o que se diz se juntam exatamente “(...) a respeito das relações das palavras com as coisas que constroem o núcleo da política” (Ranciere, 2009, p. 61-62).

Idealiza-se o que desejamos como uma realidade, mesmo que ela não exista da forma ideal, configurando-se, assim, numa utopia.

Na contramão do pensamento ocidental, Ailton Krenak, em “Sonhos para adiar o fim do mundo” (2020), capítulo do livro *A vida não é útil*, escrito durante a pandemia de Covid-19, argumenta que o cenário que se apresentou ao mundo serve de alerta para mudanças urgentes no meio ambiente, contribuindo para um novo modo de vida. Isso inclui a utilidade dos sonhos em prol do bem coletivo, segundo os povos indígenas, e não a ideia de algo individualizado, como é concebido pelos ocidentais. Para os indígenas, os sonhos possuem contato com a realidade “para dar conta de si e do entorno” (Krenak, 2020, p. 22). Ele reitera a importância do “sonho como instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (Krenak, 2020, p. 23).



Fig. 02: Medicamentos Poéticos produzidos por participantes durante a oficina “Medicamentos Poéticos”, na aula de metodologia de ensino da arte, Instituto de Artes da UERJ, 2023. Papel duplex e técnicas mistas e dimensões: 7,5 cm x 5,5 cm. Fonte: acervo pessoal

Os sonhos, a oralidade e ações se dissipam no ar e, na efemeridade de suas imaterialidades, acabam por se perder. Nada melhor para registrar sonhos do que escrevê-los e tentar materializá-los por meio de um objeto poético. Mesmo que sua materialidade também se desfaça com o tempo, devido ao aspecto precário de sua manufatura. O conteúdo onírico e desejanste em comum é marcado pela efemeridade do cotidiano que nos cerca, assim como a precariedade inserida aqui como acessibilidade para as pessoas fabricarem seus remédios fictícios (Figura 2).

Na Figura 2, vemos dois medicamentos poéticos compostos a partir dos sonhos de participantes: *Alicepeyote* e *Scabiosa*. Ambos remédios são compostos por plantas, com efeitos colaterais opostos entre si. Enquanto o *Alicepeyote* deixa a pessoa alucinada, a *Scabiosa* possui um efeito semelhante à depressão.

Alicepeyote tem em sua composição um pequeno cacto sem espinhos chamado de Peiote (*Lophophora williamsii*), mas com efeito alucinógeno, pois se trata de uma droga recreativa que abre as portas da percepção e alivia os sintomas da dor como se fosse uma espécie de anestésico. Aliado à história de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, livro lançado em 1865, forma uma substância que altera os cinco sentidos humanos — visão, audição, tato, olfato e paladar, além de ocasionar sinestesia e distorção de espaço e do corpo da protagonista ou de quem a consumir. A história de Alice é contada por uma terceira pessoa, o autor, na forma de um sonho. De um sonho pode-se esperar qualquer elemento inusitado por não seguir as regras da realidade de uma pessoa desperta. Acontece de tudo um pouco nesse país *nonsense* onde parece que Alice está realmente sentindo os efeitos de drogas alucinógenas.

Para uma história de ficção ocidental, o sonho é muitas vezes retratado como um ato de loucura permeado por absurdos. No entanto, para os povos yanomami, conforme observado por Kopenawa (2019, p. 465), o sonho é encarado como uma via para adquirir conhecimento. Os xamãs yanomamis, em sua busca pelo mundo invisível, onírico e pela obtenção desse tipo de entendimento, fazem uso de substâncias psicoativas, como a *yãkoana*. Os relatos das visões xamânicas, compartilhados entre os membros da comunidade, não

apenas possibilitam a reflexão em grupo, mas também contribuem para uma colaboração mútua na aquisição de experiências.

A *Scabiosa* tem como essência a saudade, já que é uma flor que representa a nostalgia de uma pessoa por algo ou alguém. A tarja arroxeadada na caixa do medicamento lembra uma das cores de suas flores. Esta planta não possui uma cor definida, podendo apresentar várias tonalidades em diferentes ramificações. Ela é conhecida por diversos nomes populares originários da Europa e da Ásia, devido ao costume das pessoas enlutadas de colocarem *Scabiosas* para ornamentar os túmulos de seus entes queridos falecidos, como flor da saudade, suspiros, flor-de-viúva, escabiosa, viúvas, almofada-de-alfinete e gaforinha (Pink, 2004). O fabricante deste medicamento poético adverte na embalagem que ele deve ser mantido fora do alcance dos domínios do desamor, da apatia, da letargia e da frieza.

A saudade relacionada aqui pode ser consequência dos acontecimentos trágicos trazidos por uma pandemia mortal que assolou o mundo nesse período. Esse sentimento saudosista pode nos remeter à perda de uma pessoa querida e à noção de um tempo que não voltará a ser como era antes.

Considerações Finais

Em síntese, os sonhos, como parte do cotidiano, em sua fugacidade e imaterialidade, muitas vezes se perdem. Por outro lado, a escrita e a prática do autoconhecimento não; elas reafirmam o pensamento alternativo e diversificado, contribuindo para a consolidação de conceitos. De maneira geral, a subjetividade, incluindo a imaginação e os sonhos, é raramente considerada um conhecimento epistêmico relevante, já que não podem ser embasados de forma consistente como ciência.

No entanto, não se resume apenas à interpretação dos sonhos, tampouco é uma forma de tratar doenças mentais. Para tal reflexão, trouxe autores como Corazza (2020) e Kopenawa (2010), que pensaram a aquisição de conteúdo a partir dos sonhos e sob outras abordagens epistemológicas. Trata-se, assim, de

exercitar uma imaginação ativa e utilizar estratégias de resistência necessárias para confrontar o sistema patriarcal, conforme descrito por Anzaldúa (2000).

As práticas artísticas, como as dos Medicamentos Poéticos abordados aqui, permeiam os cotidianos, criando outras possibilidades de visualização da realidade por meio da materialização de sonhos, desejos e utopias. Dessa forma, aproximam-se as subjetividades marginalizadas pelo capitalismo, especialmente em situações adversas como a pandemia da Covid-19, que alterou uma suposta normalidade anterior aos nossos dias atuais.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 229-236, 2000.
- BEAUREPAIRE, Luiz Guilherme. **Alice no país das maravilhas. Resenhas**. In: **Blog Bons livros para ler**. Publicado em: 08 out. 2020. Disponível em: <<https://www.bonslivrosparaler.com.br/livros/resenhas/alice-no-pais-das-maravilhas/5347>>. Acesso em: 27 mar. 2024.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CORAZZA, Sandra. **Proposições em sala de aula pela Educação da Diferença**. In: **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, RS, Ahead of Print, v. 25, e020032, 2020.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.
- FAÇANHA, Luciano da Silva; FREITAS, Flávio Luiz de Castro; SANTOS, Jamys Alexandre Ferreira dos. **Notas sobre Diferença e repetição: a propósito dos conceitos "heterogênese" e "diferença" de Gilles Deleuze**. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.11, n.33, p. 21-37, 2018.
- KRENAK, Ailton. **Sonhos para adiar o fim do mundo. In: Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PINK, Alfred. **Gardening for the Million**. Project Gutenberg Literary Archive Foundation. 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo; Editora 34, 2009.

REIS, Marina dos. **Sonhografias de aula**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.



< COVÍDEOS — QUARENTENA 2020 >

Samara Viana de Oliveira

O vídeo Quarentena 2020 faz parte do projeto denominado Covideos - Diários de Quarentena, que desdobra-se a partir de registros fotográficos e vídeos dos espaços da casa, de ações do corpo e das imagens da rua através da janela. Os trabalhos apresentados aqui são resultados de uma pesquisa sobre como as imagens poderiam ser inventadas e reinventadas a partir dos limites de nosso próprio corpo e do espaço que habitamos diante dos efeitos do isolamento social e representam alguns recortes daqueles momentos de solidão e angústia diante de uma pandemia que nos levou ao isolamento mais significativo de nossa geração.

Videoarte; Pandemia; Quarentena; Cibersociedade

Samara Viana de Oliveira é Artista Visual, Professora de Artes na Rede Municipal (Prefeitura do Rio de Janeiro), Mestre em Arte e Cultura Contemporânea (UERJ), Especialista em Práticas de Educação Básica no Programa de Residência Docente - Colégio Pedro II, Doutoranda em Linguagens Visuais - PPGAV/UFRJ. Guiada pelo interesse em investigações interdisciplinares nos campos da fotografia, autobiografia, escrita pessoal e educação, as investigações teóricas e práticas desenvolvem-se no campo da fotografia, dos diários e da videoarte, a partir de narrativas pessoais e autobiográficas.

Introdução: Diários da Quarentena

No início de 2020, enquanto estávamos imersos em nossas rotinas, ficamos aturdidos com a repentina notícia de uma pandemia de gripe altamente contagiosa e de alcance global. Nos deparamos com esse desafio significativo e fomos todos obrigados a adiar ou modificar nossos planos, alterar nossas rotinas, nossas percepções de mundo, de espaço, e nossos métodos de receber e fazer comunicações. Esses foram os primeiros impactos do período de quarentena em nossas vidas.

Ao longo do tempo, o medo inicial foi substituído por um sentimento de desamparo e solidão, já que a normalidade que conhecíamos parecia não mais ser possível. Enquanto artistas, a imposição de isolamento causada pelo vírus nos levava pouco a pouco a refletir em diversos níveis sobre nossas percepções sensoriais e estéticas, nos fazendo questionar, por exemplo, sobre como as diversas narrativas do isolamento social seriam construídas, como implicariam diretamente nas relações entre as pessoas e como tais perspectivas seriam refletidas nas produções artísticas e na relação com os espaços culturais neste novo mundo em suspensão.

Com isso, determinadas inquietações começaram a permear nossas lidas com a rotina e, em diálogo com as perspectivas de mundo que se apresentavam naquele momento, nossas atenções voltaram-se com mais frequência para as sensações do corpo, da casa e da mente no decorrer dos dias de quarentena. Assim, discutir a produção artística sob os paradigmas dos limites do corpo e da casa e de como as imagens poderiam ser inventadas e reinventadas diante dos efeitos do isolamento social tornou-se uma questão importante para muitos de nós, artistas.

As mesmas questões poderiam e deveriam ser tratadas de muitas maneiras, explorando as diversas linguagens e técnicas disponíveis gerando debates e diálogos a esse respeito. O mundo cibernético com a rede de computadores, os celulares e a internet, todos esses suportes tornaram-se nossas esperanças de contato com o que ainda conhecíamos do mundo. Para além da comunicação, seus usos tornaram-se imprescindíveis para muitos de nós e tal amplitude e uso geral potencializou seus espaços em nossas vidas e nos daria algum espaço para expressar nossa necessidade de transmitir e receber informações que pudessem dar conta da intensidade dos sentimentos tão angustiantes de um isolamento social.

O resultado de alguns desses diálogos e pensamentos foi o vídeo “Quarentena 2020” (3:38 min), elaborado a partir de fotos capturadas nas primeiras semanas de isolamento durante a quarentena e que compõem a série COVIDEOS - Diários de Quarentena. Trata-se de fotos em preto e branco que foram sobrepostas para gerar composições que mesclam espaços interiores e exteriores. Assim, a casa, o corpo e a paisagem vista pela janela são acompanhados da leitura de um texto reflexivo, traduzido para o inglês, resultando em um material audiovisual legendado. Esse projeto se expandiu em outros que compõem a série a partir de lembranças e necessidades da presença real de outros corpos, o que motivou a “Dança morna”, “Almoço com vocês” e “The affection of the courtein”, disponíveis no canal: @visaobr.

Trecho do texto autoral narrado em “Quarentena 2020”:

Eu não vejo nada pela janela,
lá fora eu não vejo nada,
Tanto que pensar... O que pensar?

Se isso tudo acaba? Será que acaba?... Tudo
acaba, não é?
Será que lá fora e eu seremos a mesma coisa?
Será que vamos existir ainda?

Não existe mais janela para olhar pra fora.
Então, não tem porque sair daqui, não é?

Não tem nada lá fora.

Tem coisa demais do lado de cá.
Mas é tão difícil, não é?
Olhar para dentro...

(2020)

O processo de criação do vídeo deu-se a partir de sobreposições de fotografias registradas durante a quarentena, os espaços da casa foram fotografados ao longo dos dias e editados para compor uma sequência de fotos que entram nos enquadramentos em camadas, gerando novas imagens dos espaços dentro dos quais estávamos restringidos. A escrita também se fez presente em muitos momentos de isolamento e esses elementos foram reunidos para criar uma narrativa que pudesse dar conta daquele vazio e incerteza que povoam nossas mentes em certas ocasiões.

Imagens dos espaços privados sempre estiveram presentes em obras de arte, durante a quarentena, esse é o elemento que se repete e aparece em centenas de obras. Configuram uma experiência em comum para os artistas durante a pandemia (Figura 01).

Além da casa, o corpo aparece e prevalece. É tudo o que podemos usar, casa, corpo, mente, e o que provém desses elementos (Figura 02).



Fig. 01:
Captura de
tela, vídeo
Quarentena
2020.
Legenda: Eu
não sei de
mais nada.
Estou sóbrio
e vazio...



Fig. 02:
Captura de
tela, vídeo
Quarentena
2020.
Legenda: Lá
fora eu não
vejo mais
nada

A janela ainda permite algum vislumbre do mundo que conhecíamos, mas parece não mais existir, não é como antes, embora ainda possa nos sugerir respiros e espaço (Figura 03).

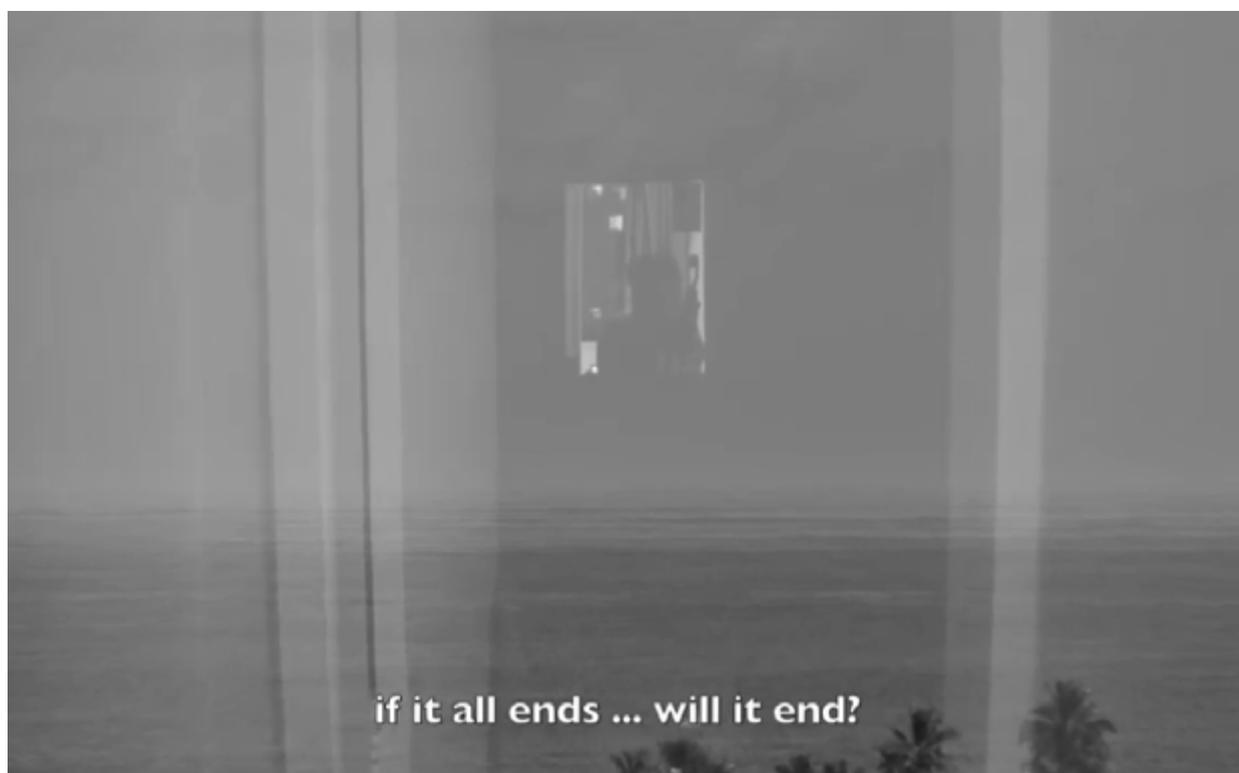


Fig. 03:
Captura de
tela, vídeo
Quarentena
2020.
Legenda: Se
tudo acabar...
Será que vai
acabar?

Conheci o trabalho da artista Clara Mazini, que desenvolveu um diário fotográfico durante a quarentena e divulgou em seu perfil do Instagram. Nos

trabalhos da artista, o corpo aparece como um elemento constante e fugaz. Sempre rarefeito. A artista comenta em uma entrevista na página da Revista Piscina que foram trabalhos feitos especificamente dentro do contexto de confinamento e que a tecnologia nos permite estar constantemente em contato com os outros.

Ao pensarmos coletivamente sobre a utilização das redes sociais e plataformas de comunicação e interação via internet para produção e interação com a arte, podemos, portanto refletir sobre sua capacidade de sensibilizar e acessar verdadeiramente as pessoas, e em como toda a tecnologia disponível implicaria e estimularia novas e diferentes linguagens da prática artística.

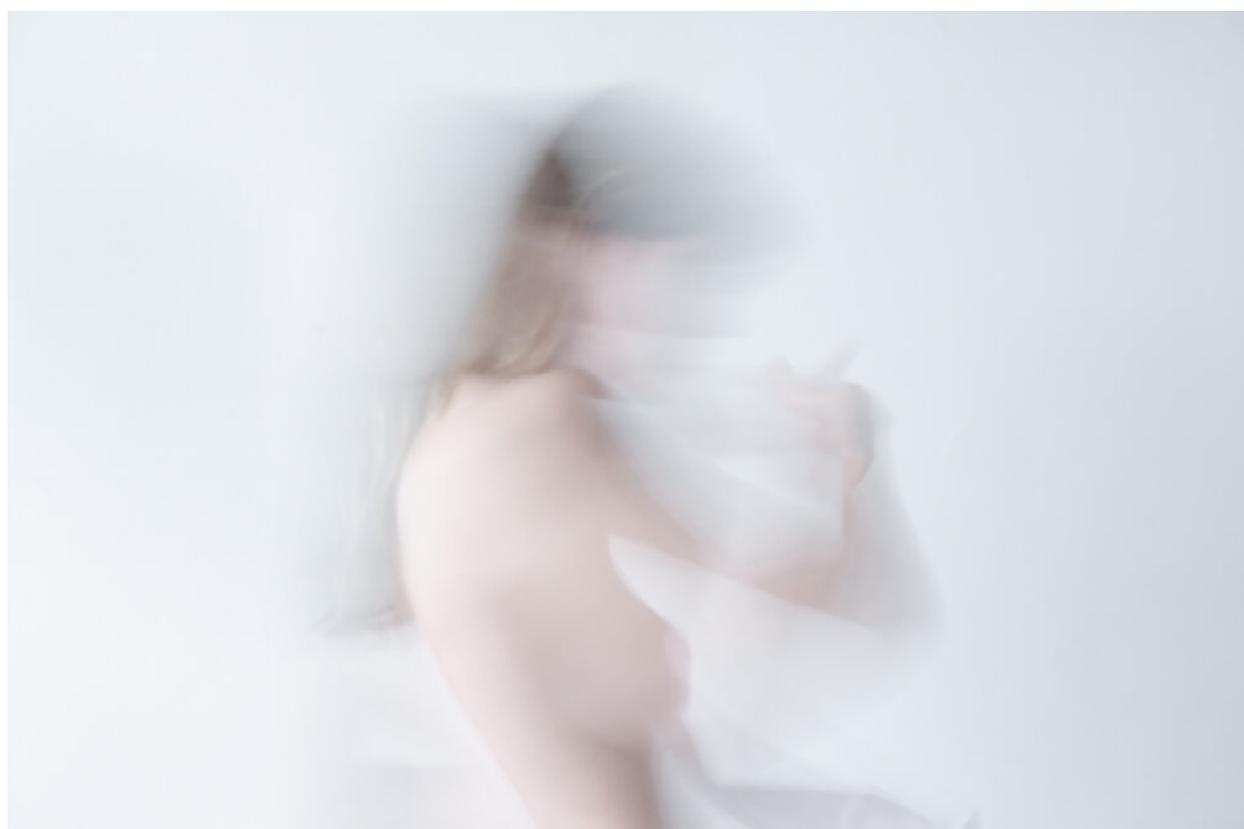


Fig. 04:
Clara
Mazini | dia
26 – quem
seremos,
2020.

Como, então, produzir imagens a partir dos limites de espaço, sensações, paisagens, presença? Qual é o papel das ferramentas de edição, produção de imagens e redes sociais? Como transmitir e receber informações que possam dar conta de sentimentos tão angustiantes? São discussões que, sem dúvida, merecem desdobramentos maiores. Aqui, procuro apresentar apenas uma breve pesquisa sobre um assunto de tamanha amplitude, um ensaio e experimentação dessas imagens, fotográficas e de vídeos.

Diante disso, a necessidade de imersão no mundo virtual para se conectar com as pessoas, e experimentar viver uma vida aparentemente normal, a fim de dar continuidade a nossas rotinas no trabalho, na vida social e nos relacionamentos, apontaram outra questão interessante: A vida real e virtual poderiam se misturar, e derrubar barreiras que costumavam ser mais definidas, tornando difícil distinguir onde começa uma e a outra termina e esse pode ser considerado inclusive um símbolo do nosso milênio, marcado pelo fenômeno de expansão da Rede Mundial de Computadores.

Embora essas tecnologias e interações virtuais já existissem antes da pandemia, fazendo parte da cibercultura — ou seja, a cultura que se desenvolve em espaços, relações e atitudes virtuais — durante a crise de saúde, essas interações se tornaram ainda mais importantes. Elas foram utilizadas como ferramentas facilitadoras diante da necessidade repentina de adaptação, inclusive em ambientes que estavam apenas começando a explorar o uso de ferramentas digitais.

Neste sentido, quando Vilém Flusser declara em “Elogio da Superficialidade – O universo das imagens técnicas” (2008) que a revolução técnica implicaria em uma transformação na cultura atual, que substitui as antigas formas de narrativas tradicionais, relações sociais, história e pensamento, o autor estava se referindo a uma transformação profunda em nossa percepção e relação com o mundo diante da expansão do universo cibernético, o que nós, de certo modo presenciamos e necessitamos durante a quarentena.

Para o autor, é essencial que o cerne dessa sociedade não seja apenas a interação entre imagem e seres humanos, mas sim a troca de informações entre as pessoas por meio das imagens. Os diálogos, através de imagens sintetizadas, seriam de uma riqueza criadora até então inteiramente inimaginável. Dessa forma, o autor conclui que, de repente, todos nós seríamos “artistas”, onde o termo “arte” inclui ciência, política e filosofia.

Como bem definiu o escritor japonês Haruki Murakami: “Responder criativamente à tragédia é enfatizar o que há de bonito sobre humanidade”. Foi, portanto a necessidade de responder e de nos expressar durante esse colapso social que nos levou a explorações e imersões mais profundas no universo cibernético, passamos mais tempo conectados, exploramos ferra-

mentas de comunicação e de relacionamento, nos olhamos mais vezes e por mais tempo ainda, fotografamos tudo a nossa volta, e em nós, e nos mostramos para os outros.

Considerações Finais

Como mencionado anteriormente, a pandemia provocou uma reestruturação e uma revisão das formas de produção, distribuição e consumo de obras de arte, com a transferência dessas atividades para o meio virtual. Esse movimento que crescia um pouco mais lentamente, foi fortemente acelerado pela pandemia da COVID-19. Mesmo diante das incertezas sobre o que nosso período pandêmico pode trazer para a sociedade no futuro, a continuidade das relações virtuais e seus mecanismos provavelmente se consolidará ao longo do tempo.

Assim, retomando o cerne deste trabalho, se as imagens foram criadas a partir dos limites do corpo e da casa diante dos efeitos do isolamento social, essas mesmas imagens dirigem-se a todos os indivíduos integralmente, resultando na necessidade do surgimento de uma nova consciência: a do produtor de imagens que participa de um diálogo cósmico sobre dispositivos. Dessa maneira, o objetivo do uso consciente das redes e das imagens é abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes, especialmente diante de um cenário de distanciamento social e dos equipamentos culturais.

É certo que perdemos o controle sobre os aparelhos, e seguiremos distraídos e dispersos em boa parte do nosso tempo, ao passo que os aparelhos são os próprios controles para os quais trabalhamos. No entanto, se ainda somos capazes de sugerir diálogos sobre esses mesmos aparelhos, e através deles mesmos, ainda podemos refletir sobre seus usos e sobre nossas possibilidades enquanto produtores e programadores de imagens conscientes.

Durante o confinamento, foi necessário para cada um de nós nos adaptar em prol de nossa própria existência e da realidade em que estávamos inseridos. É possível observar algumas evidências interessantes que nos ajudam a responder sobre a relevância de continuarmos a experimentar e pesquisar

novas ferramentas e poéticas do imenso universo tecnológico e cibernético. A fotografia se tornou uma maneira poderosa de capturar momentos e contar histórias. As redes sociais nos proporcionam uma plataforma para compartilhar nossas experiências e perspectivas. Estamos constantemente em busca de novas formas de nos conectar e interagir. Naquela ocasião, me vi empenhada em estabelecer uma comunicação capaz de transmitir algo de genuíno sobre nós, visando estabelecer conexões significativas com as pessoas.

É fundamental portanto que, enquanto artistas e produtores de imagens, possamos pensar continuamente com consciência sobre a produção dessas imagens em amplos contextos, a fim de promover valores que incentivem uma sociedade ativa e digna, em oposição a uma sociedade passiva e distraída. Somente assim a cibercultura e as ferramentas disponíveis poderiam facilitar diálogos genuínos entre os indivíduos, capacitando-os a se tornarem criadores de imagens visionárias, indo além de simples usuários de plataformas ou perfis em redes sociais.

Referências

CRUZ, Otávio Osaki; SILVA, Michelle Bezerra; PEREIRA, Verena Carla. **Arte e Cultura na pandemia – Convergências e inovações de espaços artísticos culturais com espaços virtuais**. In: **Revista Internacional de Folkcomunicação**. Vol. 19, n.43, UEPG. 2021.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Editora Hucitec, São. Paulo, 1985.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Imagens

Fig 1. Oliveira, Samara Viana de. **Captura de tela do vídeo Quarentena 2020**, fotografia digital em preto e branco. 2020. Virtual. Disponível em <<https://youtu.be/EYVVR3q-9v>>.

Fig 2. Oliveira, Samara Viana de. **Captura de tela do vídeo Quarentena 2020**, fotografia digital em preto e branco. 2020. Virtual. Disponível em <<https://youtu.be/EYVVR3q-9v>>.

Fig 3. Oliveira, Samara Viana de. **Captura de tela do vídeo Quarentena 2020**, fotografia digital em preto e branco. 2020. Virtual. Disponível em <<https://youtu.be/EYVVR3q-9v>>.

Fig 4. Fig. 03: **Clara Mazini | dia 26 – quem seremos, 2020**. Fotografia Digital. Disponível em <<https://www.piscina-art.com/blog/2020/4/20/arte-na-quarentena>>. Acesso em: 09/04/2024.



< DIÁRIOS DO DEVIR: ALGUNS CONTOS >

Amanda Campos Barbosa

Este artigo busca abordar, a partir da narrativa de um diário de viagem, a dualidade presente no caminho entrecortado entre o real e o imaginário, partindo do ponto de vista de uma família de migrantes, que sempre estará presa entre dois mundos, do ser e não-ser, atado à duas culturas, ainda que díspares e contrárias, fazendo uso de uma linguagem artística múltipla, com contos, fotografias e desenhos enquanto embrenha-se pelos caminhos da imagem e escrita, criando, assim, reflexões sobre a cultura popular e seu lugar de pertencimento na oralidade. O projeto, que segue em constante expansão, tem como intuito o fazer artístico através da investigação de um processo que não termina exatamente quando acaba.

Artes Visuais; Cultura Popular; Diário de Bordo; Memória; Oralidade

Amanda Campos Barbosa é mestrandia em Artes, na linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita, do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Pesquisa a migração nordestina, sua cultura e formas de reconstrução identitária através do ir e vir a partir das vivências entre-cortadas entre Rio de Janeiro e Ceará. Contato: amandacampos.10@hotmail.com

Introdução

Em entrevista concedida à Revista Revestrés, Nego Bispo diz que a vida é circular. É começo, meio e começo (Bispo, 2022, p.10). *O Diário do Devir: Contos Silenciosos* foi o meio encontrado para dar continuidade aos registros migratórios de uma grande família nordestina situada no Rio de Janeiro, mas que mantém contato frequente com seu local de origem, sem desapegar de suas crenças e tradições. Indivíduos que trazem consigo o orgulho do sotaque cantado, do baião, do xote e de suas raízes culturais.

Entre palavra e imagem, entre arquivo e fabulação, a pesquisa direciona-se ao tipo de história que Mário de Andrade concebe em *O Turista Aprendiz*. Onde o real e a ficção se encontram e se misturam, se fundem e se confundem. A partir de diversos pedaços de memórias, é tecida uma rede de histórias com contos mirabolantes que parecem beirar a fantasia. E quem de nós pode afirmar o que é e o que não é real?

Com uma escrita dúbia que permeia lugares outros para além da viagem de navio e passeia por um mundo de páginas jogadas através de variados tipos de papéis, Mário de Andrade traz relatos que seguem o formato de diário e exprimem informalidade e fluidez, por vezes se perdendo entre os mundos do real, do imaginário e do sonho, mas ainda com uma boa dose de seriedade e humor. O entrelaçamento dos relatos da viagem real com a viagem imaginária cria um desprendimento da teoria engessada costumeira da academia, dando início a uma narrativa terceira de transviagem, em que não se sabe até que ponto a realidade prescrita é fictícia.

Viver e experimentar o processo diário da escrita como base para uma investigação/concepção posterior e incessante tem sido um exercício surpre-

endente que segue se desdobrando com desenhos e gravuras que partem de reproduções fotográficas e estudos de caso mais aprofundados.

A Encruzilhada

Décimo primeiro dia – 13 de Janeiro de 2023. É inverno no sertão, e, acredite ou não, isto é uma afirmativa. O tempo está fresco, com uma temperatura que não passa dos 29°C, além da presença das chuvas e ventos casuais, fazendo com que seja um dia extremamente agradável. Ótimo para um passeio de bicicleta.

Mas vamos por partes. Como assim é inverno em pleno mês de janeiro no nordeste brasileiro? Partindo do princípio relativista, busquei primeiramente entender como que, mesmo fazendo parte do Hemisfério Sul, o Ceará estaria no inverno nessa época do ano. Descubro então que, neste universo particular, a crença vem da relação entre os termos “inverno” e “chuva”¹. Popularmente eles são considerados quase que indissociáveis, de modo que, nesta equação, não existem estações delimitadas. Não existe verão, outono, inverno e primavera. Existem apenas verão e inverno. Períodos de estiagem e períodos chuvosos.

Inicialmente essas lacunas sazonais causaram certo estranhamento, mas, ao longo dos variados momentos de troca com os locais sobre essa relação entre natureza e cultura popular, pude compreender outro ponto de vista, o de habitar em preto e branco, sem uma escala de cinza entre eles. Percebo como o foco é redirecionado para coisas que nunca antes haviam sido questionadas e que agora são postas em xeque.

Sempre ouvi sobre a importância das “chuvas do inverno” e como devem começar a dar sinais em meados de janeiro, mas nunca havia ponderado o porquê de chamarem assim, ainda mais quando é algo que parece ser de senso

1. Quando começa o inverno no Ceará? Entenda a diferença entre a estação e quadra chuvosa. Diário do Nordeste, 2023. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/quando-comeca-oinverno-ce-entenda-a-diferenca-entre-a-estacao-e-quadra-chuvosa-1.3326118>> Acesso em: 01 ago. 2023.

comum: que o verão no Hemisfério Sul começa em dezembro e termina em março, no entanto, para além de questionar as estações trocadas, também fica a indagação: o que seria esse senso comum?

Portanto, aproveitando o bom tempo, optei por dar uma volta de bicicleta, perambulando pela rodagem principal até chegar à Timbaúba – uma grande árvore que serve como uma espécie de rotatória, onde preciso decidir qual caminho tomar a seguir: ir até uma pequena comunidade chamada Solidade ou seguir reto para o centro de Amanaiara. Paro e observo a grande árvore à minha frente, sua sombra acolhedora, o som do vento passando entre suas folhas e suas grandes raízes que cortam a estrada.

Em meados de 2022, ao perceber que fotografar a árvore já havia se tornado um costume, resolvi criar uma série com os registros, que são feitos pelo menos uma vez ao ano. (Figuras 01, 02, 03 e 04). A série Oitica faz com que sejam perceptíveis as mudanças através dos anos, desde as diferenças entre inverno e verão até mesmo as funções que ela recebe por parte do povo, como, por exemplo, quando pintam setas que demarcam a trilha que deve ser feita pelos participantes dos *rallys* que acontecem com certa frequência.

A Timbaúba carrega consigo uma visão particular sobre seu local de pertencimento na rotatória. Para além de ser considerada uma espécie de marco geográfico, no dia de finados o entorno da árvore ganha várias coroas de flores coloridas feitas a partir de papel crepom — como um lembrete das crianças que morreram, bebês e recém-nascidos que não puderam ser enterrados no cemitério por serem tidos como anjos. Nesse dia, ela é chamada de *A encruzilhada dos anjos*. Algo quase mitológico:

Essas encruzilhadas de saberes e a produção de conhecimentos que daí derivam nos revelam e ensinam os complexos, sofisticados e refinados meios de formulação pelos quais a memória se reinscreve, imanta e repõe valores culturais de variada abrangência, significação e expansões rizomáticas.

(Martins, p. 54, 2021)

Escolho Solidade, e, no caminho entre subidas e descidas, ficam ainda mais nítidas as pequenas e grandes mudanças às quais a paisagem está constantemente suscetível. A vista do alto traz consigo uma paz sem igual, no entanto, por ser um local vazio e afastado da rodagem principal, o lugar é considerado “perigoso”, o que faz com que o sentimento de paz logo seja substituído por outro: um agridoce e não tão satisfatório assim.



Fig. 01 à 04: Série *Oitica*, 2022. Da esquerda para a direita: 05/08/2019; 06/03/2020; 15/06/2021; 12/03/2022. Fotografia. Dimensões variáveis. Fonte: Acervo do autor.

Depois de ter enfrentado a longa subida e absorvido um pouco da quietude, resolvo parar atrás da Capela de Santa Luzia de Solidade, em busca de sombra para descansar e esperar que as nuvens cumprissem seu papel e cobrissem o sol novamente, com o objetivo de voltar para casa sem sofrer diretamente com os raios solares. O sol daqui não brinca em serviço. Andar de bicicleta só bem

cedo pela manhã ou no final da tarde, quase escurecendo. Às nove da manhã, por exemplo, é inviável. Já cometi esse erro antes e aprendi com ele.

Acabei encontrando um pequeno bar chamado “Ó Solidade”, que, como já era de se imaginar, estava fechado, como tudo por aqui. *Sentei no batente e esperei*. O tempo aqui realmente parece passar numa velocidade diferente, ainda mais sem a presença de pessoas ao entorno. Decidi gravar aquele momento de suspensão a partir do processo de *timelapse* — o ser humano e sua vontade incontrolável de controlar o tempo — assim podendo analisar mais tarde as sutis mudanças dessa dança de cobrir e descobrir de nuvens, do lento caminhar das sombras sobre a vegetação.

Como de costume, fui e voltei ouvindo música, mas a que mais fez sentido nesse trecho de quase 7 km foi a icônica *Carcará*, na voz de Maria Bethânia. A história narrada sobre a migração nordestina em seu auge faz refletir ainda mais sobre as muitas casas abandonadas e que podem ser vistas ao longo do percurso, “em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou! 13% do Piauí! 15% da Bahia! 17% de Alagoas!”²

Ao retornar para a rodagem principal, paro mais uma vez na Timbaúba, o meu marco particular, onde observo um senhor passar com sua carroça transbordando com folhas da Carnaúba ainda verde, mas isso já é história para outro momento.

A Performance

Décimo terceiro dia de viagem, 15 de Janeiro de 2023. Reisado Baião de 30, realizado no Germano’s Bar em Amanaiara. Um reisado com muitas mulheres. Coincidentemente, são as Mulheres do Muquém de São Pedro do Cariré, e pelo o que entendi, é a primeira vez que isso acontece por aqui. Um reisado misto entre homens e mulheres, posto que geralmente é feito somente por

2. João do Vale, 1964. Rio de Janeiro, Show Opinião. Interpretada por Maria Bethânia que substituiu Nara Leão e immortalizou a música com sua expressividade

homens. O locutor anunciou que este é um grande momento para a cultura nordestina, o que me deixou extremamente curiosa, me levando diretamente para outubro de 2022, também conhecido como o dia em que descobri sobre o que exatamente se tratava “As Mulheres do Muquém”.

No decorrer do processo de escrita do anteprojeto para o mestrado, e numa busca constante por histórias que só o sertão seria capaz de me fornecer, recebi o convite para visitar uma fábrica de chapéus de palha, o qual aceitei de imediato. A Associação Mucaúba faz parte do projeto A Caminho do Desenvolvimento, com apoio do Instituto DIAGEO. Seu nome vem de uma mistura com o prefixo da comunidade e o sufixo da árvore que é responsável pela matéria prima da palha, a carnaúba. O foco da associação é o artesanato com a palha da carnaúba, mas também conta com outras ações direcionadas para a cultura, como o Reisado Baião de 30.

As Mulheres do Muquém

Inaugurada em 29 de Junho de 2018, a sede da Associação Mucaúba trabalha com a palha da carnaúba. Árvore-símbolo do estado do Ceará (e do Piauí, diga-se de passagem), ela é conhecida como a árvore da vida, já que oferece uma infinidade de usos, desde sua raiz, seu tronco e frutos até as palhas. Principalmente as palhas. A fabricação de chapéus é o carro forte da Associação, mas de lá também saem bolsas e até mesmo camisas de garrafa (aquela da Cachaça Ypióca), tudo feito de forma completamente artesanal. A fábrica já emprega mais de 500 mulheres da região, trabalhando ao todo com 5 municípios do entorno do Cariré. Atualmente, as Mulheres do Muquém contam com uma encomenda de 5.000 chapéus que vão para fora do Brasil. Há palha, hein?

Benza a Deus!

É incrível ver de perto como funciona a economia local e o desenvolvimento de toda uma região do interior do sertão somente a partir de um projeto que de simples não tem absolutamente nada.

(Barbosa, Amanda Campos. Prosa, 2022)

Cada dia que passo por aqui torna-se ainda maior meu interesse pela cultura popular do nordeste. Ao longo da semana, venho escutando frases que me fizeram gerar toda essa expectativa sobre este reisado “diferenciado”, como por exemplo: “As mulheres do Muquém são danadas mesmo” ou “Quem já se viu falar de um reisado com mulher?”

São vários pequenos detalhes que podem ser analisados, além das muitas perguntas de minha parte que surgiram ao longo da apresentação – e que pude contar com minha tia para responder algumas, uma vez que na maioria das perguntas ela não sabia a resposta. Basicamente foi um: “Não sei, só sei que foi assim” (Suassuna, 1975), ou seja, as pessoas adoram o reisado, se divertem ao estreitar os laços entre o novo e o antigo mantendo essa tradição viva, traçam diálogos com questões ligadas à religião, linguagem e à diversidade cultural, mas não sabem os detalhes da história por trás do costume.

Essa falta de informação faz com que seja árduo escrever sobre o assunto. Existem até mesmo personagens que não possuem uma nomenclatura exata. Amanaiara, particularmente, parece ter um reisado completamente diferente de todos os outros que possuem uma “base científica”, mas, dentre todos esses percalços, ainda consegui anotar algumas das informações principais e as examinei detalhadamente posteriormente.

Consegui encontrar alguns vídeos de outras apresentações do Baião de 30 ao buscar por material complementar, de modo que tornou-se inevitável comparar as duas mostras. Pude perceber que a primeira, feita no dia 03 de Janeiro de 2023, contava com um número menor de espectadores, fazendo com que fosse mais fácil entender o que estava sendo dito pelos integrantes, visto que todos estão mascarados³, o que, de certa forma, dificulta ainda mais a capacidade de ouvir.

Os integrantes são: O Capitão⁴, o Velho, a Velha, o Magarefe, a Burrinha, o Boi, os mensageiros e o Filho do Velho. A tradição diz que o reisado tem início na porta da casa do Capitão e, a partir disso, começa a narração da história

3. Todas as máscaras são de pano, menos a do Velho, que é feita de couro e palha.

4. O Capitão é o dono da casa em que o reisado está sendo apresentado, o único que não usa máscara.

feita em prosa, na qual os participantes vão ditando pequenas estrofes para o Capitão, que fica sentado ouvindo-as. Assim que a entrada é finalizada, começa a dança, que é feita em roda pelos integrantes.

Todos os integrantes fazem uso das alpargatas⁵, produzindo sons ritmados com o calçado, o que acaba sendo incorporado como um instrumento musical, quase como uma espécie de sapateado, para além dos tocadores que dispõem de sanfona, violão e pandeiro. Numa das estrofes, é dito que “os Três Reis começaram a brincar, e foi aí que começou o reisado”. Tudo é feito numa crescente, e, à medida que a história vai sendo narrada, a velocidade da dança vai aumentando. Conseqüentemente as alpargatas fazem a poeira do chão subir.

Enquanto a apresentação segue seu roteiro, tem um senhor no canto próximo aos músicos cuja única função é consertar as alpargatas que se quebram, o que acontece com frequência.

Nós andamos de casa em casa
divulgando a tradição
continuando a história
do reisado no sertão.

O ápice da apresentação se inicia com a chegada do Boi, e todos os outros saem de cena. Ele começa a interagir com o público, avançando num ir e vir constante e dramático. Logo em seguida, o Magarefe aparece para matar o Boi e retirar sua fustura, que é simbolizada por um pano vermelho, para então terminar sua performance entregando-o ao Capitão.

Já se encaminhando para o fim, é a vez de a Burrinha dar o ar de sua graça dançando no centro da roda. A Burrinha é interpretada por uma criança toda vestida de branco, usando um boné com uma espécie de viseira por baixo da aba, de modo que em momento algum é possível ver os olhos do menino. Nesta hora, além das alpargatas, as palmas também se juntam para fazer parte dessa orquestra diferenciada. A apresentação termina com a frase “Diga adeus e vá embora” e com o Capitão, agora de pé, dançando no meio do círculo formado pelos outros integrantes.

5. Sandálias de couro características do vestuário tradicional.



Fig. 05 à 07: Série: *Reisado Baião de 30 - A Dança; A Velha; Magarefe*, respectivamente. 2023, Fotografia. Dimensões variáveis. Fonte: Acervo do autor

Para além de toda a cena, uma das frases que mais me chamou atenção durante a apresentação foi a menção ao Rio de Janeiro. Ainda não consegui encontrar a origem da frase, mas sigo buscando. Acredito que uma das partes cruciais dessa história toda vai ser a pesquisa de campo, entrevistar as pessoas e principalmente, as Mulheres do Muquém.

Vou me embora, Vou me embora
Para o Rio de Janeiro
A passagem está comprada
O meu ônibus é o primeiro.

A Ancestralidade

Décimo oitavo dia de viagem. 20 de Janeiro de 2023. Último dia de viagem e sua infinidade de acontecimentos. É dia de São Sebastião e aniversário de vida e de morte da Mãe Ana (1912-2012), minha bisavó. A matriarca da família leva o termo mãe na frente de seu nome por ter criado não somente os filhos, como também alguns netos e sobrinhos. Uma verdadeira mãe.

Mãe Ana nasceu no dia 20 de Janeiro de 1912 e morreu às 11h40 da manhã do dia 20 de janeiro de 2012 com seus 100 anos recém-completados, e o que seria um dia de festividades se tornou um velório em casa. Rito que ainda é mantido na localidade.

Pode até ser uma memória romantizada, mas foi uma morte apolínea. Como se o ciclo tivesse sido fechado – pronto para recomeçar, talvez? “O corpo-veículo é a condição de possibilidade da metamorfose: ele torna possível ir a outro lugar, tornar-se outro” (COCCIA, 2020, p.150) — como se ela tivesse cumprido seu papel entre nós. Desde os parabéns que cantamos à meia noite até o último suspiro antes do meio-dia.

Essa dicotomia
entre o sagrado e o profano
do religioso ao popular
do ser e ser_eia,
eia!

Um contraste atenuante
despercebido até então
de São João,
pagão - eclesiástico - pagão
a
Ceará - Rio de Janeiro - Ceará

de um umbigo enterrado em tradição popular
a um anseio incomum de estar lá

de vinte de janeiro de mil novecentos e doze
a vinte de janeiro de dois mil e doze

Mãe Ana, índia de olhos azuis, que por
sacramento
teve sua morte celebrada no dia de seu
nascimento.

(Barbosa, Amanda Campos.
Ser e ser_eia. Poesia, 2021)

Fui ao cemitério com tia Ana Luiza e tio Germano, só os locais. Tio Germano falou que não queria bagunça no cemitério, como foi há dez dias atrás, quando fomos acender velas no aniversário do meu avô. Ele disse que a Mãe Ana era só dele, afinal ele foi criado por ela. Pegamos a chave do cemitério com a Dona Flor e seguimos para prestar nosso respeito e admiração. Acendemos as velas, fizemos nossas preces e partimos.

Conclusão

Tecer este texto foi habitar o entre, habitar o quase. Pude ir e vir entre as temporalidades diversas de construção dessa escrita imagética, seguindo um tempo cronológico, porém um tanto quanto anacrônico. A base dele é estabelecida durante o mês de janeiro, as referências e desenhos vão surgindo de março em diante, e tudo passa a se conectar somente em meados de setembro, mas até que ponto é possível confiar na memória?

Dentro desse *chronos* caótico e na tentativa de costurar esses pontos “como uma malha de linhas — não como texto, mas como textura” (INGOLD, 2012, p. 39, grifo nosso), e pensando nas diferentes formas de escrita, é criada essa narração sobre o Ceará, mas estando no Rio de Janeiro, o que é particularmente doloroso. Sinceramente, não achei que fosse ser tão difícil assim.

Permeiar a prática e a teoria durante o gesto da escrita é complexo, todavia construir pensamentos a partir de imagens, acumulando as inúmeras temporalidades, entrelaçando-as e sobrepondo-as, formando um emaranhado que beira a um palimpsesto nesses saberes que se redigem de variadas maneiras, mostrou-se verdadeiramente fascinante.

Referências

BISPO, Nêgo. **Começo, meio e começo**. Entrevista concedida a André Gonçalves, Maurício Pokemon, Samária Andrade, Wellington Soares e Maria Sueli Rodrigues de Sousa. In: **Revista Revestrés**. Teresina: Quimera 50 (2022): 10.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2020.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. In: **Horizontes antropológicos** 18 (2012): 25-44.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Quando começa o inverno no Ceará? Entenda a diferença entre a estação e quadra chuvosa. Diário do Nordeste, 2023. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/quando-comeca-o-inverno-ceentenda-a-diferenca-entre-a-estacao-e-quadra-chuvosa-1.3326118>> Acesso em: 01 ago. 2023.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora. 1975.



< DIÁRIO DE UMA CARIOCA, BALZAQUIANA, DIVORCIADA, MICROBIOLOGISTA E PESQUISADORA ESCRITO PELA JOVEM, SOLTEIRA, PARAENSE, PAPA XIBÉ, ARTISTA >

Amina Potter

Ao iniciar a graduação de História da Arte, Amina Potter é confrontada com temas desconhecidos, mas descobre na fabulação um mecanismo de identificação imediata com os novos assuntos. A partir desse atravessamento, ela inicia um diário no qual a Amina criança de Belém do Pará ressurge para narrar as experiências inéditas, vividas pela historiadora da arte em formação, sem deixar de lado as vivências da adulta. O texto trata de forma íntima temas como fabulação, feminismo, costumes de povos originários, oralituras e expressões artísticas culturais da região amazônica. Inspirada por conceitos de Leda Maria Martins, Saidiya Hartman, Donna Haraway, Sue Nhamandu, Sil Lena Ribeiro Calderaro Oliveira, entre outras, a artista promove uma fusão das questões abordadas com a sua própria vida. Este artigo traz as duas primeiras partes deste projeto embrionário. Um diário físico, em formato de livro de artista, está sendo produzido para receber estes e futuros textos.

Fabulação; Feminismo; Cultura Amazônica; Oralituras; Carimbó

Amina Potter é bacharelanda em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora; artista visual e doutora em Ciências pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além de sua produção prática, a artista-pesquisadora também escreve reflexões sobre seus estudos teóricos no campo das artes. Contato: pixcadela@gmail.com

Parte 1: Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2023

Querido Diário (ainda é assim que se começa isso?), voltei para te contar o que esta balzaquiana anda fazendo depois desses 25 anos de silêncio. Foram mais de dez anos envolvida com pesquisas na área de microbiologia, mais especificamente genética de microrganismos, e o fato é que era muito bom pesquisar, mas, com o tempo, aquele meio começou a não fazer mais sentido. Não era mais aquilo que ela queria! Porém, para que você entenda o porquê de eu ter voltado a escrever para você, vou precisar fazer um breve resumo dos meus últimos anos porque *selado* que tu já tinhas te esquecido de mim, não é?

Embora eu tenha nascido em terras cariocas, fui morar com a minha família materna em Belém do Pará e lá passei praticamente toda a minha infância e adolescência. Só retornei para o *Hell de Janeiro* (não me entenda mal, eu adoro!) quando tinha 19 anos para cursar Microbiologia. Dizem que o sofrimento inspira. Eu confesso que sempre achei isso meio clichê, mas o que esperar de quem canta *Menina Veneno* em todo Karaokê, não é? Em 2017, voltei novamente para o *Hell* depois de passar três meses em Brasília por causa de um concurso público e tomei o *baque* de perceber que meu casamento de quatro anos tinha ido para o saco. Foi nesse cenário que peguei um lápis pela primeira vez, depois de mais de dez anos, e desenhei uma rosa solitária dentro de um vaso. Pois é, *clichêzão*! Mas o que interessa é que este desenho acendeu a fagulha que faltava.

O casamento acabou, mas a Amina jovem que dançava, desenhava, pintava e tocava piano estava de volta para acolher a balzaquiana, doutora, cheia de razão e esvaziada de colágeno, que andava dormindo no sofá-cama da casa da mãe. E foi assim que eu vim parar no segundo período do

curso de Bacharelado em História da Arte na UERJ, mais precisamente na aula de Teoria da Arte, da Mariana Pimentel, que nos passou uma tarefa que eu vou tentar cumprir aqui neste texto. Então, já vou logo te avisar, querido Diário, que tu não serás o único a saber dessa história. Aquela época de escrever segredos de moleca *varejeira* em códigos já passou, e a balzaquiana precisa da nota.

Na primeira aula, Mariana nos falou um pouco sobre a disciplina, e eu confesso que fiquei *aperreada* porque minha experiência em filosofia era (e ainda é) *gitinha*. O pouco que eu sabia resumia-se a uma disciplina de primeiro período, que eu cheguei a cursar com uma turma de Artes, na PUC-Rio, em 2001, e a algumas conversas de bar com amigos filósofos (de bar ou não). Ou seja, me faltava teoria para entender do que se tratava a disciplina de Teoria (e sim, eu continuo ruim nos trocadilhos). Mas a Mariana disse que não precisávamos entender tudo, que era para deixar fluir, pois em algum momento aquilo faria sentido. Entreguei para as deusas. Falando nisso, estou escrevendo este texto com o umidificador lotado de óleo de *ylang-ylang*, num esforço de ativar minha *Kundalini* e fugir do vício da balzaquiana de escrever de forma acadêmico-descritiva, mas é claro que ela também está escrevendo, já que somos uma só.

As aulas começaram, e um dos primeiros textos que lemos foi o artigo de Sue Nhamandu, que ainda não estava publicado: *Para deglutir Foucault com dendê e mandioca, Oneirois de Michel nos delírios tropicais* (2023). Quem? Como? Onde? Li as três primeiras páginas do texto umas cinco vezes sem conseguir entender do que se tratava, o que me fez sentir uma *pomba-lesa*, (não ri!). A professora já havia dito na primeira aula que estudaríamos fabulação, mas *égua*, eu não estava preparada para aquilo! Foi neste dia que eu comecei a ter as sensações mais loucas, e olha que a Sue nem serviu vinho de jurema. O texto é uma *fabulação filosófica* escrita em português, tupi, iorubá, latim, francês e (até) em inglês, que transporta Michel Foucault para uma sociedade matriarcal indígena, na qual ele inicialmente é escravo sexual das amazonas. Após toda sua vivência e simbiose com aquela sociedade, ele deseja tornar-se mulher. É claro que esse resumo está muito aquém de tudo que a Sue traz nesse texto, mas eu só queria introduzir o tema: fabulação.

Segundo a nossa professora, o conceito de função *fabuladora* foi inicialmente criado pelo filósofo Henri Bergson, em 1932. Para o dicionário, fabular significa “*contar, narrar em forma de fábula; fabulizar*”, ou ainda “*inventar*” (Michaelis, 2024). Então fabular seria inventar? Durante as aulas eu fui me dando conta de que fabular não era exatamente sobre inventar no sentido de *contar uma potoca*. Entendi que fabular está mais para recontar algo de forma diferente ou ainda contar algo a partir de novas realidades ou novos *devires* que podem, ou não, serem fatos, mas que, com certeza, não são mentiras. Me peguei pensando: por que fabular? Para que fabular?

As aulas continuaram, e dois conceitos estavam sendo introduzidos: o de *fabulação crítica* e o de *fabulação especulativa*. Saidiya Hartman é uma escritora e acadêmica estadunidense interessada por literatura e história cultural afro-americana, escravidão, estudos de gênero, entre outros temas. Em uma das suas obras, a autora traz uma narrativa de enfrentamento da violência do arquivo. Hartman faz questão de dizer que todas as personagens e os eventos apresentados no livro *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* são reais, que nada foi inventado (Hartman, 2022). Então por que mesmo assim o que ela faz é *fabulação crítica*? Hartman *fabula* ao criar uma “*contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submetem jovens negras à vigilância, punição e confinamento*”, “*experimentar o mundo como essas jovens fizeram, aprender com aquilo que elas sabiam*” (Hartman, 2022, *apud* Santos, 2022). Afinal, *ficcionar* é sobre contar histórias para que estas novas histórias mudem a realidade. Para que não apenas o caráter violento e triste da vida dessas mulheres seja arma de enfrentamento, mas para mostrar como a alegria, o prazer e a coragem foram e podem continuar sendo veículos de uma revolução. Já não há mais uma verdade a ser revelada por um modelo narrativo, mas efeitos da verdade a serem criados pela potência falsificante da *fabulação*. Ou seja, modificar a percepção do objeto, modificando também a ação sobre ele.

Voltando ao texto da Sue, lembro que, enquanto eu o lia, meu entendimento sobre *fabulação* era ainda menor do que agora. Ainda assim, ele foi capaz de me fazer entrar no meu estado *fenolftaleína*. Calma! Vou explicar. Sempre que minha adrenalina sobe, eu fico vermelha, assim como esse indicador

sintético de pH básico, muito usado em laboratório. Não se trata apenas de uma bochecha rosada. Eu fico com placas vermelhas enormes pelo corpo, principalmente na região do rosto, pescoço e colo. Posso estar com raiva, feliz, com frio, com calor, gozando ou tendo uma epifania que qualquer pessoa vai ver que estou afetada (*mundéu*). Assim, enquanto eu lia o texto, ia sentindo meu corpo aquecer e percebi que, quanto mais meu pescoço queimava, mais a *fabulação* cumpria sua função.

O texto da Sue me afetou porque ele era sobre realidades e/ou ficções que tinham muito a ver com a jovem Amina criada em Belém. Sendo filha de paraenses, sei que tenho uma ascendência indígena e, apesar de ter sofrido um imenso apagamento cultural, nem tudo *e/les* conseguiram apagar. O mundo das *Icamiabas* fabulado pela Sue, assim como todos os *devires feministas*, me afetaram e me afetam no melhor sentido da palavra. Lembrei de como minha infância foi habitada quase que totalmente por mulheres, já que na minha casa morávamos minha avó, minha mãe, duas tias e eu. Lembrei da minha prima brincando comigo no chão do quintal com manguinhas verdes e palitos. Lembrei das mulheres da minha família reunidas cuidando dos cabelos umas das outras. Lembrei dos chás que minha avó fazia com as plantas que ela mesma cultivava. Lembrei do cheiro do óleo-de-copaíba nos meus machucados. Lembrei da imersão tântrica que fiz há 4 anos, enquanto assistíamos a vídeo performance *O nascimento da fábula*, da própria Sue (Nhamandu, 2021). Assim, apesar de não entender muito de filosofia, minhas vivências me ajudaram a entender o porquê de todo o autoquestionamento do Foucault da Sue quando foi viver com as amazonas.

A Mariana pediu que falássemos sobre uma obra que estivesse em consonância com os conceitos estudados, e eu me lembrei da *Sheiloca*: um quadrinho publicado inicialmente no *Instagram* e que depois acabou sendo impresso (Lovelove6, 2019). Gabriela Masson, ou Lovelove6, não sabe mas me ajudou a lidar com a pandemia de Covid19. Como a própria autora descreve, *Sheiloca* é uma *distopia feminista*. Desde a forma dos corpos das mulheres até as existências imaginadas expõem as fragilidades da nossa sociedade machista capitalista (Figura 1). A história acontece em uma sociedade comunal feminina, de hábitos noturnos, onde o sexo masculino teria sido

extinto. As doulas cuidam das comunas. Cada mulher possui uma mana de soror, e a reprodução acontece através de ovos. Apesar da sociedade, aparentemente, não ter mais o sexo masculino e as dores que ele representa, nem todas estão satisfeitas.



Fig. 01: Capa da revista em quadrinhos *Sheiloca*. Fonte: LoveLove6, 2019.

Sheiloca se depila, quer parir e se vangloria frente às outras manas de encher uma lua inteira (aliás, eu já enchi duas luas enquanto escrevo este texto). Lovelove6 *ficciona criticamente* ao refletir sobre o que mulheres esperam de mulheres.

Mas e a tal da fabulação especulativa? Eu já estava cheia de pavulagem, crente que estava começando a entender de fabulação quando a artista Cecilia Cavalieri, convidada pela Mariana, foi até a UERJ e nos apresentou sua produção articulada com a produção de Donna Haraway. Haraway, não satisfeita em fabular, fabula com ciência (Haraway, 2021). Comecei a ler *O manifesto das espécies companheiras* e *Quando as espécies se encontram também já está comprado*. Cecilia nos falou sobre sua tese, intitulada *Notas metafísico-metabólicas de uma experiência mamífera* (Cavalieri, 2022), um trabalho sobre leite materno que nasceu a partir de sua vivência como lactante. Ela própria define o texto, que foi todo escrito em nota de rodapé, como “uma tese de baixos estudos”. Foi Cecilia quem me inspirou a escrever este diário. A aula foi muito rica. Tratou desde como a *livre demanda* abre uma fratura na estrutura capitalista, passando pela satisfação (e incredulidade) de uma mãe capaz de produzir cem por cento de todo o alimento que sua cria precisa, até toda a pressão emocional de uma puérpera e a carga mental materna (e, por isso, eterna).

A esta altura da aula eu já sentia meu colo queimar, mas foi quando ela começou a falar dos coloides e de como moléculas sinalizadoras da saliva do bebê são capazes de regular a quantidade de proteína no leite que eu percebi: o *estado fenoftaleína* estava ativado. Ciência? Eu entendo um pouco disso! Na hora lembrei que a balzaquiana é, de fato, microbiologista. Comecei a *viajar* lembrando das bacteriocinas da minha tese (proteínas produzidas por bactérias e que matam outras bactérias) e imaginei que, talvez, elas pudessem me ajudar a ficcionar sobre outras coisas. Será? E o DNA? Quem sabe sua estrutura de dupla-hélice cheia de códigos poderia ser agente de *tradução* não apenas no *sentido* 5' → 3', mas na direção do que eu quisesse contar? Enfim, a *viagem* foi muito grande. Ainda bem que, segundo Platão, os simulacros são livres de julgamento, já que, por definição, eles não têm a ver com verdade.

Parte 2: Rio de Janeiro, 02 de julho de 2023

Querido Diário! Eu, a Amina *cunhã*, estou de volta para ajudar a Amina balzaquiana na faculdade. Ela anda meio *azucrinada* e quase não me deixou escrever este texto porque achou que esse negócio de diário não era mais novidade e que tinha perdido a graça. *Eu chooro!* (risos) Vou falar sim! Antes que ela *leve o farelo* na nota!

Acontece que a Mariana Pimentel, aquela professora da UERJ, é, novamente, professora da *balzaqui* este período, e a disciplina da vez é *Arte e Escritura*. No início do período, assistimos à palestra *Orality e Pesquisa em Arte: aproximações entre escritas e arquivamento*, ministrada pela professora Leda Maria Martins, na UERJ (2023). Já sabíamos que a professora Leda seria uma das autoras que estudaríamos com a Mariana e estávamos curiosas para ouvi-la. Logo no início da palestra, cutuquei a *balzaqui* e disse: Ei! O jeito dela te lembra quem? E ela respondeu rapidinho: Dona Izabel. Não sei se tu te *alembra*, Diário, mas Dona Izabel era minha avó materna. Canceriana, de aparência calma, mas de fala firme, assim como a professora Leda. A propósito, hoje, manhã de domingo, enquanto tomava meu café preto com tapioquinha, mamãe lembrou-me que vovó, se fosse viva, completaria 96 anos (Figura 2).



Fig. 02:
Dona Izabel
e Amina
cunhã, 1987.
Fonte: acervo
pessoal.

Mas, voltando para a palestra, o mesmo sentimento que me fazia ficar horas na cozinha, ouvindo vovó falar, enquanto cortávamos legumes, secávamos folhas-de-boldo, ou colhíamos acerola do quintal, fez com que ficássemos ali (a *balzaqui* e eu) ouvindo a professora Leda. Ela nos falou sobre como o repertório narrativo e poético, os modos de aprender e de figurar o real dos povos africanos e indígenas foram deixados de lado na história brasileira. Leda foi nos mostrando que os locais de memória não se restringem à escrita e que essas memórias persistem até hoje, não em livros, mas em corpos, através da voz, dos gestos, das performances. Em seu texto *Performances da oralitura: corpo lugar de memória*, a professora traz o alerta de Pierre Nora que usa os termos lugar de memória e ambiente de memória para nos dizer que, para além de bibliotecas, museus, arquivos etc (lugares), as memórias do conhecimento também se recriam, se transmitem e se preservam pelos repertórios orais, corporais, pelos hábitos e rituais (ambientes) (Martins, 2003).

Já estava ótimo até aqui. A *balzaqui* gosta desse negócio de teoria, mas quando a professora Leda começou a falar das artes, ofícios e saberes africanos, o nosso *estado fenoftaleína* foi ativado e já sabemos que, quando isso acontece, é que a coisa começa a ficar *pai-d'égua!* Percebi, aliás, que a ativação desse estado acontece muito quando *euzinha* chego. Acho que quando a *balzaqui* me vê pulando o muro altão que ela construiu em volta de si, *fica mordida* e a *adrenalina explode*, enchendo a nossa cara de placas vermelhas. Mas voltando ao que interessa: os ensinamentos da professora. Leda não é apenas professora e pesquisadora (como se fosse pouco), ela é também poetisa, ensaísta, dramaturga e rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, (Rainha? Bem que eu estava desconfiada!) (Martins, 2023). Era então sobre as vivências do seu reinado que ela nos falava.

Depois de terem sido arrastados violentamente para este continente, os saberes africanos transformaram-se para garantir sua sobrevivência, e o congado foi uma dessas transmutações que nasceu em território brasileiro após a encruzilhada com as culturas indígenas e europeias. Nos congados, existem ternos e guardas que performam, por exemplo, o mito da retirada da imagem de

N. S. do Rosário das águas. Para além dos congados, os reinados são definidos por um simbolismo ainda mais complexo, que inclui muitos elementos e atos litúrgicos que narram a instauração de um império, através de performances que reinterpretem as travessias dos negros até as Américas. Os reinados e congados fabulam uma concepção alternativa do tempo, celebrando seus antepassados através de um sistema religioso alterno performático (Martins, 2003 e 2023).

Em uma performance da oralidade, os gestos não são apenas narrativos ou descritivos, eles instituem e instauram a própria performance. Não são ordinários, mas sim provisórios e inaugurais. Mesmo quando se sustentam em tradições, as repetições nunca se oferecem da mesma maneira. Para Leda, o corpo em performance é local de inscrição de conhecimento, escrita no gesto, no movimento, na coreografia, nos adereços, na vocalidade. As performances, rituais, cerimônias e festejos são, portanto, ambientes de memória cuja expressão se dá no e pelo corpo. Sob esta perspectiva, para Leda, não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes em lugares de memória, mas resguardam seus repertórios em práticas do corpo, em ambientes de memória (Martins, 2003 e 2023). Quando a palestra acabou, percebi a sorte que tivemos por termos sido apresentadas às oralituras por essa mulher. Eu olhei para a *balzaqui*, mas nem precisei falar nada porque ela também já estava sorrindo e lembrando das *carimbozeiras Sereias do Mar* e, claro, da mestra Mimi.

Conheci as batidas do *curimbó*, em Belém, ainda *bem gitinha*. Nessa época, vovó costurava minhas *saias de chita* e éramos ensinadas na escola o padrão identitário do carimbó pela visão das classes de poder, baseado no mito do *bom caboclo* e na presença das três *raças (índio, negro e branco)*, distorção que ajudou a esconder, por muito tempo, a origem africana do carimbó. Mestra Mimi, infelizmente, eu conheci muito tempo depois, quando ela já era *encantada*, e só através das *escrevivências* de Sil-Lena Ribeiro Calderaro Oliveira e de Roberta Pinheiro Mendes (Oliveira, 2018; Mendes, 2021).

Mestra Mimi nasceu em 1927 (*Espia!* Mesmo ano da Dona Izabel). Era *Sereia*. Não uma sereia de televisão, jovem e branca. Mestra Mimi, que fabulava suas próprias vivências, era *sereia de verdade*, de Vila Silva,

em Marapanim, no nordeste do Pará, localidade onde o meu pai nasceu. Mas Mimi só virou *Sereia* em 1994 (aos 67 anos) quando a Creusa, uma de seus onze filhos, decidiu que queria um carimbó no dia das mães e nenhum dos homens da vila quis se comprometer a tocar. Sem ninguém para tocar o *curimbó* e nem os outros instrumentos, Dona Mimi mandou as filhas reunirem quem quisesse cantar e tocar que ela mesma ia *bater* (tocar o *curimbó*). *Curimbó* é instrumento pesado. A palavra é formada por dois vocábulos da língua Tupi: *curi*, que significa pau ôco e *m'bó*, que significa escavado, que é um tronco largo que conduz som e que se denominou carimbó. Cada uma foi experimentando um instrumento e, assim, nascia o grupo *Sereias do Mar*. O nome foi dado por Dona Maria Cristina, a guardiã das sementes da vila, que pensou em um nome que homenageasse Marapanim, que tem uma praia chamada *Sereia* (porque lá existem mesmo *sereias* que cantam) (Oliveira, 2018; Mendes, 2021).

Porém, antes de ser *Sereia* e mestra, Mimi era agricultora, mãe, benzedeira e parteira das boas. Foi ela quem *aparou* a maioria dos adultos de Vila Silva, que tem aproximadamente 150 famílias. Uma vez, levaram-na até um hospital de uma cidade próxima para fazer um teste e ver se ela podia ser parteira e que, quando terminou, a *dotôra* disse: “Dona Julia, eu estou pra aprender mais com a senhora do que a senhora comigo, tá acabada a reunião (risos)” (Oliveira, 2018). E assim, mestra Mimi continuou semeando a terra, criando, aparando menino e deixando os homens da vila ressabiados vendo uma mulher *bater carimbó*.

O estado do Pará é o estado com o maior número de comunidades quilombolas (62), além de seis etnias indígenas (Mendes, 2021). A prática do carimbó é conhecida desde o século XVII, e o seu nascimento deve ter ocorrido na região de Maranhãozinho, que fica entre Marapanim (PA) e São Luís (MA), mas é difícil precisar (Oliveira, 2018; Mendes, 2021). Essa foi uma região que sofreu grande ocupação jesuíta e por isso, até hoje, a maioria das comunidades são muito católicas, mas, assim como nos congados e reinados, no carimbó, os saberes africanos também se transmutaram para sobreviver.

O carimbó era batido apenas por homens em uma época em que os negros escravizados não podiam exercer suas práticas religiosas. A prática do carimbó

foi proibida por lei, no final do século XIX, mas resistiu. Então, esses homens batiam nos *curimbós*, num batuque ancestral, fabulando seu cotidiano de trabalho na roça e trocavam experiências com os indígenas sobre os *espíritos encantados* da floresta (Oliveira, 2018). Os homens vestiam calça branca de algodão e as mulheres, blusa branca. As mulheres usavam ainda uma saia florida e uma flor nos cabelos (Mendes, 2021). O papel da mulher no carimbó era limitado ao papel de dançarina, ou de organizadora do festejo e das comidas. Até que nasceram as *Sereias do Mar*, de mestra Mimi.

Roberta Pinheiro Mendes (2021) nos chama atenção para o fato de que não se faz carimbó com apenas um indivíduo, que é preciso que alguém toque o *curimbó*, que alguém *marque no pau* e que alguém toque o banjo (é o chamado *Carimbó Pau e Corda*). As *Sereias do Mar* são um grupo familiar. A seguir, algumas das integrantes atuais (e seus instrumentos): Feliz (reco-reco) e Nilce (milheiro), irmãs e cunhadas de Bigica; Bigica (cantora), Creusa (*curimbó*) e Martinha (milheiro), irmãs e filhas da mestra Mimi; Keyla (maracá), filha de Bigica; Cléo (*curimbó*); Ádria (meia Lua); Cristina (maracá) e Claudete (maracá), sendo essas últimas vizinhas da família.

Apesar da forte presença católica na vila, o carimbó também foi e é local de resistência de saberes e de religiões ancestrais africanas. Mestra Mimi estava sempre evocando seus guias: *Repenacho, Largatinha, Bolotinha, Cobra Grande, Onça Grande e Borboleta Pará Parí* (Mendes, 2021). “Com certeza, o carimbó, quando a gente se veste, as pessoas já acham que a gente vai logo pra algum terreiro. Égua! Tá igual a uma macumbeira” (Dona Claudete). Também não são raros os relatos de mulheres do grupo que receberam músicas em sonhos, como Dona Bigica, ou comentários como “égua, Claudete, parece que tu te transformas, não és tu que tá dançando, (risos) parece que nem é tu” (colega de Dona Claudete). A maioria desses relatos fazem parte do que Sil-Lena ouviu, no café da tarde, na casa de farinha e, claro, nas rodas de carimbó (Oliveira, 2018).

Percebi naquela palestra da professora Leda que carimbó é cultura oral e é também oralitura que se expressa no cotidiano dessas mulheres, que fazem música até lavando roupa no igarapé. Foucault disse: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo

por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar” (Foucault, 1996, p. 10). Vila Silva é ainda uma sociedade profundamente machista, na qual os homens da família detêm o poder das principais decisões da comunidade. Quando reuniram-se para bater o carimbó, as *Sereias do Mar* bateram também nas questões de gênero, pois se apoderaram de suas realidades, dos seus discursos, dando o ritmo para suas próprias vidas.

Conceição Evaristo parte de uma análise da literatura para concluir que, dependendo de onde parte a escrita, revela-se muito sobre o trabalho (Evaristo, 2020). Muitas das músicas do grupo são composições das próprias *Sereias*. O grupo *Sereias do Mar* parte de uma escrita de mulheres *racializadas*, do interior do Pará, produtoras de cultura popular, tocadoras de carimbó. A *carimbulação* das *Sereias* abriu caminho para que as suas vozes fossem ouvidas, não só na Vila Silva, mas em toda a região. O primeiro grupo de carimbó composto só por mulheres está cada vez mais forte. Já participou de inúmeros festivais regionais e já *desaguou* até aqui no Rio de Janeiro, em 2019 (Figura 3).



Fig. 03:
Grupo de carimbozeiras Sereias do Mar. Fonte: Brandão e Castro, 2023.

Em 1999, aos 73 anos, enquanto mestra Mimi tocava seu *curimbó*, Dona Izabel já não costurava minhas saias floridas. Também não conseguia mais colher as acerolas e nem fazer o chá de boldo que acalmava meu estômago quando eu exagerava no açaí, mas ela ainda assistia, diariamente, às suas novelas. Ela não quis ir para o hospital. Quis ficar em casa. Um dia, ela acordou

de madrugada e pediu para tomar café da manhã. Almoçou antes das dez horas e disse para minha tia que não daria tempo de ver a novela. Entendemos. Chamamos a família e os amigos. A casa ficou cheia. Neste dia, nossa cadela barulhenta sumiu e eu só fui achar a danada no dia seguinte, escondida debaixo da minha cama. No fim do dia, antes da novela começar, vovó fechou os olhos pela última vez.

Em 2020, aos 92 anos, mestra Mimi já não batia mais seu *curimbó*, mas repetia os movimentos do toque no tambor nas pernas e passava o dia cantarolando baixinho. Um dia, já bem doente, a *Sereia* pediu para cantar e passar alguns minutos perto das plantas. Antes de anoitecer, Mimi *encantou*. Toda a Vila Silva estava presente na despedida de Mimi. Seus filhos homens, muito católicos, não permitiram que as mulheres batessem o carimbó durante a cerimônia, mesmo tendo sido o último desejo da mestra. Mas, como diz a fotógrafa Amanda Rabelo, “quem se encanta com o carimbó, encantada é”. Durante o cortejo fúnebre, liderado por mulheres, surgiu um *curimbó* e um par de maracás, trazidos pela comunidade (ou pelos espíritos da floresta, vai saber!) (Mendes, 2021). Assim, vozes femininas afinadas puderam cantar coros de igreja e carimbós para que Mimi fosse embora feliz.

Eu acredito que quando fabulamos, nos protegemos. Porque quando fabulamos, os mecanismos que nos assustam perdem o acesso a nós. Mas não como se vestíssemos uma armadura. Nos protegemos como se voltássemos para o útero, de onde só saímos se for para sermos *aparados* por uma *Sereia*.

Referências

BRANDÃO, R.; CASTRO, M. R. N. **As carimbozeiras Sereias do Mar de Vila Silva: um percurso fotoetnográfico**. Fotografia digital. In: **Novos Olhares**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 117-138, jan. 2023. Semestral. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/197975/194426>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

CAVALIERI, C. **Notas metafísico-metabólicas de uma experiência mamífera**. 2022. Tese (Doutorado) - Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

EVARISTO, C. **A escrevivência e seus subtextos**. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org.). **Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola Editora; p. 10, 1996.

HARAWAY, D. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 184 p. Tradução de: Pê Moreira.

HARTMAN, S. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022. 432 p. Tradução de: Floresta.

LOVELOVE6. **Sheiloca**. Scribd. 2019. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/627126636/SHEILOCA-Loveloove6>>. Acesso em: 18 de jan 2024.

MARTINS, L. M. **Oralitura e Pesquisa em Arte: aproximações entre escritas e arquivamento**. 2023. Palestra. YouTube PPGArtes UERJ. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzvAvJNyY8s>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

MARTINS, L. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, 26, p. 63-81, 2003.

MENDES, R. P. **Feminino pau e corda na Amazônia: as sereias de Vila Silva Tocadoras de Carimbó**, 94 f. Dissertação (Mestrado) - Ciências da Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Fabular. Michaelis Uol. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fabular/>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

NHAMANDU, S. **O nascimento da fábula**. Vídeoperformance. YouTube Sue Nhamandu. Disponível em: <<https://youtu.be/y8RJZOJzzSI>>. Acesso em: 10 fev de 2023.

NHAMANDU, S. **Para deglutir Foucault com dendê e mandioca: Oneiros de Michel nos delírios tropicais**. In: **Revista Tapuia: Ontologias libertárias, antifascismos e contrassexualidades**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 109-140, 03 ago. 2023. Disponível em: <<https://revistatapuia.com.br/ojs/index.php/revista/article/view/30>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

OLIVEIRA, S. L. R. C. **Antes que o tempo passe tudo a raso: tambores matriarcais do grupo de Carimbó Sereia do Mar da Vila Silva em Marapanim, no Pará**, 173 f. Dissertação (Mestrado) - Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SANTOS, J. **As negras da Filadélfia e Nova York do século XIX e seus corpos rebeldes e ingovernáveis**. 2022. In: **Ponte Jornalismo**. Disponível em: <<https://ponte.org/analise-as-negras-da-filadelfia-e-nova-york-do-seculo-xix-e-seus-corpos-rebeldes-e>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SEREIAS DO MAR. Vila Silva, Pará. **Instagram Sereias do mar carimbo**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/sereiadomarcarimbo/>>. Acesso em 02 jul. 2023.



< AUTOBIOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE CRIAÇÃO FEMINISTA E DECOLONIAL >

Geovana Côrtes

Este artigo parte da pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), que assume a metodologia autobiográfica como prática feminista e decolonial de criação artística a fim de buscar entendimentos sobre o deslocamento do corpo como possibilidade de criação artística com o barro. Nesse sentido, tendo como suporte teórico filósofos e pensadores contemporâneos que defendem a prática feminista e decolonial como forma de investigar e viver, a artista-pesquisadora cria, a partir das materialidades da terra e da água, territórios onde seja possível conjugar novas formas de existir a partir de reflexões sobre o processo de criação artística.

Processo criativo; Autobiografia; Feminismo; Decolonial

Geovana Côrtes é mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção de Comunicação e Cultura pela Faculdade de Comunicação da mesma universidade (FACOM/UFBA). Contato: geovanacortes3@gmail.com.

Introdução

Neste artigo, irei discutir a autobiografia como metodologia escolhida para trabalhar na pesquisa de mestrado, que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), por entender que essa metodologia possibilita pensar a criação artística e seu processo como prática feminista e decolonial.

Este projeto começou por uma necessidade de compreender meus processos criativos de uma forma mais intensa em um ambiente que permitisse experimentações e trocas. Desde o início de minha prática artística, percebi que o contato com o outro enriquecia meu entendimento sobre aquilo que estava criando, e, assim, passei a compreender uma dimensão subjetiva dos temas que me tocam e que crio. Ingressar no mestrado para pesquisar sobre essas questões era, então, urgente para mim enquanto indivíduo, mas também enquanto artista que cria em comunhão com o mundo.

Diante disso, compreendi que a metodologia que faria sentido nesse processo de pesquisa seria a autobiográfica, tendo esta como uma prática feminista e decolonial de pensar e criar no processo criativo. Dessa forma, algumas escolhas dentro da escrita, do processo de criação de obras e do desenvolvimento das instalações ganham uma dimensão compreensiva sobre o eu de forma expandida. De acordo com Manoela Rodrigues, “as escritas e atos autobiográficos, quando situados criticamente, podem oferecer uma metodologia de confronto à colonialidade e, portanto, indicar caminhos que conduzam ao “*vir a ser*” decolonial” (Rodrigues, 2017, p. 3160).

Nessa prática autobiográfica, o pensamento não é autocentrado no sujeito, mas implica e ativa histórias coletivas. Quando uma escreve, fala e cria obras

de arte, também enuncia outras vidas, outras histórias e vivências. É nesta perspectiva crítica do eu no mundo que enuncio e crio histórias, imagino territórios, podendo, assim, sentir-me pertencente a esses novos mundos.

Daí surgem os interesses da pesquisa. Partindo da autobiografia como metodologia de pesquisa em processos de criação artística, fui aprofundando os campos de interesse. É significativo pensar nas possibilidades de vidas que partem de outras lógicas nas quais estamos imersos no Brasil colonizado. É importante fazer e pensar o mundo de uma forma diferente; diferente desse mundo que herdamos. Sinto necessidade, a partir da criação artística, de compreender a minha própria existência, mas não uma existência individual, e sim uma que carrega outras histórias na memória corporal para, e a partir daí, poder re-criar e re-conectar com outras histórias possíveis.

Partindo da temática existencialista e da autobiografia como metodologia na criação artística, fui aprofundando esses interesses, que emergem de um lugar subjetivo do eu. Costumo sempre falar sobre a confusão que existe no caminho como parte intrínseca do meu processo de criação. Aceitar esse momento de confusão é também ser gentil com o processo e com o caminhar.

Durante o primeiro semestre cursado para o mestrado, ao mergulhar fundo em direção à pesquisa com novas leituras e espaços de discussão, questões ainda insípidas foram sendo resolvidas. Neste momento, tive que tentar compreender melhor essa confusão que se instala no devir e foi nesse momento que percebi a ÁGUA como SER um pensamento recorrente.

Em seu livro *Futuro Ancestral*, Ailton Krenak diz:

Nas noites silenciosas, ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. Gostamos de agradecer-lo, porque ele nos dá comida e essa água maravilhosa, amplia nossas visões de mundo e confere sentido à nossa existência. À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos

permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos.

(Krenak, 2022, p. 8)

Me emociona ler essas histórias contadas por Ailton Krenak, pois ele tem a capacidade de colocar em palavras o que é difícil encontrar no vocabulário que conheço. Entrar em contato com essas fabulações me faz perceber pensamentos tão íntimos do meu ser: aqueles que ainda não estavam diante da racionalidade da consciência, mas podem ser sentidos no corpo e na alma.

Esse trecho de Krenak é importante para a pesquisa porque traz a dimensão da possibilidade de experimentarmos outras formas de existir. E essa percepção veio através dos seres-rio. Como se eles tivessem me apresentando um modo de viver diferente do jeito humano antropomórfico. A partir dessa compreensão carregada pelas águas do rio, compreendi a importância da matéria que escolhi trabalhar nesta pesquisa: O BARRO.

Em um curso, no PPGAV-EBA-UFBA, em 2023.1, chamado *Gestos artísticos em tempos de crise: territórios de água*, ofertado pelas professoras Lia Krucken e Ines Link, tive o contato com a artista e pesquisadora Suzana Oliveira, no encontro online que recebeu o nome de *Memória da água e os rios invisíveis*. Junto com Suzana estava o artista e pesquisador Carlos Falci. Ambos apresentaram suas pesquisas mais recentes no que tangia à diretriz dos encontros realizados no componente curricular, interessados em discutir sobre territórios de água.

Nesse encontro, Suzana falou algo que continuou pulsando em meu sangue e pensamento, algo sobre a possibilidade de existir através da escultura. Esse encontro foi muito importante para o processo, pois trouxe uma dimensão artística autobiográfica que há muito estive procurando, que parte da compreensão de que meu trabalho fala tanto quanto meu corpo, tanto quanto minha fala e escrita. Ele, o trabalho, transborda quando o corpo entra em contato com a matéria, ativando memórias em um ciclo eterno de criação e pensamento.

As águas que me acompanham e trouxeram, em um ato de encontro, a dimensão criadora que estava faltando para enraizar o pensamento aqui construído. Até então, a materialidade da água tinha povoado meus devaneios, pois, assim como Gaston Bachelard fala em sua obra *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*:

A água é um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.

(Bachelard, 2018, p. 6)

O autor segue com o raciocínio e nos apresenta a ideia de que é a partir das experiências pessoais que surgem símbolos psicológicos essenciais, e destes, a correspondência ontológica para compreensão da vida, das imagens, dos sentimentos e, portanto, da poética. Entendo, pois, no contato com a matéria, surgem as possibilidades de experiências psíquicas se transporem para além da experiência interna pessoal e individualizante, para, enfim, forma de conhecimento, de troca e comunicação com o mundo, com o externo.

Criação Autobiográfica Feminista e Decolonial

A partir do momento em que percebi a água e a terra — o barro — como seres que conectam a prática artística, compreendi que a motivação para o desenvolvimento da pesquisa é materializar territórios — imaginados — a partir da conexão, confluência (Santos, 2015) e devir (Deleuze & Guattari, 2012) desses corpos territoriais e escultóricos junto ao meu ser. Compreendo a criação desses territórios imaginados como uma prática de criação artística decolonial, em que, ao imaginar esses espaços, enuncio lugares por onde passei — espaço-tempo passado que vai além da minha experiência corporal — e por onde continuo transitando.

Debater e praticar atos autobiográficos por meio de articulações diversas com os estudos decoloniais. [...] Busca ativar lugares de enunciação que possam trazer indagações identitárias à luz de uma consciência imigrante para, assim, criar condições de confronto ao colonialismo interno e de desligamento da colonialidade do ser, do saber e do sentir.

(Rodrigues, 2019, p. 153)

Nesse momento a discussão se abre para a dimensão coletiva que a criação autobiográfica em artes suscita quando é pensada como metodologia decolonial (RODRIGUES, 2017) expandindo o trabalho para além da esfera pessoal, abrangendo histórias coletivas, pois “mesmo que o senso de lugar seja articulado por indivíduos, este não pode ser construído de forma isolada, pois a experiência individual também é relacional, social e política” (Rodrigues, 2017, p. 3151).

Pensar a partir da perspectiva do ser criticamente situado compreende:

A localização e o (auto)reconhecimento da posição discursiva do sujeito que (se) narra contestam as noções de sujeito autobiográfico universal, autônomo e desconectado das relações de poder que constituem as narrativas dominantes presentes no espaço. O (auto)posicionamento crítico [...] torna-se, dessa forma, uma estratégia de articulação de processos de “re-existência”..

(Achinte, 2013)

Isso abre espaço para outro tipo de sujeito: aquele que busca, lucidamente, criar caminhos que o conduzam ao “*vir a ser’ decolonial.*” (Rodrigues, 2017, p. 3154).

Acredito que o pensamento em torno da autobiografia como metodologia de criação decolonial do ser criticamente situado em artes auxilia na construção da pesquisa ao trazer a ideia do deslocamento, dos territórios e paisagens construídas quando a artista se compreende como sujeito social e político, que interfere e também é atravessado pelos territórios — físicos, sensíveis, ancestrais, imaginários e fictícios — que, con-

sequentemente, afetam a criação artística na possibilidade de reinventar a si e o outro.

Essa forma de criar que remundiza parte do pensamento decolonial, que compreende a colonialidade como parte formadora de ser e pensa nos territórios que ocupamos, para, com isso, refletir sobre formas de agir, pensar e enunciar que desobedeçam às ideias colonialistas engendradas em nossa formação enquanto sociedade e, assim, poder superá-las. Esse movimento se encontra com o conceito de CsO (Deleuze & Guattari, 2012), apresentado no primeiro capítulo, quando ambos declaram a desobediência como parte essencial na criação de novas formas de existência, segundo as quais:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor.

(Deleuze & Guattari, 2012, p. 21)

Segundo Walter Mignolo, em *Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade*, 2017, no advento da modernidade, o tempo e o espaço foram colonizados:

A colonização do espaço e do tempo são os dois pilares da civilização ocidental. A colonização do tempo foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada pela colonização e conquista do Novo Mundo (Dagenais, 2004). No entanto, a modernidade veio junto com a colonialidade: a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã.

(Mignolo, 2017, p. 4)

É nesse cenário que o pensamento decolonial surge como “um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade” (Mignolo, 2017, p. 4). E é criando a

partir das opções decoloniais que compreendo a criação — ou retomada — de mundos possíveis a partir da imaginação.

Ao pensar a prática autobiográfica como criação decolonial, percebo o potencial de criação feminista que tal metodologia enuncia. Margareth Rago (2011) diz que “as mulheres, ao narrar, borram as fronteiras entre o público e o privado, a ficção e a realidade, intimidade e política, o eu e o mundo” (Rago, 2011, p. 252). Assim, “o que importa nas narrativas autobiográficas são as estratégias ficcionais de autorrepresentação mais do que a ‘realidade’ do ocorrido, podendo estas ser entendidas como uma fabulação” (Laurentiis, 2021, p. 75).

É a partir dessa prática que consigo criar territórios imaginados que passam pela fabulação e ficcionalização de si para re-criar, re-imaginar possibilidades de modos de viver que vão para além da nossa experiência antropocêntrica, em que a vivência humana se sobrepõe às experiências de ser da terra, da água, dos rios de onde vim e que carregam e conectam as águas doces à água salgada do mar, completando meu sangue que nasceu doce e hoje experimenta ser salobro.

Tal posicionamento tensiona e questiona o pensamento narcisístico que envolve, a priori, a autobiografia. Pois abre

Outras possibilidades para pensar as práticas autobiográficas [...] como uma maneira de desestabilizar as categorias falocêntricas do “eu”, por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias. [...] como movimentos de deslocamentos subjetivos, que permitem desestabilizar a identidade Mulher. Ao construir narrativas públicas de suas vivências, ela toma sua experiência como mulher para a produção de obras que questionam os próprios valores de feminilidade vigentes na contemporaneidade, fazendo do pessoal uma dimensão política, numa crítica e potente atitude feminista.

(Laurentiis, 2021, pp. 63-64)

Nessa experiência da pesquisa autobiográfica feminista e decolonial, eu me vejo experimentando outras formas de vida, criando outras narrativas sobre

tais experiências que atravessam o corpo e o transforma, é portanto, “uma narrativa autobiográfica que se formula como uma potencialização de si por meio da prática artística.” (Laurentiis, 2021, p. 62).

As águas doces do rio são seres que têm me guiado, acredito que pela possibilidade de fluírem entre os territórios numa forma de conexão entre presente-passado-futuro, permitindo, assim, a fabulação de territórios de bordas fluídas que possibilitam o trânsito e modificações de si e do outro, pois:

O lugar, quando compreendido como arranjo temporário de narrativas no espaço, se transforma então num elemento geográfico delimitado por bordas que, ao invés de fixas, são constructos sociais móveis influenciados por relações e contatos com outros lugares e, portanto, com outras coleções de trajetórias e histórias.

(Rodrigues, 2017, p. 3152)

Essa relação terra e água se estende para além das materialidades para pensar a relação corpo e paisagem — territórios fluídos. Não um corpo na paisagem, mas o corpo como a própria paisagem.

Um corpo que é a própria paisagem.

Têm surgido paisagens corporais em que as obras são um devir entre paisagens e fragmentos de um corpo em formação; um corpo que se entende como parte intrínseca da paisagem e se constrói a partir dela.

Nessa prática, há uma discussão sobre o corpo feminino em construção, algo que ainda procura formas de existir e permanecer no mundo. Acredito que falo a partir de uma experiência autobiográfica que se expande para a experiência coletiva. Quando então essas histórias, concebidas a partir da experiência da criação artística, outras histórias coletivas ganham possibilidade de serem expressadas.

As narrativas autobiográficas, ao terem contato e serem levadas a público, atravessam experiências que vão para além do mundo pessoal e privado de quem cria. É sempre uma relação entre dentro e fora, interno e externo, entranhas e superfície, público e privado.

Parto de lugar e território específicos, que se comunicam com a experiência do outro que me atravessa e cria em comunhão, nessa experiência de compartilhar os modos de existir com mundo. A partir desse compilado de referências, pensamentos e da concepção da mistura entre terra e água — o barro como ser-matéria que conecta trajetórias que se cruzam à minha experiência que transita entre esses dois espaços-tempos — surgem as motivações do criar.

Motivações do Criar

Em sua tese *Imagens de Sombra*, Rosana Paulino diz:

Aquele que cria deve sempre estar atento para as coisas que lhe tocam profundamente, procurando nunca fugir ao desafio de lidar com estes assuntos, independente de quais sejam suas escolhas, pois é este laborar que irá ajudar a compor sua poética, sua individualidade.

(Paulino, 2011, p. 20)

Tem me interessado enunciar histórias que se cruzam com a minha nesse percurso em procura do seu ser, uma busca para se compreender em comunhão com lugar e tempo por onde e quando se caminha. Assim, as obras de arte criadas propõem ser espaços onde aqueles que f(r)luem possam criar seus próprios caminhos, deixar suas marcas, enunciar suas questões e lutas; ter suas histórias contadas e trilhadas por si próprios.

Ainda em sua tese, Rosana Paulino fala da importância da matéria e os interesses que nos tocam estarem em congruência, fazerem sentido formal, estético e poético.

Foi necessário pensar o material, qual elemento escolher, o porquê desta opção, se este meio poderia ser substituído por outro ou não, etc. Uma vez feita a escolha, busca-se a técnica necessária para se extrair deste, [...] Sendo assim, como converter uma intenção em imagem, e imagem esta que representa um pensamento,

uma potência? [...] Os materiais tem sua própria alma, e esta tem um papel de suma importância na obra.

(Paulino, 2011, pp. 31-32)

Aqui é relevante dizer a importância da escolha de trabalhar com o barro. Minha pesquisa tem uma ligação com os valores decoloniais. Nesse percurso, é inevitável ter, de novo, contato com os pensamentos dos povos originários, que nos lembram que a relação cultura x natureza é uma construção europeia, e que não existe separação entre o que eles chamaram de humanos e aquilo que eles chamaram de natureza. Como afirma Mignolo:

O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contradistinação à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os aimarás e os quíchuas, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como pachamama, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a “natureza” e a “cultura”. Os aimarás e os quíchuas se viam dentro dela, não fora dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura.

(Mignolo, 2017, p. 5)

Além disso, tem uma questão pessoal que está comigo desde sempre que é a forma de pensar numa comunhão entre mim e o que me cerca. Sempre foi uma prática me interessar pelos elementos que me rodeiam, mexer com o barro, foi inevitável em meu crescimento e amadurecimento enquanto pessoa e artista. Modelar e experimentar fluidez da argila, que eu mesma pegava no morro perto de minha casa, adicionando mais ou menos água, foi parte formadora de meu ser. O contato com a terra e a água misturadas faz parte do meu cotidiano.

Uma das minhas maiores lembranças é sobre os dias em que ia ao rio e, ao mergulhar, voltava com pedras de argila coloridas na mão, que serviam para pintar o rosto e me transformar em qualquer coisa-ser-encantada; poder, enfim, me dar conta de outros modos de existir que confluem em todos os seres.

É interessante pensar como o processo com o barro reflete sobre as motivações de sua criação, que giram em torno de pensar sobre a possibilidade de existir. Sem uma base forte, onde os pés encontrem a terra e se enraízem, nada consegue se estruturar e se manter vivo. Foi preciso me fortalecer enquanto artista e pesquisadora; foi preciso criar intimidade com a matéria escolhida para trabalhar; foi preciso criar relações de confiança com o outro que estava diante de mim me ensinando a refletir, criar e perceber as potências do processo de criação artística para conseguir desenvolver as obras de arte.

Em *Além da pureza visual* (2016), Ricardo Basbaum diz que o processo de criação em artes:

[...] está ligado à presença desta rede de relações como um campo de experiência, no qual é exigida uma imersão no processo de proximidade máxima com o objeto como condição mesma da experiência: tanto sujeito como objeto serão constituídos a partir da intensidade do processo experimentado, resultado não-linear do esforço inventivo.

(Basbaum, 2016, p. 24)

O campo de experiência se amplia quando se entra em contato com o outro – com outros processos, perspectivas e anseios sobre a criação artística. “O eu se multiplica na existência, expandindo-se no contato com a alteridade do mundo, que não deve ser entendida como cindida, mas como parte constituinte de nossas subjetividades.” (Laurentiis, 2021, p. 120). Essa barganha intensifica a relação entre a artista-pesquisadora e a obra; adquire novos significados existenciais e, a partir da enunciação sobre o que se cria, reflete histórias, memórias e também deslumbra futuros.

A produção artística é, portanto, “forma poética de conhecimento, por meio da qual o artista elabora os signos do mundo que agitam sua sensibilidade e colocam em crise suas referências” (Rolnik, 2006, p. 5), como uma necessidade de expressão que faz parte da incessante busca pela liberdade. (Flusser, 2014).

O percurso criador (Salles, 2011) demonstra como o processo é contínuo, vai e volta, não é linear e sim cíclico. Relaciona-se com a vida.

É minha vida.

Todos os trabalhos estão, de muitas maneiras, conectados entre si, alterando-se e sendo atravessados pela experiência de ser eu-mulher-rio-escultora-mar-bicho no mundo.

Essa incessante busca de criação está em contato direto com a possibilidade de entrar em contato com outras formas de vida, podendo, assim, criar novas maneiras de existir e de estar no mundo; criar em confluência com aqueles que nos rodeiam e oferecem novos olhos, sentidos e volumes ao corpo que é humano. E, quando se permite ser-outro. em uma relação de confiança, é possível acessar profundezas e, a partir desse mergulho, traduzi-las em forma, em matéria, em obra de arte.

Louise Bourgeois diz que, a partir da fantasia, é possível criar e encontrar novas formas de lidar com o mundo e, portanto, transformar a si própria. Ela diz “é uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida. (...) a lembrança era tão forte, o trabalho foi tanto, que me senti uma pessoa diferente modificou-me realmente” (Bourgeois, 1923-1997, pp. 157-158).

É assim que consigo e preciso me expressar, através das memórias corporais em devir que procuro entender, apreender e modificar o mundo. Ao dar forma a essas fabulações, não busco trazer à tona passados e dores e nem “a preocupação de comunicar qualquer tipo de verdade autobiográfica” (Ferreira, 2014, p. 8), mas me reapropriar desses vestígios para poder reconstruir o presente.

Referências

- A PAIXÃO de JL.** Direção: Carlos Nader. Documentário: Brasil, 2015, cor, 82'.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Zouk, 2016.
- BOURGEOIS, Louise, **Destruição do pai, reconstrução do pai: Escritos e entrevistas 1923-1997.**
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio.** Tese (Doutorado) - Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10864>>. Acesso em: ago. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.** 1ª ed. João Pessoa: C/Arte, 2009.
- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.** São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4.** São Paulo: Editora 34, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos.** São Paulo: Annablume, 2014.
- HANISCH, Carol. **O pessoal é político. Notas do segundo ano: Women's Liberation, 1969.** Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2Bé%2BPol%C3%ADtico.pdf>>. Acesso em: ago. 2021.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DE LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar.** Sobinfluencia Edições, 2021.

MIGNOLO, Walter D. **A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir**. In: **Serie Afterall**, v. 2, São Paulo, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. In: **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 32, 2017.

MIGNOLO, Walter D. **'Epistemic Disobedience': the de-colonial option and the meaning of identity in politics**. In: **Gragoatá**, v. 12, n. 22, 2007.

PALLAMIN, V. **Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo**. In: **LOGOS 25: corpo e contemporaneidade**, ano 13, 2º sem. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: < Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo | Pallamin | Logos (uerj.br)> Acesso em: ago. de 2023.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

RANGEL, Sonia Lucia. **Imagem e pensamento criador**. Solisluna Editora, 2019.

RAGO, M. **"Escrita de si, parresia e feminismo"**. G. Castelo Branco e A. Veiga Neto (orgs). In: **Foucault: filosofia e política**. São Paulo: Autêntica, 2011.

RAGO, M. **Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice**. 2016. Tese de Doutorado. University of the Arts London.

ROLNIK, Suely. **Florações da realidade**. In: **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Editora Horizonte, 2016.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora (2023).

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI, UnB, 2015.



< MAMÃE E AS BARATAS LÁ DE CASA >

Luiza Stavale

Como artista visual, me lanço ao exercício da escrita como forma de investigação dos gestos de materialização do trabalho que venho desenvolvendo nos campos do desenho, gravura e graffiti. Memórias familiares atravessadas pelo machismo estrutural, ativadas na combinação confinamento-residência: a realização, posteriormente a um longo período de confinamento solitário, da residência artística no Galpão Bela Maré, onde fui provocada a refletir sobre o ambiente doméstico, o ordinário, o inesperado e a vida feminina. A barata surge como um ponto de convergência pois encarna o medo, a violência, fragilidades, o ordinário, e tudo o que for possível. Inspirada pelas obras de Clarice Lispector, Vinciane Despret, bell hooks, entre outras, trata-se de uma escrita que não deseja explicar o trabalho que sucede, mas sim caminhar ao lado dele.

O ordinário; Vida doméstica; Feminino; Materialidades

Luiza Monteiro de Stavale é artista, mestra em Artes, na linha de pesquisa ARTE, IMAGEM, ESCRITA, do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), bacharela em Artes Visuais - Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Atualmente atua como professora substituta na EBA/UFRJ. Contato: ritmodocorre@gmail.com

Era isso — era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobrira a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas...
(Lispector, 1964, p. 57)

Mãe é quem matava as baratas lá em casa. Quando escrevo essa frase eu me conduzo para um passado. É um exercício de me transportar para um outro tempo, numa espécie de tentativa de retornar à infância, ao seio da família, às minhas origens. Esta frase me traz uma imagem de mim mesma, criança, especificamente acuada no canto da sala por causa de uma barata voadora. Hoje eu ainda tenho medo de barata. Apesar de me considerar uma mulher corajosa, eu aprendi a ter esse medo dentro de casa, com o meu pai.

Minha mãe sempre trabalhou fora. Saía cedo e voltava tarde, fazia as tarefas de casa aos fins de semana. Meu pai até hoje é quem cozinha em casa, minha mãe nunca foi uma dona de casa exemplar, e eu detestava ter que realizar algumas destas tarefas pela ausência dela. Quando, aos vinte anos, saí de casa e fui morar com um ex-namorado, é que comecei a ter uma relação profunda com a casa; por ter que suprir as demandas domésticas além de todos os outros afazeres de trabalho e estudo, cria-se um vínculo, ou ao menos uma forte relação. Esta conexão é esperada, pois tudo ao entorno da mulher faz com que ela se volte para a vida doméstica, principalmente porque historicamente as mulheres foram responsáveis pelo trabalho doméstico e muitas vezes excluídas do espaço público. A vida doméstica feminina é geralmente desvalorizada e tida como apolítica, mas a vivência privada pode ser um espaço político

fundamental, onde as relações de poder podem ser desafiadas e transformadas. É por dentro que as relações são construídas, é espaço de formação, por vezes de acolhimento. A mulher compreende o poder de possuir certa soberania nesta dimensão, trabalhos de muitas artistas penetram a ordem política da vida doméstica.

Contudo, não deixei de ter problemas com os homens com quem me relacionei em consequência da demanda de trabalho doméstico que estes achavam que eu deveria suprir, aparentemente apenas por ser mulher. Esta nossa soberania dentro de casa, na prática, acaba por ser mais simbólica do que real. Nas palavras do professor Eduardo Jorge de Oliveira, “aquilo que é da ordem da intimidade também vem de fora” (Oliveira, 2021, p. 60). E acrescento que, aquilo que se externaliza é fruto do que foi internalizado a partir das experiências.

Viver uma experiência, seja ela nova ou não, é atravessar um perigo. Passei e passo grande parte do tempo me empenhando em atuar nos espaços externos, com o *graffiti* e trabalhos de *street art* que já realizei (como os lambe-lambes com o *Coletivo Gráfico*), querendo impôr o meu corpo para que eu possa ter caminhos mais livres e abertos na cidade, ocupando e de certa forma marcando meu nome na superfície da rua; e em contrapartida, o momento de confinamento na pandemia pôde me ensinar a olhar mais para dentro — da casa e de mim mesma. E ao invés de rejeitar esta dimensão da vida que é normalmente atrelada ao mundo feminino, neste dado momento com a circunstância do confinamento, surge a necessidade de pensar e trabalhar com ela, de trazê-la ao foco. Foi um ano vivendo sozinha, com poucos encontros com amigos e familiares, a maior parte deste tempo cuidando da casa com extrema escassez de recursos, e, é claro, sem ter a quem pedir socorro quando aparecia uma barata. Foi quando as travessias dos perigos aconteceram dentro do espaço de segurança por excelência. Foi quando pude perceber o quanto de aventura pode haver também dentro de casa. Com isto, fui buscando nos elementos mais comuns deste ambiente doméstico, as materialidades que dariam substância aos trabalhos que fui produzindo em seguida.

A experiência da residência na ELÃ (Escola Livre de Artes do Bela Maré), que participei em 2021, chamada de *Construindo Masculinidades Outras*, que

aconteceu em um primeiro momento de abertura do confinamento, trouxe a partir da sugestão do mentor Rafa Éis, o livro *Olhares Negros*, da bell hooks. No capítulo seis, *Reconstruindo a Masculinidade Negra*, ela fala de sua família, mais precisamente de seu pai e seu irmão, assim:

As fotografias em preto e branco da minha infância sempre me mostram acompanhadas pelo meu irmão. Ele é menos de um ano mais novo que eu, parecemos gêmeos e, por um período de nossas vidas, fazíamos tudo juntos. Éramos inseparáveis. Quando pequenos, éramos irmão e irmã, camaradas, companheiros. Na adolescência, ele foi obrigado a se tornar um garoto e eu, uma garota. Em nossa casa no sul, num lar batista patriarcal, ser um garoto significava aprender a ser duro, a mascarar seus sentimentos, a defender seu território e lutar; ser uma garota significava aprender a obedecer, ficar quieta, ser limpa, reconhecer que você não tem território para defender. Eu era dura, ele não. Eu era voluntariosa, ele era tranquilo. Nós dois éramos decepções. Carinhoso, cheio de bom humor, amoroso, meu irmão não tinha o menor interesse em se tornar um rapaz patriarcal. Sua falta de interesse fez com que nosso pai nutrisse uma raiva ferrenha.

(hooks, 2014, p. 146)

A partir desta reflexão voltada para dentro da própria família, eu começo a pensar a minha própria família também, numa busca. Por mais que nossas experiências sejam evidentemente diferentes — a bell é negra e estadunidense, nasceu em 1952, eu sou branca, brasileira e nasci em 1990 — tem uma parte que nos é comum, que é o fato de sermos mulheres. E quando ela fala dessa tradicional dicotomia entre o masculino e o feminino e eu faço uma reflexão sobre esta questão dos *papéis* que são culturalmente impostos a partir do nosso sexo. E eu também tenho um irmão. E eu sempre percebi diferenças na nossa educação e tratamento, mesmo que no meu caso, fosse bem diferente do que a experiência da bell. Porque, apesar do machismo estrutural que é inerente a tudo, sei que na infância tive uma família fora do padrão no sentido da ocupação dos papéis tradicionais homem/mulher: lá em casa, meu pai

sempre corria quando aparecia uma barata e minha mãe é quem tinha que matá-la, já que meu pai tem pavor desses bichos. Sem querer, herdei este mesmo pavor. Mas a minha mãe não tem problema com isso, ela é valente e defende seu território contra a criatura, invertendo as expectativas. Sabemos que a ideia de fragilidade feminina é uma construção cultural que pode ser superada por meio da educação e do empoderamento das mulheres (só que ainda temos um longo caminho rumo a essa re-construção, que só virá depois de um longo processo de des-construção que a todo momento vem sendo atacado e impedido). A meu ver, esta suposta fragilidade é manifestada em sentimentos como o medo de barata, entre tantos medos enigmáticos que aprendemos a sentir, como forma de sobrevivência inclusive. E no masculino, comumente manifesta-se uma espécie de aversão às fragilidades; a partir das construções sociais sobre o que é ser homem, muitas vezes exige-se dos homens comportamentos que vão contra sua natureza humana e emocional, pois há um esforço para que, na educação masculina, o homem possa ser livre para expressar-se em violência.

[...] Demais, em muitos países as moças não têm nenhum treinamento esportivo. Sendo-lhes proibidas as brigas, as escaladas, atêm-se a suportar o corpo passivamente; muito mais nitidamente do que na infância, cumpre-lhes renunciar a emergir além do mundo dado, a afirmar-se acima da humanidade; é-lhes proibido explorar, ousar, recuar os limites do possível. Em particular, a atitude do desafio, tão importante nos rapazes, é-lhes quase desconhecida. Por certo as mulheres se comparam, mas o desafio é diferente dessas confrontações passivas: duas liberdades se defrontam na medida em que têm sobre o mundo um domínio cujas limitações desejam diminuir; subir mais alto do que um colega, dobrar um braço, é afirmar sua soberania sobre toda a terra. Essas condutas conquistadoras não são permitidas à moça, a violência principalmente não lhe é permitida. Sem dúvida no universo dos adultos a força brutal não desempenha, em períodos normais, um grande papel; mas, entretanto, ela o obsidia, muitas são as condutas masculinas que

se apoiam num fundo de violência possível: em todos os cantos de rua brigas e disputas se esboçam; na maioria das vezes abortam; mas basta ao homem sentir em seus punhos sua vontade de afirmação de si mesmo para sentir-se confirmado em sua soberania. Contra toda afronta, contra toda tentativa de reduzi-lo a objeto, tem o homem o recurso de bater, de se expor aos golpes: não se deixa transcender por outrem, reencontra-se no seio de sua subjetividade. A violência é a prova autêntica da adesão de cada um a si mesmo, a suas paixões, a sua própria vontade, recusá-la radicalmente é recusar-se toda verdade objetiva, é encerrar-se numa subjetividade abstrata; uma cólera, uma revolta que não passam pelos músculos são coisas imaginárias. É terrível frustração não poder inscrever os movimentos de seu coração na face da terra.

(Beauvoir, 1967, p. 68-69)

Certamente que na cultura masculina de violência resta para os seres considerados mais frágeis — nós mulheres, os animais e a natureza, sermos subjugados pelo poder patriarcal. Utiliza-se da violência como forma de controle, manifestando a ideia de que os homens são superiores para construção e perpetuação das hierarquias de poder. Fazem as guerras, que são vistas como um rito de passagem masculino, no qual os homens são chamados a mostrar sua coragem e virilidade. Essa construção de masculinidade é utilizada para justificar a violência e a agressão como formas legítimas de resolução de conflitos. Segundo Foucault, a construção social das identidades de gênero é uma forma de exercício de poder, na medida em que impõe normas e comportamentos que são considerados apropriados para cada gênero e utilizadas para manter a ordem social e reforçar as hierarquias de poder existentes, o que inclui a dominação masculina sobre as mulheres. Portanto, é sabido que a reação masculina esperada é a violência. A mulher vê a barata de repente, aquele vulto. Tudo estava bem, até o aparecimento deste ser que, inesperadamente, interfere no sistema nervoso dela com a liberação de hormônios que causam a imediata aceleração dos batimentos cardíacos, por impulso ela solta o grito-agudo. Ele vai se levantar, vai matar o bicho, vai “proteger” a mulher.

Vai esmagar esse bicho com tanta força que ele vai se despedaçar. Um alívio para ela, um êxito para ele.

Barata: animal sujo, nojento, rasteiro, primitivo. Apesar disto, é um animal que está aqui há muitos milhões de anos, muito mais tempo que nós humanos. Estes animais atravessaram todas as eras do planeta e aqui estão ainda, marchando vagarosas, mas marchando. Podemos esmagá-las e elas continuarão em sua caminhada. Por que incomodam tanto? As baratas estão invisíveis, mas estão subindo pelos canos. Elas aparecem quando se acende a luz. O imprevisível está aqui. Matar baratas é normal? Matar um ser vivo é ruim?

A partir deste ponto, é possível repensar a forma como concebemos a natureza e o mundo natural, e questionar as hierarquias estabelecidas na relação dos humanos com outros seres vivos. Clarice Lispector, em sua obra, percorria a subjetividade da existência humana, desafiando as fronteiras entre o humano e o animal, o humano e o inanimado, o humano e o divino. As baratas são por vezes utilizadas como metáfora para a angústia existencial e a fragilidade humana; por outras, elas são descritas de forma quase realista, como seres vivos que coexistem com os humanos, mesmo que não sejam bem-vindas. A filósofa Vinciane Despret traz uma reflexão que questiona a visão antropocêntrica predominante em nossa cultura, que tende a colocar os seres humanos em uma posição superior aos demais animais (e o homem branco como sendo o ser superior maior). Em sua pesquisa, Despret procura compreender como outros animais podem ser agentes ativos na construção do mundo, e como suas formas de existência e comunicação podem ser lidas e compreendidas de maneiras diferentes das convencionais.

Acredito que a força da poesia consiste em captar e tornar excepcional tudo o que percebemos como banal. É todo o tempo da ordem do acontecimento, como pequenos milagres inscritos no corpo do mundo.

(Despret, 2022)

Em Clarice, por vezes as baratas são capazes de existir e de se comunicar em seu próprio mundo, e sua presença pode ser tão significativa e simbólica

quanto a presença humana. Decerto que aponta para a banalidade como um local em que a vida é vivida e significados podem ser encontrados. Ela não ignora os aspectos sombrios e dolorosos da vida, mas ao mesmo tempo vê beleza, magia e poesia em coisas simples, desafiando as distinções entre o ordinário e o extraordinário.

Na prática, a presença da barata é uma afronta à limpeza do lar: ela come os nossos restos, ela passeia pelos ralos, faz do esgoto a sua morada. Ela representa tudo o que há de mais repulsivo em termos de salubridade, e mesmo assim, ela está entre nós. A barata é livre, ela não se importa em desafiar as donas de casa que, caprichosas, dedicam-se à limpeza, e aos seus maridos, ávidos pelo massacre, ansiosos pelo fim triunfante. Ela é como nós, corpo em esquecimento. Só existe quanto está ali na sua frente, quando tem alguém para presenciar sua existência. Ela pode estar passando pelo cano dentro da parede onde encostamos nossas cabeças, mas não importa, até que ela apareça. A mulher é ensinada a temer qualquer outro bicho. A mulher não se defende sozinha mesmo que o inimigo seja uma simples barata. A barata, este ser terrível, que se move enquanto a gente dorme. Diz-se que uma barata pode viver por uma semana se alimentando somente da gordura de uma impressão digital. O que podemos contra este ser?

Baygon! Na embalagem, está lá um raio, parecido com os que saem dos dedos de Zeus na ilustração do livro de mitologia grega. Parando para reparar, tudo quanto é embalagem de mata-baratas tem um raiozinho e eu me pergunto, será que é por que este veneno tem que ser muito poderoso? Tem que ser eficiente contra este bicho tão vil. Que inimigo é este que habita indesejavelmente nossas casas? Parece que sim, o certo a fazer é exterminá-las. Há certos homens que trabalham só com isso, com uniformes esquisitos. Não sei se existem mulheres dedetizadoras ou se somenté atendem os telefones das empresas... neste caso, prefiro ser mulher mesmo, assim não tenho que matar ninguém, nem mesmo este bicho. Caminhar é um poder. Elas caminham porque podem, enquanto podem. Porque depois do chamado, o homem vem. O homem está pronto para cumprir sua missão: o chinelo na mão. O homem sabe matar baratas, afinal ele é homem. Será que isto é que é ser

homem? E o que é ser mulher? Este encontro inesperado é capaz de apontar certas vulnerabilidades. Contudo, contrariando isso tudo, mamãe é quem matava as baratas lá em casa.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II: A experiência vivida**. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Do original em francês: Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo** [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.



< OS ORGAMOS DE ANNIE SPRINKLE >

Desestabilizando os saberes masculinistas sobre sexo

Julia Dias Alimonda

Este artigo tem como objetivo analisar a obra *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), considerado o primeiro filme pornográfico dirigido por uma mulher. O longa-metragem é dirigido e protagonizado por Annie Sprinkle, cineasta, sexóloga e artista performática. Pretendo investigar particularmente uma cena do filme em que a atriz performa um orgasmo de seis minutos através da masturbação. Meu objetivo não é descobrir se este orgasmo é verdadeiro ou não, busco refletir sobre como a pornografia *mainstream* construiu um discurso em torno da realidade do orgasmo que é desestabilizado pela obra feminista de Sprinkle. Ao longo das décadas, a indústria pornográfica não considerou que os orgasmos femininos existiam ou que eram importantes de serem filmados. Annie Sprinkle reivindica este espaço na indústria de conteúdo adulto, mostrando que a pornografia pode ser experienciada de muitas formas e que a *performance* de autenticidade é uma estratégia feminista.

Annie Sprinkle; Pornografia; Performance; Feminismo

Julia Dias Alimonda é mestra em Cinema e Audiovisual (PPGCINE-UFF). É autora da dissertação *Efeito de Autenticidade nas Pornografias Feministas: um pacto ético*. Graduada em Cinema e Audiovisual (UNESA). Graduada em Antropologia (UFF). Pesquisa pornografias e suas relações com os feminismos. Contato: juliaalimonda@gmail.com.

Can porn be art? Can art be porn? Art porn, porn art? Who cares what it's called? I just like making it

(Annie Sprinkle)

Os questionamentos sobre o que é arte e o que é pornografia permeiam os debates do campo artístico. Essas disputas discursivas, que tentam separar os termos, fazem parte de uma cultura que hierarquiza as formas de representações sexuais, considerando algumas expressões artísticas como válidas e outras não. Neste artigo, alinhando-me a Feona Attwood (2002) e Linda Williams (1999), compreendo a pornografia como produto cultural de uma sociedade sexualizada. Assim, como aponta Annie Sprinkle na epígrafe deste artigo, não interessa saber se a pornografia é arte ou não. O que importa é que ela está sendo feita e devemos refletir sobre as potencialidades de resistência e a incrível eficácia de mobilização que estas imagens produzem. Existem muitas formas de produzir e de consumir pornografia. Dar visibilidade às produções não-hegemônicas também é uma forma de lutar contra a indústria pornográfica *mainstream* que, com razão, é alvo de críticas feministas desde os anos 1970.

Uma figura central para pensarmos em pornografias dissidentes é a atriz pornô, diretora e *performer* Annie Sprinkle. Seu primeiro longa, *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), é considerado um dos primeiros filmes pornográficos a ser dirigido por uma mulher. No filme, a própria Annie Sprinkle, que atua e dirige, constrói uma autobiografia pornô. A *performer* olha para a câmera, conta piadas para o espectador e o ensina sobre questões sexuais, falando em voz ativa sobre o que lhe dá prazer. As cenas de sexo apresentam práticas

sexuais comuns nas narrativas pornográficas, contudo, também existem práticas disruptivas, como estímulos anais em homens héteros e ejaculação feminina.

Em uma determinada cena, a atriz se masturba com um vibrador e tem uma sequência de orgasmos durante seis minutos. Esta *performance* é interessante para pensar de que modo a pornografia se legitima enquanto aquela que possui a verdade sobre o prazer, e como esta obra desestrutura as relações entre imagem/verdade, real/falso, *performance*/realidade. A pornografia *mainstream* não costuma apresentar os orgasmos femininos de forma tão longa, além disso, devido à intensidade da interpretação de Sprinkle e da duração da *performance*, questionamo-nos se a experiência observada é verdadeira ou não. A atriz pornô realmente teve o orgasmo ou foi uma atuação? Se for uma atuação, ela é menos válida enquanto obra feminista?

Pornografia é lugar de mulher: Annie Sprinkle e o Club 90

Em 1983, as atrizes pornôs Annie Sprinkle, Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle e Veronica Vera criaram o Club 90. A ideia do grupo era ter um espaço de encontro para que elas pudessem debater sobre suas experiências e problemas em trabalhar na indústria do sexo. Contudo, logo começaram a estudar pornografia, refletindo sobre as possibilidades de ser mulher e trabalhar na área. As integrantes do grupo criaram *performances* artísticas, vídeos educativos e filmes que priorizavam o prazer feminino. Reivindicavam que a pornografia era um espaço de mulher, e que estas deveriam ter papel ativo na produção pornográfica.

Segundo Tristan Taormino, Celine Parreñas Shmizu, Constance Penley e Mireille Miller-Young (2013, p.12), em 1984 o coletivo feminista Carnival Knowledge convidou o Club 90 para criar uma *performance* a partir da pergunta “é possível existir uma pornografia feminista?”. O Club 90 foi o primeiro grupo de atrizes pornôs que se reconheceu publicamente como feminista e suas integrantes foram as primeiras a pensar em

caminhos alternativos para a indústria pornográfica, tendo cunhado o termo pornografia feminista.

As pornografias feministas são muito variadas, mas percebo alguns aspectos fundamentais que as unem. As produções costumam apresentar um compromisso com a mudança das representações sexuais, valorizando o prazer feminino e o consentimento, dando maior visibilidade a corpos e práticas sexuais dissidentes. Além disso, existem transformações que não aparecem materialmente no filme, pois um dos pilares dessas produções é a ética. Existe um compromisso em construir relações trabalhistas éticas, criando um ambiente de trabalho que respeite e valorize as atrizes pornô.

As integrantes do Club 90 foram importantes militantes em prol da defesa dos direitos das trabalhadoras sexuais e suas contribuições são fundamentais para entender os debates em torno da pornografia a partir de uma perspectiva feminista que inclua as trabalhadoras sexuais. As atrizes pornô Annie Sprinkle e Candida Royalle, que faziam parte do Club 90, são consideradas as primeiras mulheres a dirigirem filmes pornô, o que merece ser destacado, afinal, a pornografia feminista surgiu da classe das trabalhadoras sexuais.

Depois de anos trabalhando na indústria comercial, Sprinkle e Royalle começaram a construir outras pornografias a partir de um modelo contra-hegemônico que se alinhava esteticamente e politicamente com o pensamento feminista. Começaram a questionar por que o prazer feminino não era valorizado nos filmes em que atuavam e por que as relações sexuais seguiam sempre um mesmo padrão. Para Paul B. Preciado (2018), a partir da iniciativa de Sprinkle se criou uma inversão epistemológica:

Um deslocamento radical do sujeito da enunciação pornográfica: aqueles que foram objetos passivos do olhar pornográfico e disciplinador (“mulheres”, “atores e atrizes pornô”, “putas”, “bichas e sapatonas”, “pervertidos” etc) se tornam os sujeitos da representação, questionando, desse modo, os códigos (...). Esta crítica abre uma brecha na história da representação da sexualidade, transformando as técnicas pornográficas em campo de intervenção política.

(Preciado, 2018, p. 289)

Por tal razão é importante destacar o pioneirismo de Annie Sprinkle, que se considera uma puta multimídia (Sprinkle, 1991). Em seus trabalhos, arte e pornografia permanecem unidas, abalando as oposições que os termos poderiam ter. Ela não é uma puta que virou artista. Suas *performances* sempre borraram as fronteiras entre arte performática, política e pornografia. Para Williams:

Como uma artista da *performance* pós-moderna, pós-feminista e pós-pornográfica, Sprinkle não evitou o termo “prostituta” ou a saturação sexual da mulher. Em vez disso, suas *performances* sexuais, firmemente enraizadas nas convenções específicas da pornografia e da persona da prostituta, são exemplos provocativos do agente que se utiliza das tradições performativas da mulher sexualmente saturada sem intensificá-las (...) Toda uma geração de artistas feministas de *performance* tem agressiva e furiosamente quebrado o acordo de proporcionar prazer e, assim, fundamenta sua *performance* em um ataque ao prazer que se utiliza das ferramentas da obscenidade. Annie Sprinkle difere dessas *performers* por não romper com o contrato da prostituta em proporcionar prazer. Em vez disso, ela volta a suas raízes. Ao assumir a persona e o discurso da prostituta aclamado pela cultura misógina, ela abre um campo de atuação diferente através das subversivas repetições do papel.

(Williams, 1993, s/p)

Os trabalhos da artista possuem um olhar positivo para a sexualidade. Seu bom humor e seu interesse em promover uma educação sexual adequada são suas marcas, além de destacar-se pelo uso da linguagem pornográfica de forma performativa, distanciando-se da pornografia mainstream, ainda que utilize de maneira crítica os códigos da sexualidade criados por ela. Até hoje, com quase 70 anos, ela trabalha como cineasta, palestrante, educadora sexual e ativista ecossexual. De acordo com a autora, a pornografia pode ser transformada:

A pornografia é como um espelho em que podemos nos observar. Às vezes o que descobrimos não é muito bonito de se ver e pode nos deixar bastante desconfortáveis. Mas que oportunidade maravilhosa de se conhecer, de se aproximar da verdade e de aprender. A resposta ao pornô malfeito não é proibir o pornô, mas fazer filmes pornôs melhores.

(Annie Sprinkle *apud*
Despentes, 2016, p.74)

Um dos trabalhos mais relevantes de Sprinkle foi a *performance Public Cervix Announcement*, realizada pela primeira vez em 1990. Na apresentação, a artista fica em uma posição ginecológica e convida o público a olhar seu colo do útero. Segundo Sprinkle (1991), ela praticou essa ação com o objetivo de exibir a beleza do cérvix, mostrar que se deve ter orgulho da vagina e porque é divertido. Também foi a primeira vez que ela usou o termo pós-pornografia¹ para se referir ao próprio trabalho. Para Preciado (2017, p. 31), em *Public Cervix Announcement*, Sprinkle derruba as divisões entre público e privado, pornográfico e não pornográfico, normal e patológico.

Outro projeto que exemplifica bem suas expressões artísticas é o *Cancer Erotica Genre* desenvolvido a partir de 2005, quando ela recebeu o diagnóstico de câncer de mama. Junto com sua esposa, Elizabeth Stephens, criaram uma série de colagens com seus exames médicos e fotos sensuais da época em que era atriz pornô. Sprinkle expôs sua vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que se recusou a deserotizar seu corpo, mostrando que mulheres com câncer também são seres desejantes e desejáveis. Além disso, cabe lembrar que a diretora é reconhecida por fazer o primeiro filme pornográfico com um homem *trans*, chamado *Linda/Les and Annie* (1992), fato que ressalta seu pioneirismo.

1. Segundo Laura Milano (2014), pós-pornografia é um movimento artístico anticapitalista que questiona os códigos narrativos sexistas da pornografia comercial. Através de performances e produções audiovisuais, os agentes utilizam arte e feminismo para desconstruir o imaginário pornográfico vigente, ressaltando o caráter político do sexo. A pós-pornografia se relaciona mais com a arte performática do que com o cinema em si.

***Deep Inside Annie Sprinkle:* a subversão sprinkleana**

Deep Inside Annie Sprinkle (1981) foi o primeiro filme que Annie Sprinkle dirigiu. Segundo Maria Eduarda Ramos (2015), a obra, que foi um best seller na época de seu lançamento, inaugurou uma forma totalmente nova de fazer pornografia, rompendo com a ideia de mulher passiva. Como é usual em sua filmografia, Sprinkle utiliza um tom pedagógico, a paródia e o bom humor para subverter os códigos da pornografia *mainstream*.

O longa-metragem é muito interativo: ela olha para a câmera e fala com o público o tempo todo. De acordo com Camila Santana (2016), neste filme “a subversão ‘sprinkleana’ dava seus primeiros passos: o gozo feminino, fotos de infância da atriz, sexo anal masculino, falas direcionadas aos espectadores, entre outros — se distinguiram e provocavam as iconografias e os roteiros de produção *hard core* vigentes” (Santana, 2016, p. 88). Alguns elementos presentes em sua filmografia, como um tom autobiográfico e a celebração do prazer feminino, já apareciam em sua primeira criação audiovisual.

Na cena inicial, a diretora e atriz está sentada ao lado de um piano mostrando fotos de sua infância, contando sobre sua família e como iniciou sua vida sexual. Ela olha diretamente para a câmera, convidando o espectador a entrar nestas suas experiências íntimas, em uma espécie de, conforme denomina Mariana Baltar (2019, p. 304), autobiografia pornô. Ao longo do filme, as cenas sexuais sempre começam com a atriz expressando o seu prazer, falando algo que gosta e, logo depois, um número sexual no qual ela realiza os desejos que havia expressado anteriormente. Ela anuncia ativamente o que quer, o seu prazer é o verdadeiro protagonista do filme. Segundo Baltar:

Todos os muitos números sexuais performados por Annie nesse filme estão coreografados para celebrar seu prazer, seu consentimento e seu papel inegavelmente protagonista e ativo nos encontros entre os variados corpos na tela. Vale ressaltar ainda, reforçando os vínculos explícitos do filme com uma agenda política de gênero,

que não se trata de quaisquer números sexuais protagonizados por Sprinkle, mas coreografias que desestabilizam uma ordem heteronormativa dos desejos e corpos, como, por exemplo, sua explicação e defesa pela estimulação e prazer anal masculino em um arranjo heterossexual

(Baltar, 2019, p. 304)

Na primeira cena sexual do filme, por exemplo, dois homens nus estão fazendo queda de braço. A personagem erotiza estes corpos masculinos, expressa seu prazer ao ver aquele encontro homoerótico e parte dela a iniciativa de fazer um *ménage* com eles (Figura 1).



Fig. 01:
Frame
de *Deep
Inside Annie
Sprinkle*.

Outro destaque da obra é uma das coreografias sexuais em que Sprinkle ejacula diversas vezes após receber sexo oral. A ejaculação feminina é reivindicada, segundo Ramos (2015), enquanto prática sexual de resistência aos discursos científicos que não valorizam a capacidade orgânica do corpo feminino de expelir o gozo. A ciência masculinista construiu uma ideia de que pessoas com vulva não tem a capacidade de gozar e não acreditam nos

relatos de experiência destas pessoas. Através da ejaculação documentada de Sprinkle, ela desconstrói os saberes repressores masculinos sobre os corpos com vulva.

Em outra cena, desafiando a ordem da pornografia *mainstream*, a artista fala que “adora bunda de homens”. Williams destaca que diferente de outras pornografias, Sprinkle “injeta elementos na narrativa que rompem com o paradigma ativo masculino/passivo feminino da pornografia convencional” (Williams, 2017, s/p). Durante a cena ela afirma: “chupar, bater, lambar... porque você acha que deixo minhas unhas curtas? A maioria dos homens gosta de ter o ânus estimulado, se for feito da maneira correta”. Então, a atriz instrui de maneira didática como estimular o ânus. Só depois de estimular o ânus de seu parceiro é que o ator pode tocar no dela.

Como aponta Baltar (2019), Sprinkle cria uma *mise-en-scène* professoral antes de cada número sexual, enfatizando as relações entre pornografia e dispositivos pedagógicos. Para a autora, a mobilização dos afetos pornográficos a partir de um viés feminista constrói uma outra pedagogia dos desejos. Nesta cena em que a atriz se dirige ao público para ensinar sobre estímulos anais, é possível identificar o poder da pornografia feminista de construir saberes contra-hegemônicos sobre o prazer.

Representação do orgasmo feminino como prática feminista

Segundo Williams (1999), os pornôes se relacionam com a construção de saberes sobre o corpo e com o desejo de ver o prazer sexual. A câmera faz com que os corpos na tela sejam captados de forma detalhada, garantindo a máxima visibilidade, construindo uma associação entre a imagem e a verdade do sexo. Para Baltar (2014), a pornografia corrobora com o vínculo entre ver e comprovar, ou seja, é real aquilo que pode ser comprovado através da visão.

Por este motivo, o orgasmo *cis* feminino apresenta um problema para a pornografia porque ele costuma ocorrer em um espaço que não pode ser medido objetivamente. Como estes orgasmos não necessariamente

se manifestam através de um fluído corporal, diferente do gozo *cis* masculino, não existe nenhuma comprovação visual que pode ser captada através das tecnologias óticas. De acordo com Williams (1999), isso fez com que a pornografia *mainstream* criasse estratégias para superar essa invisibilidade, tentando regular o prazer *cis* feminino em relação ao padrão de uma norma masculina. A organização erótica da visibilidade convencionou representar o orgasmo destes corpos através de hipérbolos sonoras e expressões faciais.

Em uma cena de *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), a *performer* se masturba sozinha durante seis minutos, fazendo um convite ao espectador: “agora é um momento só nosso”, diz. A atriz está deitada em uma cama com a vulva exposta para a câmera, olhando diretamente para a câmera e interagindo com o espectador o tempo todo. Primeiro, ela se masturba com os dedos e depois utiliza um vibrador até ter vários orgasmos. Os orgasmos são representados através de gemidos, expressões faciais e falas da atriz que afirma estar gozando (Figura 2).



Fig. 02:
Frame
de *Deep
Inside Annie
Sprinkle*.

Em *Herstory of Porn: Reel to Real* (1999), outro longa-metragem autoral, Sprinkle faz uma retrospectiva de sua vida na pornografia e fala especialmente da masturbação solo que fez em *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981). Ela afirma que queria mostrar um orgasmo verdadeiro de uma mulher, porque muitos diretores de pornografia não acreditavam que o orgasmo feminino era importante, nem sabiam se ele existia de verdade. Mas agora, como era ela quem estava dirigindo, queria filmar um verdadeiro orgasmo feminino.

No longa de 1999, Annie Sprinkle aparece em primeiro plano em tamanho pequeno, como narradora do filme. Em segundo plano está a imagem da própria Annie Sprinkle em *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981). A performer brinca com a imagem atrás dela. Nesta cena, com um vibrador na mão, ela finge que está masturbando a imagem da sua própria vulva que aparece em *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981). Ela olha para a câmera e fala “Uau! Ela ama isso!” (Figura 3).



Fig. 03:
Frame
do filme
*Herstory of
Porn: reel to
real.*

O discurso de Sprinkle evidencia uma tendência da pornografia feminista de mostrar o orgasmo feminino *real* como uma atitude política que pretende se distinguir da pornografia *mainstream*. Se as pornografias comerciais ignoram o prazer feminino ou representam o orgasmo de maneira falsa, aqui a autora decide mostrá-lo da forma como ele verdadeiramente é, fazendo uma distinção entre as representações “ruins” e “falsas”, das representações feministas, que supostamente seriam mais autênticas. Apesar da autenticidade fazer parte da linguagem pornográfica tradicional, a garantia de que as *performers* estão sentindo prazer de verdade é uma forma de legitimar as obras como feministas e éticas. A vontade de Sprinkle de mostrar um orgasmo real de uma mulher faz parte desta estratégia de legitimar o sexo pornográfico como verdadeiramente prazeroso².

Entretanto, é preciso destacar que a autenticidade é uma ferramenta construída pelos sujeitos. Ao investigar o mercado de arte, Sarah Banet-Weiser (2012) percebe que em uma sociedade cada vez mais plastificada e mercantilizada, os conteúdos autênticos têm sido cada vez mais valorizados. Contudo, para a autora, a autenticidade não é algo puro, que faz parte da essência de cada artista. Ela é uma relação entre os indivíduos e o mercado, fazendo parte do mercado comercial da arte.

Penso a categoria de autenticidade como algo que é fabricado pelos performers e esperado deles. Sobretudo das pornografias feministas, que valorizam a ética e celebram o prazer feminino, espera-se uma verdade do prazer. A intensidade do orgasmo de Sprinkle gerou um debate acerca da veracidade daquilo que aparece na tela. Segundo Williams (2017), muitos teóricos homens analisaram *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981) tentando investigar se o orgasmo da atriz era verdadeiro ou não. Entretanto, segundo a autora, em vez de determinar a verdade daquilo que o corpo experimenta, deveríamos analisar a variedade de verdades que podem ser criadas através das *performances* femininas.

2. Em minha dissertação de mestrado desenvolvi a ideia de que a autenticidade nas pornografias feministas é utilizada como estratégia política e de marketing pelas pornógrafas. Para este artigo, não cabe o aprofundamento temático, contudo, é importante destacar que a autenticidade não é a realidade em si, são artifícios estéticos usados para criar formulações éticas nas obras pornográficas.

O ato performático de Sprinkle, e a impossibilidade de saber se ela realmente atingiu o orgasmo ou não, desestabiliza a noção da pornografia *mainstream* de buscar a verdade do prazer, afinal, nunca saberemos se a atriz pornô realmente atingiu o orgasmo enquanto aquela *performance* era documentada e este é o ponto mais positivo de sua obra. A respeito do debate da realidade do orgasmo feminino nas *performances* de Sprinkle, Williams aponta que:

Eu vejo que Sprinkle joga com as convenções do consistente “frenesi do visível” e mostra um papel ativo na paródia das ejaculações masculinas. (...) A questão importante, porém, não é a de determinar a verdade daquilo que o corpo feminino experimenta, mas sim a variedade de diferentes verdades que podem ser criadas aqui por uma pornógrafa mulher que está claramente no controle. A pornografia trata das supostamente verdadeiras e naturais, mas, na verdade, construídas confissões corporais do prazer. Annie Sprinkle mostra a que ponto a prostituta presa ao contrato de agradar o cliente, fazendo confissão das coisas “despudoradas” do sexo, pode falar de forma diferente — mas não necessariamente de forma mais sincera — sobre estas coisas.

(Williams, 2017, s/p)

Mais do que debater a verdade do orgasmo, acredito que é interessante pensar em como as experiências de assistir a uma pornografia são transformadas a partir desta promessa de autenticidade e como este valor de é aplicado na obra. O fato de que a *performance* de orgasmo de Sprinkle tenha gerado tantos debates ao redor de sua veracidade, já mostra como a autora utilizou as ferramentas pornográficas de forma positiva para a sexualidade. Afinal, o objetivo da diretora era mostrar que mulheres também gozam. Aliás, é notável que Sprinkle destrói a ideia de ativo e passivo típica da pornografia *mainstream*. Ela é aquela que goza e a que faz gozar.

Outro ponto interessante no qual não irei me aprofundar mas vale o destaque é a análise de Adair Rounthwaite (2011) sobre o primeiro longa de Sprinkle. Para a teórica, podemos pensar a pornografia como a documentação de uma *performance*. O filme pornô documenta uma experiência, registra uma

performance que aconteceu no *set* com o objetivo de causar uma sensação corporal futura nos corpos daqueles que a assistem. A documentação da *performance* nestas obras tem um vetor afetivo, que dá origem a novos prazeres corporais. Por este motivo, para a autora, ao invés de buscar evidências do real ou não, deveríamos pensar como as imagens materializam efeitos no corpo daqueles que assistem a *performance*.

Considerações Finais

Deep Inside Annie Sprinkle (1981) é um marco na história da pornografia que merece ser destacado. As atrizes pornôs do Club 90 influenciaram as artes feministas e sua relevância não deve ser esquecida. O primeiro longa pornográfico dirigido por uma mulher apresenta modelos de sexualidade contra-hegemônicos que podem ser utilizados para construir uma nova pedagogia dos afetos. Por este motivo, é fundamental estudar estas obras que possuem valor artístico e fazem parte da nossa cultura.

As colocações de Rounthwaite (2011) são relevantes para nos fazer questionar que a obsessão em saber se os orgasmos de Sprinkle em *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981) são reais ou não, passa por uma cristalização de saberes masculinistas sobre o sexo e sobre uma necessidade de medir objetivamente o gozo. Contudo, as análises sobre o prazer não devem ser estruturadas em torno da ideia binária do que é real ou não, e sim a partir da capacidade de engajar afetivamente o corpo do espectador.

O pioneirismo da obra de Sprinkle complexifica as análises pornográficas e desafia os saberes masculinos. Nunca saberemos se a atriz gozou ou não; o que temos é um discurso ativo de uma trabalhadora sexual sobre o prazer feminino. Esta obra nos leva a refletir sobre o vínculo entre imagem e verdade na pornografia e sobre como toda imagem produzida é, no fim, uma *performance* documentada pela câmera. *Performance* esta que afeta o corpo do espectador que assiste ao filme.

Referências

- ATTWOOD, F. **Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research**. In: **Sexualities**, Vol. 5, n. 1, pag. 91-105, 2002.
- BALTAR, M. **De mulher para mulher: o campo do pornográfico para o deleite dos feminismos**. In: HOLANDA, K. (org): **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 303-320.
- BALTAR, M. **Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real**. In: **E-compós**, Brasília, v.17, n.3, set. /dez. 2014.
- BANET-WEISER, S. **Authentic TM: the politics of ambivalence in a brand culture**. 1 ed. Nova York: New York University Press. 2012.
- DESPENTES, V. **Teoria king kong**. São Paulo: N-1, 2016.
- MILANO, Laura. **Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía**. Buenos Aires: Título, 2014.
- TAORMINO, T; SHIMIZU, C. P.; PENLEY, C.; MILLER-YOUNG, M. **Introduction: The Politics of Producing Pleasure**. In: **The feminist porn book: the politics of producing pleasure**. New York: The Feminist Press, 2013, p. 9-22.
- PRECIADO, P. B. **Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia 'zorra' com Annie Sprinkle**. In: **Revista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.
- PRECIADO, P. B. **Pornopoder**. In: **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1, 2018.
- RAMOS, M. E. **Pornografia, resistências e feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas**. Florianópolis, 2015, 346 f. Tese (doutorado em ciências humanas) – Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ROUNTHWAITE, A. **From this body to yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation**. In: **Camera Obscura** 78, vol. 26, n. 3, p. 62-93, 2011.

SANTANA, C. M. **Da pornografia à pornoteoria: desafios e reimaginações feministas**. Brasília, 2016, p.134, Dissertação (mestrado em sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SPRINKLE, A. **Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore**. Torch Books: Amsterdam, 1991.

WILLIAMS, L. **Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible**. California: University of California Press, 1999.

WILLIAMS, L. **Uma agente provocadora: A Pornografia e A Arte da Performance de Annie Sprinkle**. In: **Revista Performatus**, Inhaumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

Referências Filmográficas

DEEP INSIDE ANNIE SPRINKLE. Direção: Annie Sprinkle. Produção: Evert Enterprises. Estados Unidos, 1981.

HERSTORY OF PORN: REEL TO REAL. Direção: Annie Sprinkle. Produção: Annie Sprinkle, Estados Unidos, 1999.

LINDA/LES NA ANNIE. Direção: Annie Sprinkle, Albert Jaccoma, Johnny Armstrong. Produção: Annie Sprinkle, Estados Unidos, 1992.



<TESÃO PELO FEIO>

Ensaio sobre a experiência
estética do estranho

Beatriz Barreto Pinto / Zirta

Há um infinito número de coisas que não têm nome, e há um infinito número de coisas que têm nome, mas não são definidas ou conceituadas. Uma coisa que possui nome, mas não tem definição, é o estranho. Ele pode ser apontado, mas não especificado. Este ensaio parte de um objeto muito específico: a experiência estética do estranho através do tesão pelo feio. O ensaio especula, com base em alguns textos, como *Das Unheimliche* e *The Weird and the Eerie*, que apontam para uma estética da dissemelhança, tal como a noção batailleana.

Estranho; Feio; Unheimlich; Pintura

Beatriz Barreto Pinto é mestranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), licenciada em Belas Artes pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Formação em pintura em andamento na Escola de Artes Visuais do Parque Lage Pesquisa. Pesquisa pintura e teoria de arte através do estranho. Contato: btrzmbrt@gmail.com.

Estranhamente Ordinário

Há um infinito número de coisas que não têm nome, e há um infinito número de coisas que têm nome, mas que não são definidas ou conceitualizadas. Uma coisa que possui nome, mas não tem definição é o *estranho*. Dá para apontá-lo, mas não especificá-lo. Como diria Susan Sontag sobre o *Camp*:

Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema, ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova, não é mais uma sensibilidade. Ela se solidificou numa ideia.

(Sontag, 1964)¹

O que é algo *estranho*?

Estranho pode ser um tipo de esteticismo. Um modo de ver o mundo.

Esse modo pode se referir a um fenômeno estético que burla as expectativas, que confunde, que se estabelece entre o racional e o irracional, a ficção e a realidade. Quando se perde a fronteira entre uma coisa e outra, torna-se possível avessar a situação. Quando a cognoscibilidade cotidiana se mostra escassa.

Estranho pode ser um modo de ver as coisas. Uma “qualidade” que, vez ou outra, é encontrada, ou pode ser encontrada, em comportamentos, objetos, atmosferas. Um artifício que é visão de mundo, fantasioso. É o primado pelo ambíguo, por aquilo que está “fora” — ao menos, parece.

1. SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. Disponível em <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>

A sensação de que um trabalho de arte é *estranho*, ao ser observado, configura-se a partir de sua atmosfera. Adentramos esse *outside* que o trabalho sugere e vivenciamos seu ambiente por meio de nossas sensações corpóreas. É através dessa experiência que tomamos consciência do tipo de ambiente em que estamos, em uma espécie de transa. As atmosferas mediam os fatos do ambiente a partir de nossas percepções — como cheiro, iluminação, som, cor e forma —, produzindo uma disposição específica.

A hipótese deste ensaio é que o *estranho* aponta para aquilo que não deveria emergir, mas que veio à tona. Nesse contexto, a realidade se vê contaminada por ficções de diversas ordens, que alteram e distorcem o que consideramos realidade. A proposta aqui é utilizar a imaginação para criar e recriar essas ficções a partir dessa contaminação, tentando, ainda que de maneira precária e fragmentada, acessar a complexidade que subjaz à realidade. É justamente esse jogo que configura o cerne da reflexão sobre o *estranho*.

Violência velada: a angústia freudiana

Era maio de 2020, e eu tive um sonho em que eu, Harun Farocki e David Lynch estávamos dispostos em triângulo, de frente uns para os outros, em um quintal enorme e cheio de outros seres orgânicos e inorgânicos que coabitavam aquele espaço em plena madrugada.

O quintal era obscuro e parecia um tanto fantasmagórico, produzindo diferentes sons — barulhos de alguns insetos, o vento que movia as folhas de modo pesado — era uma temperatura amena, mas estava frio. O ar parecia quase apreensível com as mãos. Eu conversava com meus interlocutores sobre qualquer coisa enquanto tragava um cigarro.

Houve um momento de silêncio, e algo simplesmente mostrou-se. Algo invisível, posso dizer indizível.

2. Noção desenvolvida por Georges Bataille e comentada ao longo do ensaio.

3. Lembrando do uso que Freud faz de Schelling sobre o *unheimlich* em seu ensaio de 1919.

Uma sensação de que a ordem das coisas havia escapado de seu eixo. Como se uma brecha tivesse sido aberta, e a dimensão empírica da existência tivesse sido infectada pela presença de uma realidade de dimensão e configuração espaço-tempo estranha ao padrão da experiência cotidiana. Em átimos de segundos, após essa sensação, nada retornou ao encaixe de antes. A sensação só foi expandindo-se, de modo que a estranheza de tal experiência me possibilitasse relativizar uma perspectiva de dentro, desde fora, ou vice-versa? (Aquilo que não é conceitualizado e foge ao padrão de cognoscibilidade da experiência cotidiana).

Eu estava em estado de semi-vigília e sentia que poderia perder essa experiência assim que acordasse. Muitos elementos do sonho, claro, não me lembro, mas o afeto despertado desde então é-me proficuamente redimensionado a cada nova experiência de rememoração.

O aparecimento de David Lynch e Farocki no meu sonho é compreensível. Eu acabara de assistir ao filme *Mulholland Drive*⁴, e na mesma época estava lendo *Desconfiar de las imágenes*, um livro que traz uma seleção de textos publicados por Harun Farocki entre 1980 e 2010 em revistas, diários, livros e catálogos de exibição de museus e galerias. Ambas as figuras foram incitadas por restos diurnos e já se encontravam inter-relacionadas. O que interessa à análise de um sonho é a conexão que se faz entre ideias-imagens, sua concatenação, não os elementos em si, mas entre si. E percebi que a experiência estética das produções de Farocki, assim como a de Lynch, havia se tornado para mim, como para alguns outros espectadores, signo de uma sensação de transcendência. No sonho, já não havia nenhuma diferença entre as figuras de Lynch, Farocki e eu. Éramos todos a mesma coisa sob diferentes formas.

Faço uso de uma experiência própria, quase alucinatória, para abordar um ensaio. Falo do texto de Freud *Das Unheimliche*⁵, publicado em 1919, mas pensado já em anos anteriores, ele próprio um conto estranho que busca

4. Filme escrito e dirigido por David Lynch em 2002.

5. *Das unheimlich* é frequentemente traduzido no Brasil como “o estranho”, vide versão da Imago. A tradução da Companhia das Letras optou pelo termo “o inquietante”. Em minha pesquisa, optei pela versão da Editora Autêntica, “infamiliar”, que mantém o jogo do próximo e do distante.

dar conta da experiência de inquietação vivida diante de algumas formas de produção artística, destacando a relação da experiência estética vinculada à experiência de angústia e estranheza. Para Freud, o *unheimlich* é algo mais do que o mero incomum, uma vez que implica a participação do inconsciente em tal experiência: a sensação angustiante depende do fato de que, no *unheimlich*, reconhece-se algo do familiar e no doméstico, algo do estrangeiro.

No texto, Freud sugere que a arte tem o poder de prolongar a experiência de estranheza. Para explorar essa ideia, ele recorre ao conto *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffmann⁶, e menciona uma definição do filósofo Schelling sobre o conceito de infamiliar: “É tudo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”. Freud aborda essas questões sob a perspectiva da psicanálise, buscando compreender os mecanismos psíquicos envolvidos nesse sentimento de inquietação.

Se seu próprio texto é um conto *estranho*, o psicanalista o faz enquanto especulação sobre um mistério: o que deve continuar oculto, por um lado; e por que isso que a pessoa quer tanto esconder vem à tona, por outro? Qual é o mecanismo psíquico que se desenrola aí? Há um mistério de fundo em toda a operação.

O sentimento de inquietação e angústia gerado pela percepção do *unheimlich* está relacionado à dificuldade de identificar e assimilar o objeto percebido. Freud inicia seu texto afirmando que não é um esteta, mas propõe sua visão sobre estética: a doutrina das qualidades do nosso sentir. Ele não julga ou avalia com base no belo ou feio. Quando pensamos em estética, logo associamos à ideia de beleza, algo histórico, mas é exatamente isso que Freud busca questionar. De algum modo, a percepção nos coloca em contato com fenômenos desconcertantes, que trazem angústia, mas que ainda assim emergem.

A palavra “estética” surgiu pela primeira vez em 1735 na tese de doutorado de Baumgarten⁷. Anos depois, sua obra *Aesthetica* foi publicada, colocando o

6. Escritor do primeiro romantismo alemão, associado à literatura fantástica.

7. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) foi um filósofo alemão, conhecido por desenvolver o conceito de estética como uma disciplina independente, estabelecendo as bases para a estética como campo de estudo.

termo no circuito filosófico e explorando as possibilidades de conhecimento sobre a experiência estética, distinguindo arte de beleza. Baumgarten relacionou o belo ao sensível, e definiu a estética como “a ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior” (Bayer, 1995, p. 180).

Nos escritos de Platão e Aristóteles, a arte era vista como habilidade ou destreza, essencial para a construção de objetos como escultura, pintura ou arquitetura. Havia regras rigorosas em suas elaborações, e a criação através de fantasia ou inspiração era considerada antitética. Na modernidade, a definição de arte passou por uma transformação fundamental, separando-se da destreza manual. Durante muito tempo, as produções artísticas estavam restritas ao campo material. No século XX, isso se modificou significativamente, especialmente no campo da pintura. A arte moderna se caracteriza pela heterogeneidade e diversificação: artistas utilizando elementos tradicionais ampliaram a experimentação de suportes e materiais, especialmente com o impacto da aceleração tecnológica e científica. Ao longo da história da arte, existem inúmeros exemplos que refletem sobre o confronto entre forma plástica e materiais como bronze, pedra, madeira, entre outros. Nesse sentido, é relevante destacar o *estranho* na pintura de David Lynch (Figura 01), evidenciando a heterogeneidade dos materiais e da forma, como um possível corpo *estranho* — ou seja, a própria estrutura da pintura enquanto um corpo estranho, tanto em sua composição quanto em seu tema, com possíveis relações à hipótese de Freud e à pintura moderna/contemporânea. Nas relações entrelaçadas nos trabalhos de Lynch, não se trata de discernir níveis ontológicos, ou seja, o que pertence à ordem do sonho ou do inconsciente, e o que pertence à ordem da realidade ou do consciente. Suas pinturas escondem e revelam algo, funcionando como um limite — uma espécie de porta de saída para outro nível de realidade. Tal dinâmica é semelhante à de seu filme *Mulholland Drive*, onde a questão dos sonhos embutidos se desenvolve, criando uma estrutura de filmes dentro de filmes dentro de filmes.

Lynch, assim como Freud em suas reflexões sobre o *unheimlich*, aponta para os automatismos que operam em nossa cabeça, revelando uma realidade que normalmente não é colocada em questão. No contexto das artes modernas e contemporâneas, como discutido anteriormente, a arte foi se distanciando

da mera destreza manual e das formas tradicionais, permitindo, em sua diversidade, a exploração de novas dimensões de percepção. Como o trabalho de Freud, que busca entender o que emerge do oculto, as pinturas de Lynch fazem aflorar uma dimensão do inconsciente que nos coloca em contato com o *estranho*, destruindo as fronteiras entre o que é considerado realidade e o imaginário. Os trabalhos de Lynch se tornam não apenas representações, mas portas de entrada para a exploração da complexidade radical da realidade, à medida que confrontam o familiar e o desconhecido de maneiras inesperadas e inquietantes.



Fig. 01:
Quadro
pintado por
David Lynch
em 1996,
"Rock with
seven eyes".

O sonho é a porta de acesso não ao arquétipo constitutivo do humano, mas àquilo que de mais estrangeiro e a-humano habita o homem. (Romandini, 2013, p. 38) A experiência estética através do estranho é angustiante, mas suscita curiosidade, tesão.

O Diabo mora nos detalhes: *Weird and the eerie*

Mark Fisher, em seu livro *The weird and the eerie*, publicado em 2016, descreve o *weird*, o *estranho*, e o *eerie*, insólito, como modos narrativos/experiências estéticas com fascinação pelo desconhecido, pelo que está além da percepção comum, do conhecimento e da experiência. Ou seja, não implicam necessariamente o susto, mas trabalham com o que nos fascina, aquilo que está para além dos limites comuns de cognição — e que pode gerar apreensão e medo. Fisher diz que é comum indicá-los como algo sobrenatural, mas aponta que um buraco negro é mais *estranho* que um fantasma, por exemplo. Um buraco negro possui formas bizarras em que dobras de tempo e espaço estão completamente fora de nossa experiência comum e, ainda assim, pertence ao material natural do cosmos. Ou seja, o buraco negro possui qualidades de uma “externalidade real”, um *outside*, que é crucial para o *estranho*.

A psicanálise, por si só, é *unheimlich*. Assombrada por um mistério que ela circula, mas que jamais se confirma por completo. Nesse empuxo, inspirado por Freud, Mark Fisher reflete sobre trabalhos modernistas e experimentais que parecem *estranhos* quando vistos ou escutados. O senso de que algo está errado, associado ao *estranho* — a convicção de que *aquilo não pertence* — é, normalmente, um sinal de que estamos diante do novo⁸. O *estranho* é um sinal de que os conceitos e as formas que empregamos anteriormente estão agora obsoletos e podem ser otimizados, ganhando jogo de cintura na experiência e contabilizando os pontos cegos

Enquanto o *unheimlich* busca o exterior por meio das lacunas internas, o *weird/eerie* faz o movimento oposto, procurando a possibilidade de ver o interior a partir da perspectiva do exterior, aquilo que não pertence, mas está. Isso remete a um *modus operandi* do surrealismo, que pensava o inconsciente como uma máquina de montagem, com estranhas justaposições (Fisher, 2016, p.30).

8. Contraponto à ideia freudiana.

Na hipótese freudiana, a mente não possui definição, funciona em *avessa-mento*, com passagem entre polarizações que costuma estar bloqueada por recalque (experiências cotidianas). A partir de uma experiência de estranhamento radical (uma condição originária de impermanência, lembrança de solidão e nossa inconsistência no mundo), pode-se deformar e transformar mundos.

O *unheimlich* é frequentemente associado ao *weird* e *eerie* — o próprio ensaio de Freud trata os termos como intercambiáveis entre si. Mark Fisher tenta recuperá-los, destacando certas diferenças entre eles e o *unheimlich*. Obviamente, a leitura de Freud é psicanalítica, e seu ensaio é fundamentado nesse campo, de modo que a conclusão freudiana sobre o “mistério” do *unheimlich* é, de certa forma, “reduzida” ao medo da castração, nas palavras de Fisher. Em seu comentário sobre o texto de Freud, ele aponta:

But Freud’s ultimate settling of the enigma of the *unheimlich* — his claim that it can be reduced to castration anxiety — is as disappointing as any mediocre genre detective’s rote solution to a mystery. What enduringly fascinates is the cluster of concepts that circulate in Freud’s essay, and the way in which they often recursively instantiate the very processes to which they refer. Repetition and doubling — themselves an uncanny pair which double and repeat each other — seem to be at the heart of every “uncanny” phenomena which Freud identifies.

(Fisher, 2016, p. 9)

Mark Fisher associou-se ao realismo especulativo ao explorar a interseção entre teoria crítica e ficção científica, buscando compreender as condições sociais e políticas contemporâneas através de uma lente especulativa⁹. Muito

9. “O desconforto do realismo especulativo é com um estado de coisas em que a impossibilidade de que possamos ter acesso por pensamento ou conhecimento de alguma coisa para além da nossa correlação com elas — para além do modo como elas se apresentam à nós. Trata-se de um desconforto (percebido) que é facilmente dividido em dois: o desconforto com a falta de tentativas de ultrapassar a correlação e o desconforto com o caráter central atribuído à algo tão demasiado humano como a correlação (...)” Trecho do texto *O realismo especulativo e a metafísica dos outros* de Hilan Bensusan, disponível em <https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/download/17764/11804/47810>

de seu pensamento se desdobra sobre pensar o capitalismo enquanto uma força estranha, obscura e misteriosa, que é altamente adaptável e, por isso, insondável. Para pensar o *estranho*, ele se utiliza de filmes, discos, séries, produtos da cultura de massa que estimulam uma experiência estética de desconcertos em que a mente cai. Ao contrário de Freud, que propõe um caminho para o interior, o inconsciente e seus mistérios, Fisher propõe outro caminho: um possível númeno, a especulação de um outside que escapa ao correlacionismo kantiano, acesso a um fora que não deixa de ser tão misterioso quanto o percurso freudiano de dentro.

Tesão pelo feio

Em 1573, Ambroise Paré publicou *Des monstres et des prodiges*, o primeiro livro a apresentar uma lista de causas possíveis para o aparecimento dos monstros. Entre as causas mencionadas por Paré, destaca-se a quantidade excessiva de “semente” — material gerador, que resulta em um excedente de matéria. Esse excedente seria o traço do desvio, a causa da dissemelhança e o pressuposto da feiúra.

No século XVIII, estudiosos das causas desses desvios na natureza, especificamente os monstros, se dividiram em duas correntes. Uma defendia a hipótese da pré-formação, que sugeria que o desvio estava presente no momento da criação, no início da formação dos seres. A outra corrente apontava que a dissemelhança surgia durante o processo de formação dos seres.

Os monstros podem ser vistos como manifestações dos desvios, anomalias e contradições da natureza. Embora algumas correntes de pensamento considerem que esses desvios não pertencem à natureza devido à sua dissemelhança e ao mal-estar que causam, há quem os defenda como resultado da própria natureza. Georges Bataille, em seu texto *Os desvios da natureza*¹⁰, interpreta os monstros como uma impressão de incongruência, algo comum a

10. O texto encontra-se no livro *Documents*, publicado pela Cultura e Barbárie, 2018. Vide Referências bibliográficas

todos os seres humanos, o que nos remete à experiência do *unheimlich*. Esse conceito sugere que os monstros, por serem anomalias, criam uma experiência da matéria humana que revela sua incongruência, intensificando o sentimento de estranheza¹¹.

Nesse contexto, gostaria de apontar uma relação intrínseca entre o feio, o estranho e a pintura, considerando a matéria pictórica como uma possibilidade criativa para a experiência estética do *estranho*. A pintura, segundo Philip Guston, é impura; ela é composta por “impurezas” que forçam sua continuidade (Guston *apud* Pasta, 2009).

Uma questão crucial para entender o *estranho* são os efeitos provocados pelas obras de arte modernistas e contemporâneas, especialmente com a ruptura entre as artes plásticas e a beleza tradicional¹². Freud utiliza, em sua maioria, produções literárias para explorar o sentimento angustiante associado ao *estranho*, enquanto Mark Fisher recorre à cultura de massa para um objetivo similar. Ambos têm em comum um fio condutor que aponta para uma configuração fantasiosa, grotesca e desarmoniosa. Essas produções, que normalmente não seriam consideradas belas — já que o conceito de beleza historicamente excluía qualidades mais desmedidas —, são afirmadas como pontos de interesse para explorar a imanência do estranho na pintura.

No século XX, constatou-se uma ruptura entre a beleza e as artes plásticas, como já dito, apontando os efeitos e produtos que tais obras provocam naqueles que produzem e naqueles que observam. A arte, não tendo mais o objetivo de provocar experiências que remetem ao agradável, abriu precedentes, apontando para uma precariedade inerente à matéria, qualidade ou condição do que é instável, inseguro ou contingente.

11. Enquanto a beleza estaria à mercê de uma definição tão clássica quanto a da medida comum mas cada forma individual escapa dessa medida comum, e em algum grau, é um monstro. (Bataille, 2018, p. 173).

12. “Apesar disso, podemos observar que a evolução das coisas nos campos do pensamento é da ordem de um abandono progressivo da fixação a formas assaz configuradas. Usando mal um verbo, talvez o artista vá se libertando de imposições formais e os aparelhos organizadores do pensamento artístico vão se tornando mais complexos, mais leves, mais rápidos, mais desconfigurados e permitindo uma possibilidade de movimento cada vez maior aos operadores.” MD Magno, p. 17, *A psicanálise, Novamente*. Novamente Editora, 1999, RJ

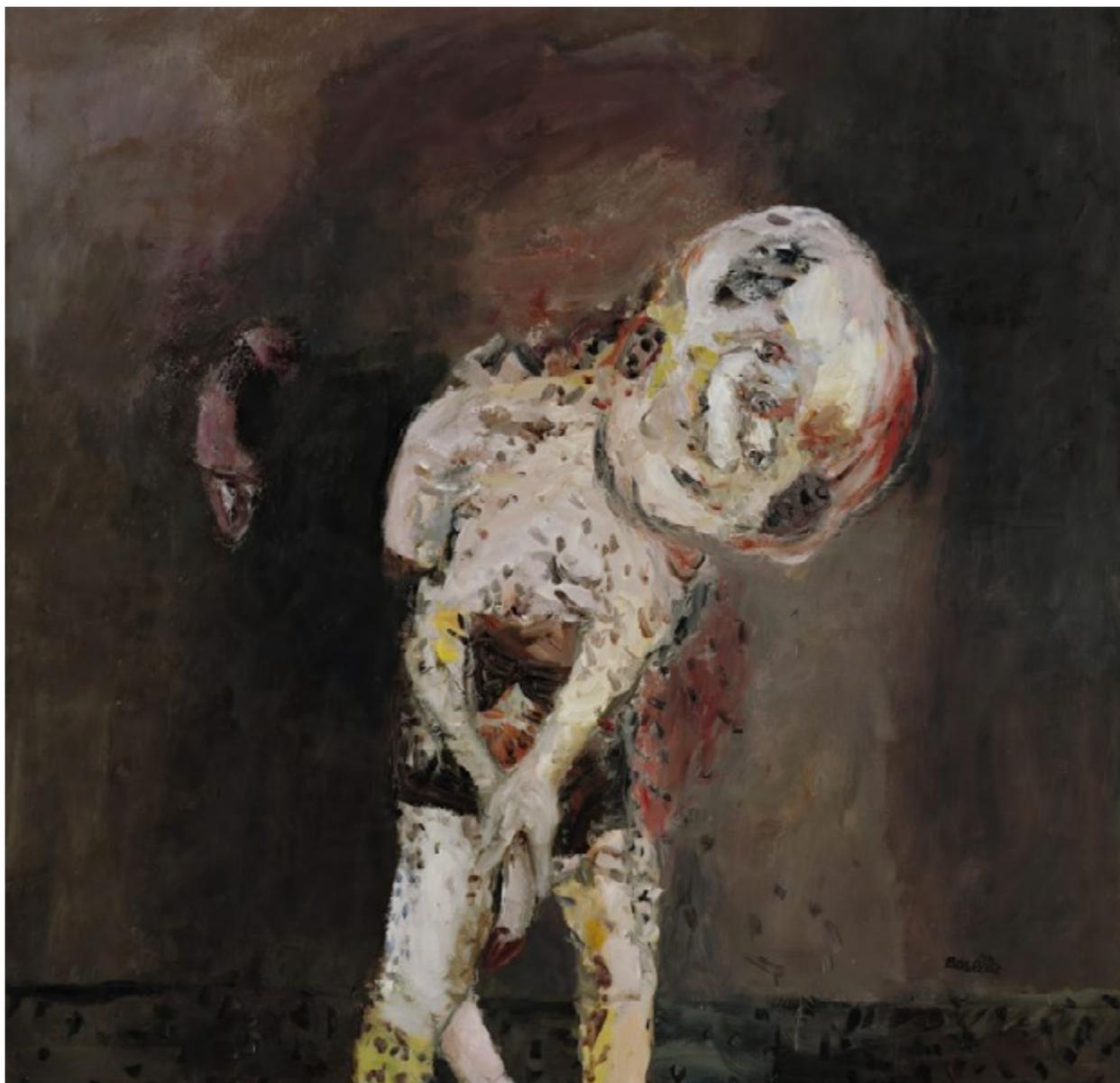


Fig. 02:
Quadro
pintado
por Georg
Baselitz em
1963.

A relação entre o estranho, o feio e o monstruoso na pintura é uma via de exploração da matéria pictórica como um veículo para experiências estéticas que transgridem os limites da representação tradicional e da beleza idealizada. A obra de artistas como Baselitz (pintor alemão nascido em 1938), ao desafiar a assimilação convencional e propor um desconforto material, se alinha com as teorias de Freud e Bataille, ao oferecer uma experiência que confronta o espectador com o desconhecido e o alienante. Nesse sentido, a produção artística de David Lynch, tanto em sua pintura quanto no cinema, também compartilha essa ambiguidade, navegando por uma realidade fragmentada que esconde e revela o estranho. Lynch, como em seu filme *Mulholland Drive*, cria camadas de incongruência que desestabilizam a compreensão do real, trazendo à tona os automatismos da subjetividade e expondo um nível de realidade onde o

monstruoso e o desconhecido se entrelaçam. Ao incorporar deformações, distorções e ambiguidade, essas pinturas e filme não apenas questionam o valor estético, mas também abrem um espaço para refletir sobre o próprio processo de criação e a natureza da percepção humana. O estranho, o feio e o monstruoso, ao contrário de serem rejeitados, emergem como agentes essenciais na reconfiguração do olhar, propondo uma arte que não busca consolo, mas provoca, inquieta e questiona as certezas.

Destarte, penso sobre o estranho através do tesão pelo feio, acompanhada da ideia batailleana de que o belo é sempre resultado de uma semelhança, enquanto o feio não se assemelha a nada, e por isso, se assemelha a tudo.

Referências

- BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953**. In: **Suma ateológica**, vol. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa/Portugal: Editorial Estampa, 1995
- BENSUSAN, Hilan. **O realismo especulativo e a metafísica dos outros**. Disponível em <https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/download/17764/11804/47810>. Acessado em 15/03/2023.
- FISHER, Mark. **The weird and the eerie**. Londres: Repeater Books, 2016.
- FORTES, Isabel. **A dimensão do excesso: Bataille e Freud**. Rio de Janeiro: Ágora 2010.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar (Das Unheimliche)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MD Magno. **A psicanálise, Novamente**. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 1999.
- PASTA, Paulo. **Sobre Philip Guston**. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/sobre-philip-guston/>>. Acessado em 01/03/2024
- ROMANDINI, Fabián Ludueña. **H.P. Lovecraft: A disjunção do ser**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. Disponível em <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acessado em: 24/12/2023

FIGURAS

Figura 01: David Lynch, **Rock With Seen Eyes**, 1996. Óleo e técnica mista sobre tela, 127×152cm.

Figura 02: Georg Baselitz, **Die große Nacht im Eimer**, 1963. Óleo sobre tela. (Referência do tamanho da pintura não encontrada).



< ENTRE DAVI E GOLIAS >

Rodrigo Pinheiro

Rodrigo Pinheiro é doutorando em Artes Visuais na linha de pesquisa Arte, Crítica e Criação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPARTES-UERJ) e bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Mestre em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João del-Rei e graduado em Artes Visuais. Também trabalha como artista visual.

Introdução

Um jovem camponês chamado Davi foi escolhido por seu deus — por ter o coração mais puro entre todos os homens — para derrotar o terrível gigante filisteu Golias. Todos em algum momento de nossas vidas já ouvimos esta história com uma maior ou menor reunião de detalhes.

Agora, comecemos a pensar nas diferentes formas de masculinidade existentes em nossa sociedade e qual (ou quais entre essas) é realmente admitida em nossa sociedade atual, principalmente, em seus meios mais populares (famílias, igrejas, escolas etc.).

Flávia Bonfim, a exemplo, sinaliza que:

Para entender esse conceito de performatividade de gênero, é preciso levar em conta os efeitos que o ato performativo produz. Ou seja, por meio dos gestos e comportamentos atuados, ele tem a capacidade de tornar real e de produzir aquilo que ele nomeia e representa, conferindo-lhe consistência. Por sua vez, a repetição estilizada de atos corresponde à ideia de que ele é sempre a citação de algo que se inscreve em um código de condutas sobre ser homem e ser mulher — puras citações e repetições baseadas em convenções.

(2017, p. 217)

Deste modo podemos começar a entender que a depender da masculinidade mimetizada por uma pessoa ela poderá ser mais ou menos aceita, a depender de ter ou não se aproximado de um modelo idealizado e prelecionado. “Por esse modelo original não existir ou só existir dentro dessa repetição, isso

explicaria o fato comum da inadequação dos sujeitos quanto ao seu gênero e a seu corpo.” (Bonfim, 2017, p. 219)

Partindo da conjectura de que há um modelo a ser repetido de masculinidade poderíamos empregar o personagem mitológico Davi como um modelo de masculinidade aceito por deus — nesse caso tal deus representa a aglutinação simbólica da sociedade onde nos encontramos — e que Golias representaria aquele que aos olhos desse filtro não é puro o suficiente, isto é, que não performa com a exatidão necessária essa masculinidade.

Partindo dessa perspectiva, o que o nosso Golias desafiaria é o fluxo “natural” que todos deveriam seguir, pois ele acaba indo contra o que lhe é imposto. Ele poderia seguir este caminho por não desejar o caráter que lhe é infligido ou por ser e, assim, experimentar e sentir de outras formas. Existindo, e por que não dizer reexistindo de outro jeito.

Lembramos que Sigmund Freud no início de suas pesquisas começou a trabalhar com pessoas que não se enquadravam dentro de um modelo social esperado. Estas pessoas eram nomeadas de histéricas por serem mulheres e por acreditarem que o mal que as afligia se originava em seus úteros. A princípio ele recorreu a hipnose para tratar tais casos e depois a psicanálise como explicou em *Cinco Lições de Psicanálise*.

Breve contextualização do mito e um modelo transposto na história da arte

Aprendemos desde muito cedo que a história de Davi contra Golias representa a luta do bem contra o mal. Daquele que tem a bondade dentro de seu coração (em seu amago) e por isso agrada a seu deus que o ajudará a vencer o gigante Golias. Tal vitória não se dará a partir da força, pois a mesma história que nos foi contada informa desde o início que Davi é um jovem, um moço. De Golias, os fatos relevantes informados são dois: o primeiro diz respeito a seu tamanho e força, o segundo que ele luta por aqueles que desafiam a esse mesmo deus e seu povo escolhido, isto é, importuna uma ideologia do que é ser sociedade, seus parâmetros de justiça e leis que as constitui, por exemplo.

O mito desses dois personagens foi diretamente materializado em diversas obras de arte. Porém, destaco a obra *Davi com a Cabeça de Golias* (1610) de Michelangelo Merisi Caravaggio, onde o pintor se retratou envelhecido na figura da cabeça decapitada do gigante, explicitando sua insubordinação as regras de seu tempo. Caravaggio era conhecido como iracundo, brigão e afeito aos prazeres, para citar apenas alguns dos julgamentos que recebera (Schama, 2010, pp. 77-79).

Um breve resumo sobre as Cinco Lições de Psicanálise

Durante a conferência *Cinco Lições de Psicanálise*, Sigmund Freud apresentou a um público não apenas formado de médicos, suas primeiras descobertas clínicas dentro de um método terapêutico que veio a ser denominado como psicanálise.

Durante as lições conferidas, Freud escrutinou pormenorizadamente aquilo que se convencionou a chamar de histeria. Isto é, uma afecção cerebral orgânica, que desde o tempo da medicina grega foi assim nomeada e que podia apresentar todo um conjunto de graves perturbações. Tais pacientes foram identificadas como histéricas, e o mal do qual sofriam era menosprezado pela medicina da época (Freud, 1996, p. 28).

Joseph Breuer, e a princípio também Freud, recorriam a hipnose para seu tratamento. Contudo a duração do alívio obtido deste modo era curta. Mas, foi a partir dele que Freud começou a aprimorar sua hipótese de tratamento, caminhando em direção de uma cura pela fala (*talking cure* e/ou *chimney sweeping*), observando que deste modo conseguia mais do que um afastamento passageiro dos males, indo em direção ao desaparecimento dos sintomas. O sintoma foi compreendido como um resíduo de um episódio traumático e para Freud as histéricas sofriam por causa de reminiscências. Suas emoções haviam sido represadas, produzindo ansiedades e, posteriormente, convertidas em sintomas físicos. Assim, na histeria parecia ocorrer uma dissociação da personalidade, uma cisão dual.

Uma parte permanecia consciente enquanto outra inconsciente (Freud, 1996, pp. 27-36).

Em sua segunda lição, Freud notícia seu abandono da hipnose por considerá-la um recurso cansativo, incerto, místico e desnecessário. Informando que compreendeu a existência da resistência como uma força atuante no paciente. Criando nesse uma espécie de amnésia e repressão como mecanismo dissociativo da personalidade. Sua nova hipótese passa a ser que a histeria era constituída de conflitos internos mediadores entre os fortes desejos da pessoa e as suas aspirações morais e estéticas. A repressão de desejos violentos acaba por produzir ansiedade e forçava sua expressividade disfarçadamente através de sintomas físicos. Deveria, então, a psicanálise funcionar como um esforço de negociação com o ego para o reconhecimento desses desejos reprimidos (Freud, 1996, pp. 37-42).

Em sua terceira lição, Freud informa sua frustração na aplicação da técnica da insistência onde não conseguia contornar pensamentos despropositados que se instalavam muitas vezes durante sua aplicação e pareciam atrapalhar o tratamento a partir deste método. Mas, recorrendo ao pressuposto junguiano sobre o determinismo psíquico, entendeu que tais falas poderiam, em maior ou menor grau, aludir a pensamentos reprimidos, sendo tão simbólica quanto os sintomas de um paciente. O chiste seria, a exemplo, uma barreira civilizada para dizer o que se deseja de modo disfarçado (Freud, 1996, pp. 43-51).

Com a quarta lição, esclareceu que o método psicanalítico acabou por evidenciar que os pensamentos reprimidos estariam, em menor ou maior grau, ligados aos impulsos sexuais. E que diferente do senso comum da época, os impulsos sexuais não surgem e se manifestam a partir do início da adolescência e sim desde o nascimento. Se não nos lembramos de nossas experiências e fantasias sexuais infantis é em razão da educação e civilização a qual fomos sujeitados. Os desejos de natureza sexual, duradouros e reprimidos na infância, acabariam por tornar uma pessoa vulnerável ao adoecimento a partir de eventos recentes.

Sendo a sexualidade infantil predominantemente autoerótica e masturbatória, será em seu período que brotarão alguns impulsos que dependerão da relação com um objeto. Formando os pares: sadismo–masoquismo e

voyeurismo–exibicionismo. Freud sutilmente comenta que será desses impulsos que o gosto e a vocação para certas atividades culturais (não necessariamente sexuais) surgirão, como a vocação para atividades artísticas, por exemplo (Freud, 1996, pp. 52-59).

Em sua última lição, a quinta, ele completa a síntese de sua teoria sobre o porquê do aparecimento das neuroses, explicando que esta seria ocasionada pela falta de satisfação das necessidades sexuais de uma pessoa que passaria a adotar tal mal como uma “satisfação substitutiva” ao que não conseguia encontrar na realidade. Assim, inconscientemente os neuróticos não queriam ser curados porque sua doença lhe proporcionaria satisfação além de proteger seu ego (Freud, 1996, pp. 60-63).

Desta forma, podemos conferir a partir deste superficial resumo sobre as cinco lições freudianas, que as pessoas, as suas ações e as suas produções são uma derivação dos acontecimentos vividos por elas a partir de sua infância.

É preciso ler Davi como modelo tóxico

Muitos mitos e outros tipos de histórias são, desde muito cedo, ensinados a crianças com uma finalidade moral. Com a história de Davi e Golias não é diferente. Ela nos chega entre tantas outras que nos são contadas, satisfazendo uma tática pedagógica. Fazendo-nos julgar o que deve ser considerado importante e o que devemos abandonar. Fomentando uma cisão em nosso amago entre o que desejamos e o que devemos fazer. Alimentando conflitos internos que irão gerar a neurose.

A partir de múltiplos instrumentos a que somos submetidos (e onde poderíamos encontrar tal história como um exemplo de dispositivo) passamos a julgar e existir, quiçá buscando por algum acolhimento familiar e social. Afixando as interpretações que nos subjetivaram como certezas. Ser bom passaria a ser compreendido como a obediência a um determinado deus, aos pais e a sociedade, dentro de uma crença em sua superioridade e a supressão de questionamento do(s) mesmo(s). Desta forma compreendemos, como apontado por Freud e acima citado, é formado um mecanismo de divergência entre

os desejos de uma pessoa e as suas obrigações sociais, acarretando naquilo denominado como neurose. (Freud, 1996, p.51)

Aos meninos é ensinado a ser forte e corajoso como Davi foi. Obediente a “vontade de deus”, empreendedores, desafiadores, impávidos. A figura de Davi (e também de tantos outros mitos e heróis que vão sendo contados) vai influenciando e formando uma forma de ser, ensinando a ser homem. Ela por ser infalível não é questionada, porém admirada. Erigida como um modelo a ser mimetizado.

Golias, nosso anti-herói

Atualmente, entre as tantas histórias e modelos que continuamos a consumir por meio das múltiplas plataformas existentes (HQ, cinema, streaming, video-game etc.), pesponta a figura de anti-herói. Talvez este estratagema poderia nos fornecer a possibilidade de escape ao modelo tóxico (de masculinidade) que Davi — e outros tantos mitos — representa. Quem sabe poderíamos começar a assimilar Golias, nosso homem de aproximadamente dois metros e noventa e quatro centímetros de altura conforme informado pelo texto bíblico de I Samuel 17, como um anti-herói que não se encaixa no mundo que vive, isto é, o nosso anti-herói.

É importante lembrar que a empatia pelo vencedor apenas serve àqueles que detêm o poder. Daí a importância de ignorar tudo aquilo que adveio a partir de um desenrolar histórico posterior, porque os despojos também são levados no balaio do vitorioso, sendo posteriormente denominados como patrimônio cultural (Benjamin, 2013, p.5).

Walter Benjamin bem nos observou que

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse

processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 2013, p. 6)

Goliás é o contrário de Davi, é seu negativo. Ele é citado como um homem mais velho que o jovem e exuberante herói, um moço que valentemente luta contra leões e ursos que ousam devorar suas ovelhas, os seus bens como diz o livro bíblico dos “vencedores” da história, isto é, I Samuel 17:33-36. A partir desse pequeno recorte, notamos como a posse de coisas e terra, a valentia e a juventude são priorizadas sobre qualquer conhecimento obtido no passar dos anos.

Assim também a nossa sociedade igualmente mostra uma conformação a determinadas maneiras de ser e de estar, isto é, a uma performatividade social — a valorização da juventude sobre a velhice é um deles — que aqui vou chamar de padrão davídico. E isso vai se replicando na forma como passamos a compreender e ver a realidade que nos cerca. Uma matriz que igualmente será usada por nós até para nos julgar e entender nosso interior.

Nossa sociedade irá se contrapor a tudo aquilo que contestar este modelo, esta ação sistemática empregada no pensamento popular ocidental e dual. O bom e o mau, o certo e o errado, o bonito e o feio, o novo e o velho são importantes para sua existência e manutenção. Ela — a semelhança de Davi em sua “proteção a sua propriedade privada” — irá contra o bem coletivo. Contra aqueles que propuserem outros modos de pensar, sentir e ser. Contra a comunidade LGBTQIAPN+ porque encontramos e compartilhamos uma amplitude de modos de viver e ser divergentes.

O Brasil tem se tornado um país evangélico (Alves, 2023) e reforçado seu padrão davídico. Também continuamos a ser o país que mais mata seres humanos de nossa comunidade (fonte: GBB 2022), principalmente as *corpas* trans que são as mais fetichizadas e ao mesmo tempo mais procuradas em plataformas de conteúdo adulto (fonte: ANTRA 2023).

Vemos o conservadorismo em relação a cultura e as artes, explícito quando da exposição *QueerMuseu* (2017). Nós nos perguntamos se este sentimento

quanto a arte *queer* não se manifesta por ela evidenciar (visibilizar) a hipocrisia de um desejo existente e não confessado socialmente?

A cópula de Davi e Golias

O capítulo 18 de I Samuel, logo após a história de Davi e Golias, inicia com a descrição de fusão entre as almas de Davi e de Jônatas. Convidamos que se faça aqui um exercício de visualização. Vislumbremos semelhante cópula amorosa, com igual submissão, entre Davi e Golias. Vejamos tal amor materializado pela capacidade criativa de dois artistas: Francisco Hurtz e Paulo Jorge Gonçalves. Entretanto, não iremos apontar se os corpos representados são de Davi ou de Golias, acreditamos que tal julgamento deverá se submeter a fantasia (e, portanto, desejo) de cada espectador.

Em *A Origem do Fim do Mundo* (2024) de Francisco Hurtz (Figura 1), temos o que Hurtz chamou de reposta a *L'Origine du monde* (1886) de Gustave Courbet. Porém, a vagina cede lugar a representação de um pênis flácido, lânguido, ou melhor, ao recorte de um corpo jovem jogado ao chão de um cômodo, sobre um aparente tapete mostarda que contrasta com o primeiro quarto superior da tela, onde vemos representada uma cortina vermelha fechada suavemente, mantendo certa harmonia em suas pregas.

O corpo juvenil, magro e branco poderia ser de um adolescente e/ou de um homem pequeno. Hurtz não nos mostra o rosto da pessoa, o representa a partir da metade de seu pescoço para baixo. Não vemos suas mãos, apenas o braço esquerdo que parece ir para debaixo do corpo. Talvez seu antebraço e mãos estão para trás, sobre o peso do mesmo. O membro do lado direito não parece existir ou, a semelhança do que foi sugerido quanto a seu similar esquerdo, se encontra também voltado para trás, quem sabe amarrado, algemado ou puramente jogado. Em relação as pernas e os pés não há muita diferença. A direita está aparentemente estendida enquanto a esquerda flexionada como mostra seu joelho dobrado, porém não o suficiente para vermos seu pé.

Mas o que vemos não é um corpo ou pessoa e sim uma representação que provavelmente diga mais sobre nossos desejos e guerras (internas e/

ou externas) do que as do próprio artista. Apenas podemos intuir sujeição, descanso, respiração ofegante, profunda, ritmada, seguida da entrega. Talvez como a de amantes ao final do ato sexual. Um afrouxar, um relaxar da guerra, um se submeter.



Fig. 01:
Francisco
Hurtz, *A
Origem
do Fim do
Mundo*,
2024. Óleo
sobre lona
de algodão.
35X45cm

Mas o que vemos não é um corpo ou pessoa e sim uma representação que provavelmente diga mais sobre nossos desejos e guerras (internas e/ou externas) do que as do próprio artista. Apenas podemos intuir sujeição, descanso, respiração ofegante, profunda, ritmada, seguida da entrega. Talvez como a de amantes ao final do ato sexual. Um afrouxar, um relaxar da guerra, um se submeter.



Fig. 01:
Paulo Jorge
Gonçalves,
Aguardando,
2024. Óleo
sobre tela 20
x 24,5 cm.
Acervo
cedido pelo
artista.

Outro artista que parece também explicitar o desejo é Paulo Jorge Gonçalves. Em *Aguardando* (2023) (Figura 2), temos outro corpo que ocupa quase toda a pintura. Semelhantemente, não vemos claramente os braços, só as pernas flexionadas sobre o que aparenta ser um lençol azul escuro. Enquanto em Hurtz, nosso modelo se encontrava de frente (barriga para cima), em Gonçalves o modelo se encontra de costas para nós, ou melhor, de quatro para nós, aguardando quem sabe por nossa (penetr)ação. Só vemos sua nuca e um “cheiro” de sua orelha direita. Intuímos que ele está com seus braços e o resto do corpo sobre os travesseiros vestidos de fronhas brancas que se amontam a sua frente.

A obra parece representar uma ação oposta à de Hurtz. Ela igualmente parece ser um vislumbre do início e não do final do ato. É um corte fino, de milésimo de segundo, de algo que está para iniciar ou continuar. Não temos qualquer certeza visto que Gonçalves não retirou a sunga do modelo. Tão vermelha como aquela cortina. Ela está lá! Atochada entre as nádegas, contrastando sobre a tez negra. A parede da alcova mal iluminada, assim como na pintura de Hurtz, é de uma tonalidade rósea, caminhando para um terra amarronzado, que poderia sugerir baixa luminosidade do ambiente.

Em ambas as obras, aparentemente temos o masculino representado em situações conjecturadas simbolicamente apenas ao feminino em nossa sociedade. Uma completa sujeição e vulnerabilidade, uma contravenção ao padrão davídico, mítico, heroico. Quem sabe, poderíamos intuir, que a origem do fim da guerra estaria no ato de aguardar, de se submeter, de se feminizar, de passividade.

Ou em esfumaçar as fronteiras de bem *versus* mal, certo *versus* errado, viril *versus* delicado, vencedor *versus* derrotado, Apolo *versus* Dionísio, Davi *versus* Golias, ativo *versus* passivo, revelando nossa origem narcísica ao refletir sobre a própria imagem, sobre aquilo que se acredita ter e ser. Àquilo que nos entregamos sem interrogar.

Vemos, assim, a partir da fruição desses artistas, isto é, de seus trabalhos, a possibilidade de uma reflexão libertadora sobre aquilo que foi imposto e assimilado socialmente: um modelo tóxico de masculinidade.

Considerações Finais

Diante desses fatos e considerando as observações e leituras acima propostos, poderíamos compreender aquilo que aflige os mais sensíveis diante de algumas obras de arte — especialmente as contidas dentro de um espectro que poderíamos entender como arte *queer* — como uma demonstração da possibilidade de estarem atrelados a uma dinâmica ao menos neurótica. Esses, ligados a um padrão davídico, poderiam acreditar ser necessário a extirpação daquilo que entendem como o mal, que levaria a corrupção dos mais suscetíveis.

Porém, se estes mesmos pudessem vir a ser capazes de enfrentar e assumir a formação de suas neuroses, em seguida celebrando uma ampla possibilidade de existências, como parecem fazer alguns artistas, aquilo que parece os ameaçar poderia ser mais bem apreciado.

Entendemos que enquanto sociedade vimos escolhendo a pior opção, ignorando que não atingimos a meta de pureza imposta, mas sim fortalecendo os diversos sintomas de nossos males (violência contra a comunidade LGBTQIAPN+ e objetificação das corpos trans, por exemplo). Parece-nos que estamos a cortar a cabeça de uma hidra, fortalecendo possíveis recalques, multiplicando os sintomas no lugar de viver aquilo que realmente desejamos, mas que procuramos extinguir de nosso íntimo.

Através desses dois artistas e de suas obras tomadas aqui de exemplo, mostramos que podemos vislumbrar não apenas o que temos em nós, como também possibilidades de saída, de novos caminhos a serem promovidos para uma sociedade mais igualitária.

Entendemos que seus trabalhos são como testemunhos de desdobramentos dos desejos que habitam as nossas corpos e, ao mesmo tempo, insights para uma possibilidade de escape à masculinidade tóxica, um padrão que nos foi imposto e que aqui denominamos como davídico.

Referências

ALVES, Gustavo Lopes. **Brasil a caminho de se tornar um país evangélico**. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/brasil/estadao-podcasts/brasil-a-caminho-de-se-tornar-um-pais-evangelico/>> (acessado em 16 de março de 2024).

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**. In: **O anjo da história**. Autêntica Editora. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Edição eletrônica Kindle (pp. 7-20).

BENEVIDES, Bruna. **Brasil lidera consumo de pornografia trans no mundo (e de assassinatos)**. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/brasil/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>> (acessado em 20 de janeiro de 2024).

BENEVIDES, Bruna. **Dossiê: Assassinatos e Violência contra Travestis e Transsexuais Brasileiras em 2021**. Disponível em: <<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>> (acessado em 20 de janeiro de 2024).

CAVALCANTE, Ana Mary. **AGÊNCIA BRASIL: Brasil segue como país como maior número de pessoas LGBTQ+ assassinadas**. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-segue-como-pais-com-maior-numero-de-pessoas-lgbt-assassinadas>> (acessado em 20 de janeiro de 2024).

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise**. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago. 1996 (pp. 25–66).

SCHAMA, Simon. Caravaggio: **A pintura ganha corpo**. In: SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



< ENTRE O DESEJO E A REPULSA >

Agatha Maria

Hipersexualização; Travesti; Erótico; Gravura; Performance

Agatha Maria Nobre da Costa é residente de Acari, favela da zona norte do Rio de Janeiro. Graduanda em Artes Visuais – Licenciatura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Artista-pesquisadora e educadora, busca em seus processos artísticos investigar e criar estratégias que possibilitem meios de se manter viva. Pesquisa dentro do eixo corpo-território-memória, utilizando dos processos artísticos como práticas de cura. Trabalha por meio dos processos gráficos da gravura, pintura, cerâmica, escrita, bordado e outras materialidades. Contato: agatham.nobre@gmail.com

O trabalho intitulado *Entre o desejo e a repulsa* consiste numa performance/video-performance que dialoga entre o desejo e a objetificação. No vídeo, simula-se um ato sexual, no qual o corpo da artista se encontra apoiado entre seus joelhos e mãos, sobre um tecido vermelho de cetim, enquanto a parafina de uma vela vermelha é gotejada em suas costas com a assistência de uma segunda pessoa (Figura 01).

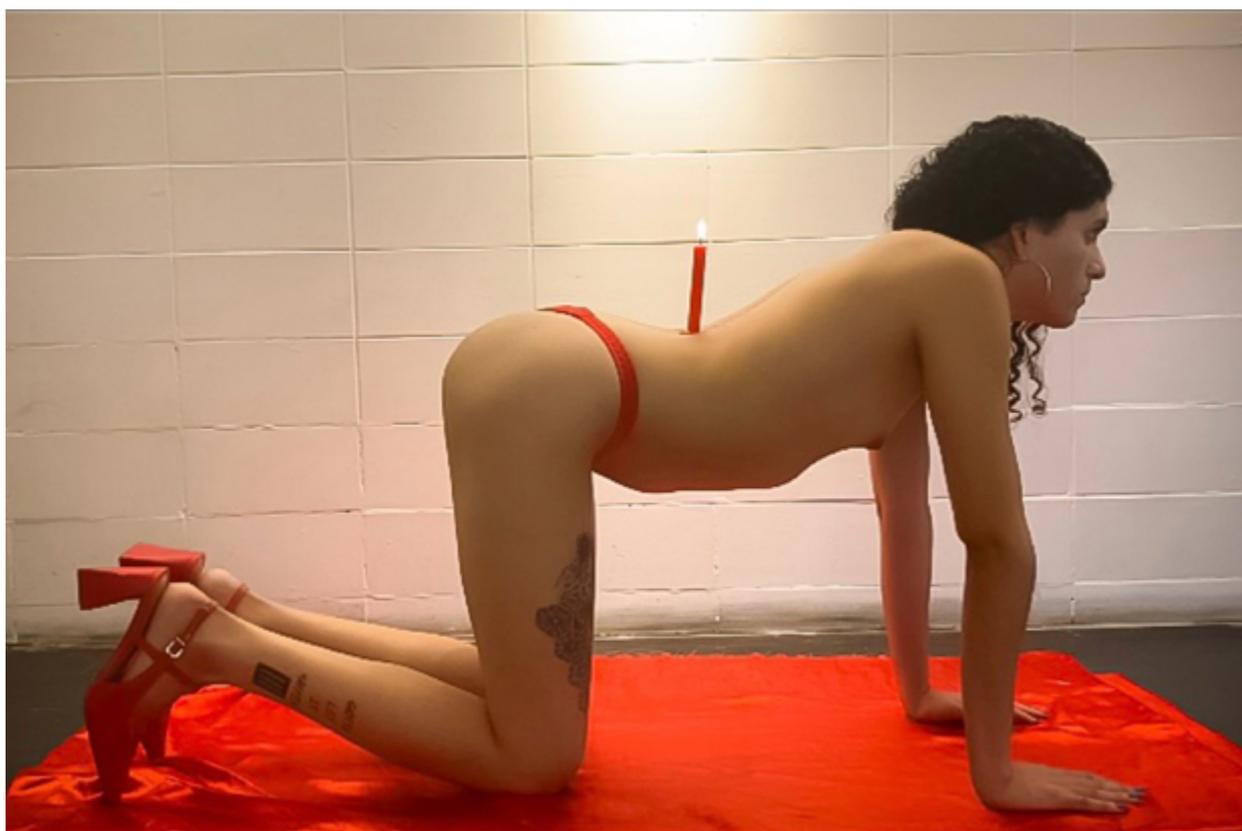


Fig. 01:
Registro da
performance
realizada
na Galeria
Mezzaniino,
da Escola de
Belas Artes,
em 2023.
Acervo
da artista.
Disponível
em: [https://
agathamaria.
hotglue.me/](https://agathamaria.hotglue.me/)

Durante a ação, há, em conjunto, uma intervenção sonora, em que são recitadas mensagens que a artista recebe de homens, em sua maioria, de cunho sexual, e uma escrita poética que questiona e reflete sobre esse lugar da hipersexualização. A parafina é gotejada até ser suficiente para manter a

vela erguida em suas costas. Os signos vermelhos tanto na vestimenta quanto nos objetos são intencionais, pela cor remeter à expansão dos desejos, das paixões.

Foi a partir do processo de um outro trabalho intitulado *Meia noite te conto um segredo* — que consiste na instalação de um travesseiro em tecido cetim de cor vermelha, no qual foi impressa uma matriz de madeira com o escrito “Quem é você pra deitar na minha cama” e adornado com pétalas de rosas vermelhas — que se pensou na performance. Ambos os trabalhos conversam sobre o mesmo tema, tendo início nos processos gráficos em gravura (Figura 02).



Fig. 02:
Registro feito
na exposição
Autopoiesis
na Galeria
Mezzaniino,
da Escola de
Belas Artes,
em 2023.
Acervo
da artista.
Disponível
em: [https://
agathamaria.
hotglue.me/](https://agathamaria.hotglue.me/)

Na instalação com o travesseiro, foi pensado levar a gravura para um campo ampliado; uma gravação que permitisse dar sentido a um objeto e, a partir disso, transformá-lo em um objeto de arte. Nesse processo, buscando isso na linguagem da performance, partindo do mesmo ponto enquanto assunto, o corpo se torna o objeto que é instalado, e se grava na pele, com a parafina,

os dizeres que ecoam nos áudios. Pensar a impressão da gravura em pele, ou o ato de gravar em si.

A ação da parafina, que cai progressivamente no corpo da artista, remete ao gozo, à representação do desejo que também perpassa pela dor de queimar a pele. Utilizar da representação de um ato erótico se referencia às performances do movimento pós-pornô, que se utiliza dos signos imagéticos e performativos do pornô hetero-cis-normativo e os reorganiza de forma a descentralizar e questionar lugares de poder, higienização, transfobia e objetificação.

O trabalho se propõe a questionar o limite entre o desejo e a hipersexualização que corpos dissidentes de gênero perpassam. Da performance que evidencia algo inevitável: viver a feminilidade; conseqüentemente, experienciar suas violências. Porém utiliza-se do processo criativo, das linguagens artísticas como forma de estratégia de revanche, de transmutação dessas violências e redirecionamento à estrutura que as legitima, bem como explicitado por Jota Mombaça no livro *Não vão nos matar agora*:

Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E, para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capaz de imaginá-la e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo.

(Mombaça, 2021, p.78)

Referências

KURY, Bruna. **#5 BRUNA KURY @ Desaquenda**. Publicado pelo canal Cucetas Produções. 2019. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <<https://youtu.be/4i7vpB9c2KE?si=gtHpliRriYbpL4cN>>. Acesso em: 8 dez. 2023

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição de gênero e anticolonial da violência**. In: **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 63-84.



< REAL TIME TRANSFOBIA >

Leona Machado

O presente relato busca delinear algumas relações entre gênero e linguagem a partir de um trabalho artístico intitulado Real Time Transfobia, um site interativo que capta o áudio do microfone e gera uma legenda na qual todas as palavras flexionadas por gênero são invertidas ao gênero oposto. Com base nesse trabalho, são levantadas três linhas de raciocínio considerando, a marca de gênero no discurso, a dúvida do que falar diante da tela e o jogo de linguagem entre o participante e o computador.

Leona Machado é artista e pesquisadora, graduada em Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV – ECA/USP), trabalha com algoritmos de computador e circuitos de eletrônica e estuda relações entre gênero e tecnologia através da arte. Contato: leonagmachado@usp.br

R *Real Time Transfobia*¹ é um trabalho artístico interativo, desenvolvido no início de 2023 e consiste em uma página de internet. Quando é acessado, o participante pode ver sua imagem na tela, capturada pela câmera frontal do dispositivo e, na parte inferior dela, uma legenda gerada em tempo real, a partir das palavras ditas em voz alta no microfone. Nesse site, está embutido um algoritmo que faz alterações na legenda à medida em que reconhece as palavras flexionadas por gênero e as inverte ao gênero oposto, sendo as inversões marcadas com as cores azul e rosa em referência às flexões originalmente ditas — por exemplo, se alguém diz “ele é um homem”, aparecerá na tela “ela é uma mulher”, com quase todas as palavras em azul, com exceção do verbo “é”.

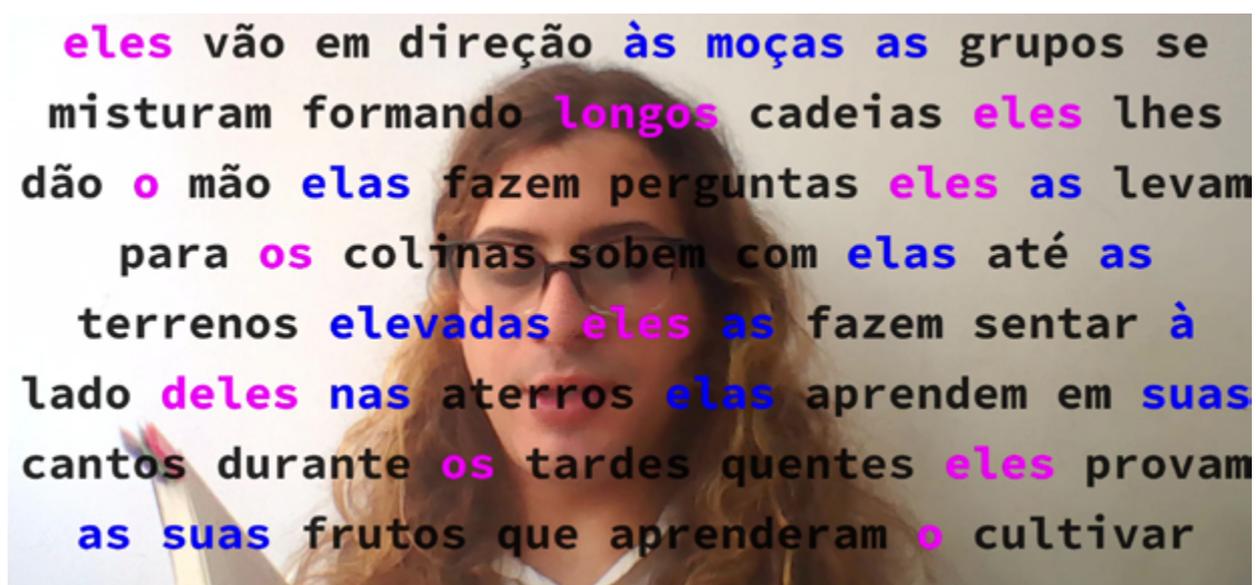


Fig. 01:
Captura
de tela de
*Real Time
Transfobia*
em 2024.
Fonte: acervo
da artista.

1. O trabalho está disponível no endereço: <https://realtimetransfobia.com.br>

Aqui, gênero e linguagem estão estritamente interligados e, pessoalmente, essa percepção que deu origem ao trabalho veio muito da minha experiência como pessoa não-binária. Para mim, esse trabalho foi uma tentativa de simular as dificuldades de inserir uma identidade trans no discurso, tanto na fuga de uma designação cisgênera, quanto na delimitação de pares binários no uso corrente da língua portuguesa. Como uma faca de dois gumes, a vasta presença de designações de gênero em nosso idioma promoveu, a mim, uma necessidade de me atentar ao gênero de uma grande variedade de palavras, como também uma compreensão de que o gênero está presente nos mais variados tipos de linguagem, ainda que se mantenha sempre passível de ser explorado de forma estratégica e subversiva no discurso.

Ao meu ver, a linguagem e os meios digitais são cada vez mais centrais na afirmação e no reconhecimento de uma identidade. E em parte, esse trabalho tenta transpor ao participante, através do virtual, uma experiência na qual ele se atente à centralidade da linguagem e da imagem de si na construção do gênero, que muitas vezes ocorre em meio a acertos e erros que não escondem tão bem o seu jogo de inversões. Tentarei, ao longo deste escrito, trazer três linhas conceituais que abrangem diferentes problemas implicados pela inversão de gênero.

A marca de gênero

Quando interagimos com o trabalho e percebemos que as nossas palavras estão sendo sabotadas pelo computador, é comum que um estranhamento nos surja em relação à legenda, de algum modo nos evidenciando a importância do gênero na linguagem. Essa atenção ao gênero das palavras, no entanto, não é nada estranha a vivências trans e não-binárias, já que pessoas trans frequentemente precisam manejar a linguagem a favor de suas identidades. É que, quando se nega aquilo que foi marcado em um corpo, quando se torna necessário observar e manusear constantemente as marcas do discurso, torna-se nítido também a forma como a gramática jamais foi neutra ou justa, mas, sim, cúmplice de uma mnemotecnica cisgênera na qual “grava-se algo a

fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória”. (Nietzsche, 2009, p.46)

Ao escrever *Les Guérillères* ([1969]/2019), Monique Wittig, de certa forma, também inverteu os gêneros das palavras, à medida em que adotou o pronome feminino (no plural) como padrão em seu livro, ao invés do masculino, que é usualmente associado a uma formação neutra na língua francesa (e portuguesa). Ela fez isso, porém, não com o intuito de instaurar uma forma generalizada de Mulher no lugar do Homem, mas, sim, com o intuito de conotar uma multiplicidade de corpos negligenciados pelo estatuto hegemônico. Segundo ela, “o objetivo dessa abordagem não é feminizar a palavra, mas tornar as categorias de sexo obsoletas na linguagem.” ([1985]/2022, p.124)

O pensamento de Wittig também nos indica que as formações dominantes da linguagem constituem uma forma geral de sujeição e, mesmo que tenham um caráter imaterial, atuam diretamente sobre a realidade material, através de discursos que engancham-se uns nos outros, propagando um contrato social essencialmente cis-heterossexual. Para ela, a inversão significou uma tentativa de problematizar a associação da forma padrão à masculinidade hegemônica, que sequestra para si as categorias ontológicas, desde a subjetividade até a universalidade, impedindo que outras ontologias se instalem no discurso sem que estejam marcadas por sua condição desviante e minoritária. Logo, Wittig compreendeu, e também podemos compreender em nossas vivências, que “a linguagem projeta feixes da realidade sobre o corpo social, marcando-o e moldando-o violentamente.” ([1989]/2022, p. 81)

O que falar?

No discurso, em especial naquilo que diz respeito ao sexo e ao gênero, já há muito tempo busca-se extrair uma verdade do sujeito. Foucault, em seus estudos sobre a sexualidade, delineou o importante papel que a confissão desempenhou não só na produção de verdades sobre o sexo, mas também de verdades interiores, através de um engenhoso procedimento de individualização do poder que simultaneamente sujeita e torna sujeito aquele que revela-se

na confissão. Esse procedimento foi herdado pelo discurso médico-legal e psicanalítico e, atualmente, pelas *Big Tech* na extração de dados digitais, de maneira que a confissão nos seja, hoje, “imposta a partir de tantos pontos diferentes [...] que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage.” ([1976]/2022, p. 67)

Além do mais, na confissão, há sempre um confidente, um outro a quem se confessa, que apenas ouve, mede e julga as palavras, tão silencioso quanto o computador. Para ele, nunca se fala dele, mas somente de si, em um discurso no qual o sujeito do enunciado vai de encontro ao sujeito enunciador, firmando, assim, uma verdade *sobre* o sujeito. “Foi nesse jogo que se constituiu, lentamente, desde há vários séculos, um saber do sujeito, saber não tanto sobre sua forma, porém daquilo que o cinde, daquilo que o determina, talvez, e sobretudo o faz escapar a si mesmo.” (Foucault, 2022, p. 79)

Portanto, podemos compreender que o questionamento de ‘o que falar?’ diante de *Real Time Transfobia* é análogo à ansiedade da confissão, à medida em que as palavras inscritas sobre a nossa imagem marcam o nosso corpo com o nosso discurso, produzindo, assim, algum tipo de verdade implosiva sobre nós. Estando diante da tela, olhamo-nos no fundo dos nossos olhos e nos encontramos face a face do nosso eu simulado, que nos dissimula a crer que, sim, somos nós naquela imagem, da mesma forma como somos nós também nos perfis das redes sociais, e, não, uma identidade simulada e controlada por aparatos tecnológicos. Nesse espelho virtual, encontramos um duplo “preenche de correspondências que unem o eu à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam”, no qual “o eu se precipita numa forma primordial”. (Lacan, 1998, p. 97-98)

O jogo de linguagem

Nesse trabalho, um jogo de linguagem se estabelece entre o participante e o computador, bastante similar a um descrito por Wittgenstein, no qual “um construtor A” pede objetos para “um ajudante B” (2014, p.16). A diferença é que, em *Real Time Transfobia*, quando A pede a B um “bloco”, B passa a A uma

viga no lugar — e, da mesma forma, quando A o pede uma “viga”, B o passa um bloco. Logo, a inversão pode ser entendida também como uma espécie de jogo de linguagem, no qual B está sempre a sabotar os pedidos de A, cujo sentido é frustrar as expectativas de A com termos diametralmente opostos aos requeridos, induzindo nele um estranhamento à medida em que B transgride as regras aprendidas por A.

Para Wittgenstein, “o *significado* de um nome se explica, muitas vezes, ao se apontar para o seu *portador*” (2014, p. 38) e, portanto, foi necessário que A tenha sido previamente apontado que *isso* é um menino, uma coisa de homem, uma palavra masculina e *aquilo* é uma menina, uma coisa de mulher, uma palavra feminina, registrando em sua memória um padrão, uma regra, uma tabela de valores para a relação da linguagem com os objetos do mundo. Da mesma forma, podemos compreender que “A mostra a B um tal caráter; B procura-o na tabela, olha para a figura que se encontra em frente etc” (2014, p. 62), mas, nessa ocasião, é como se B tivesse de lidar com duas tabelas, nas quais as palavras estão nas exatas mesmas posições, só que em uma estão as flexões masculinas e, na outra, as femininas, de modo que B consiga apontar corretamente o objeto requerido por A, porém faça isso na tabela errada. O algoritmo funciona bem assim, verificando palavra por palavra se sua terminação está presente em um extenso par de listas, uma para os termos masculinos e, a outra, para os femininos, cada uma contendo o mesmo número de palavras, postas em posições correspondentes, através das quais pode inverter os gêneros na hora de escrever a legenda na tela.

Por fim, a partir dessas considerações, sugiro que nos perguntemos: ‘Como reconheço um padrão na linguagem e no mundo?’. Ou, em outras palavras: “‘Como reconheço que a cor é vermelha?’ — Uma resposta seria: ‘Eu aprendi português.’” (Wittgenstein, 2014, p. 160) E, da mesma forma, podemos nos perguntar: ‘Como reconheço que a pessoa é homem ou mulher?’ — Uma resposta seria: ‘Eu aprendi português.’

Referências

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2022.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WITTIG, M. **As Guerrilheiras**. São Paulo: Ubu, 2019.

WITTIG, M. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Referência da imagem:

MACHADO, L. **Real Time Transfobia**. 2023. Site interativo. Acervo pessoal da artista. Disponível em <<https://realtimetransfobia.com.br>>. Acesso em: 19 mar. 2024.





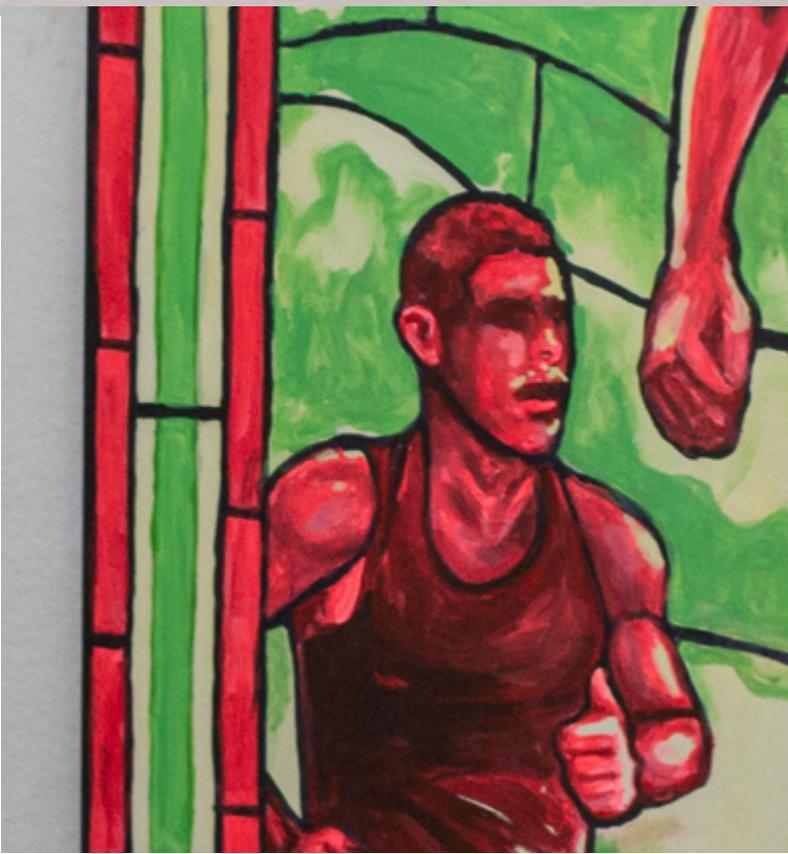








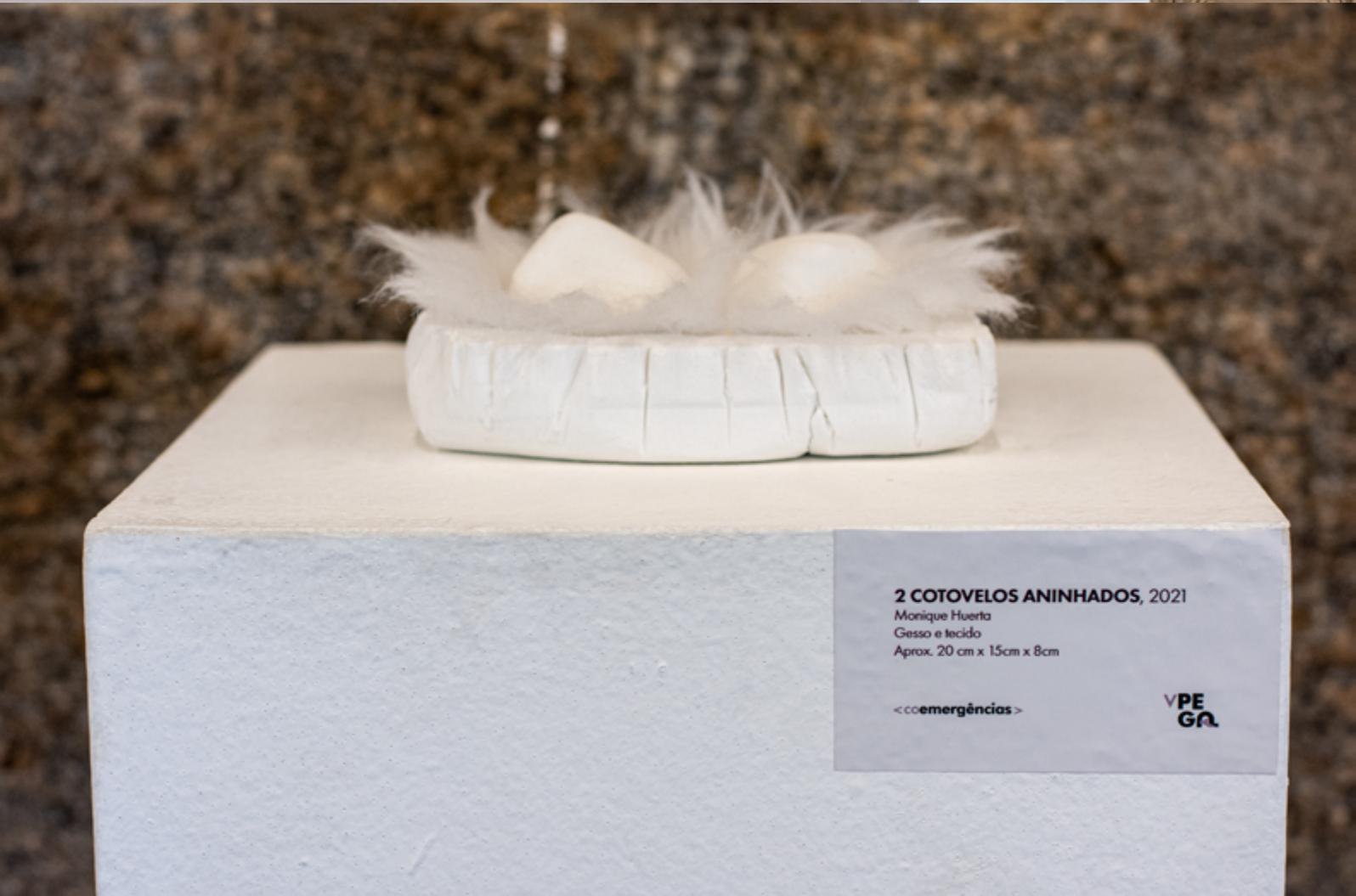
Small text caption for the artwork, likely providing the artist's name and title.



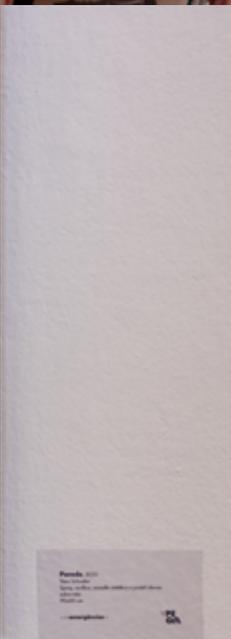














Árvore das fadas, 2022
Clara Moyal
Acrílico sobre tela, em duas
71 x 50,3 cm

«emergências»

YPE
GA





Black Girl (2011)
Yvonne Spence
Oil on canvas
100 x 100 cm





Revolu
comp
entre
P
m
m
m





Kingdoms no. 101
2020
Acrylic on paper
40x50 cm



Kingdoms no. 101
2020
Acrylic on paper
40x50 cm
www.margherita.com

ME
GA



A última floresta, 2023
Willy Chung
Gesso, madeira, folhas secas e ouro
70 x 50 x 70 cm

<<emergências>>

VPE
GA.



A última floresta, 2023
Willy Chung
Gesso, madeira, folhas secas e ouro
70 x 50 x 70 cm

<<emergências>>

VPE
GA.









Altar a São Você que é Operário,
2023
Leandro e Silva
Cimento, escultura em gesso e punção sobre alumínio
24x14x4cm
«emergências»



Descanse
Danilo Howard
Óleo, acrílica
40x30cm

emerge





V PEGA - ENCONTRO DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO: COEMERGÊNCIAS

Coordenação de Curadoria

João Paulo Ovidio | Gabriela Lúcio
Débora Poncio

Curadoria

Clarisse Gonçalves | Débora Poncio
Emmanuele Russel | Fabrício Guimarães
Natalia Candido | Sema

Coordenação de Conservação-Restauração

Gabriela Lúcio | Carolina Lewandowski

Conservadoras-restauradoras

Gabriela Lúcio | Carolina Lewandowski
Maria Elena Venero Ugarte | Luiza Batista
Amaral | Patrícia Riggo

Coordenação de Design

Igor Affonso

Design

Erika Oliveira | Gabriel Francis
Igor Affonso | Julia Cordeiro | Thais Oliveira

Acessibilidade

Igor Affonso

Marceneiro

Paulo Ovidio

Artistas

Alice Garambone | Ana Paula Lourenço
Andrew Romero | Breno Gama
Camilla Braga | Clara Mayall | Conativo
Crystal Duarte | Danilo Howat Fava da Silva
FOGO | Gunga Guerra | Julia Alimonda
Leandro e Silva | Lui Trindade Luisa Pereira
Luiz Eduardo Rayol | Mona Lu
Monique Huerta | Saulo Martins
Vera Schueler Araripe | Vinícius Carvas
Willy Chung | Ximenne Freitas | Yaya Ferreira

Revista Desvio

@revistadesvio
revistadesvio.eba.ufrj.br

CENTRO CULTURAL DO PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL

Diretora

Claudia Saldanha

Coordenadora da divisão Administrativa

Chrystiane Marinho de Lucena

Analistas Administrativos

Celso Guimarães | Claudio Cardillo

Coordenadora da divisão Técnica e Arquiteta de Exposições e Patrimônio

Sandra Regina Mazzoli

Arquiteta e Urbanista

Aline Lima Santos

Técnico em Edificações

Thiago de Oliveira Magalhães

Produtora Executiva

Sofia Sk

Coordenadora do Projeto Educativo

Emmanuele Salvador

Educadores

Brune Ribeiro da Silva | Laura Vidal Barbara
Mateus A. Krustx | Mélanie Mozzer

Encarregado da divisão de Serviços Gerais e Segurança

José Carlos de Carvalho

Equipe de Montagem

Alexandre Silva | Carlos Eduardo Garcia
Edenilson Antonio Baptista
Ronaldo Adolfo da Silva

Equipe de Elétrica

Carlos Eduardo Garcia
Cleber Siqueira de Moura

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO CENTRO CULTURAL DO PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL

Diretora Presidente

Eva Doris Rosental

Gerente de Projetos

Mônica Diniz

<coemergências>

REALIZAÇÃO

V PEGA DESVIO PAÇO IMPERIAL



MINISTÉRIO DA CULTURA



