



# IX COLARTES

20 A 22  
MARÇO  
2023

COLÓQUIO DE ARTES E PESQUISA

# O TEMPO EM SUSPENSÃO



# ANAIS do IX Colartes 2023: O tempo em suspensão

## 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

**Paulo Sergio de Paula Vargas**  
REITOR

**Roney Pignaton da Silva**  
VICE-REITOR

**Cláudia Maria Mendes Gontijo**  
PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

**Valdemar Lacerda Jr.**  
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

**Renato Rodrigues Neto**  
PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

**Teresa Cristina Janes Carneiro**  
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

### CONSELHO CIENTÍFICO:

Aissa Afonso Guimarães (UFES); Alexandre Siqueira Freitas (UFES);  
Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ângela Grando (UFES);  
Aparecido Jose Cirilo (UFES); Claudia Maria França da Silva (UFES);  
Daniel de Souza Neves Hora (UFES); David Ruiz Torres (UFES);  
Fabiano Araujo Costa (UFES); Gaspar Leal Paz (UFES);  
Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Renata Gomes Cardoso (UFES);  
Ricardo Mauricio Gonzaga (UFES); Stela Maris Sanmartin (UFES)

**Rogério Naques Faleiros**  
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO  
E DESENVOLVIMENTO  
INSTITUCIONAL

**Josiana Binda**  
PRÓ-REITORA DE GESTÃO  
DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA  
ESTUDANTIL

**Gustavo Henrique Araujo Forde**  
PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS  
ESTUDANTIS E CIDADANIA

**Larissa Zanin**  
DIRETORA DO CENTRO DE  
ARTES

**COMISSÃO E ORGANIZAÇÃO GERAL:** João Vitor Coser, Karoline RodriguesGomes, Eloiza Comério, Karyne Berger Miertschink.

**COMISSÃO DE EDITAL/FORMULÁRIO E INSCRIÇÕES:** Carolina Zamperlini Santos, Tayná Batista Lorenção, João Vitor Coser, Eloiza Comério, Karyne Berger Miertschink, Karoline Rodrigues Gomes.

**COMISSÃO DE COMUNICAÇÃO VISUAL/DIAGRAMAÇÃO/PRODUTO BIBLIOGRÁFICO:** Larissa Pereira, Geisa Katiane da Silva, Glauston Correia Mariano.  
**REDES SOCIAIS:** Karoline Rodrigues Gomes.

**COMISSÃO DE INFRAESTRUTURA:** Carolina Zamperlini Santos, Fernanda Passini Cruz, Karyne Berger Miertschink, Fabiola Fraga Nunes, Sandra Regina Bastos.  
**GRUPOS DE DEBATE:** Tayná Batista Lorenção, Greicy Kelly Teixeira Dos Santos, João Vitor Coser, Karyne Berger Miertschink, André Silva dos Santos, Karina dos Santos Ribeiro.  
**COMISSÃO DE VÍDEOS:** Mavara Simões de Carvalho. Tayná Batista Lorenção.

**COMISSÃO DE REVISÃO DE TEXTOS (RESUMOS/ARTIGOS):** Karoline Rodrigues Gomes, Mayara Simões de Carvalho, Milena dos Santos Kohler, Rafael Gonçalves Marotto, Francisco Aurélio de Souza Pereira, Greicy Kelly Teixeira Dos Santos.

**COMISSÃO DE CONFECÇÃO E ENVIO DE CERTIFICADOS:** Carolina Zamperlini Santos, Larissa Pereira, Fabricio do Rosário Moreira, Ismahel Carvalho de Souza, Diego Ribeiro.  
**CAPA:** Karoline Rodrigues Gomes e Larissa Pereira.

**FINALIZAÇÃO:** João Vitor Coser, Karoline Rodrigues Gomes, Eloiza Comério, Karyne Berger Miertschink, Geisa Katiane da Silva, Ana Rita.

**COMISSÃO DE MOSTRA DE ARTE VISUAL:** João Vitor Coser e Karyne Berger Miertschink.



# IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do PPGA da UFES (9. : 2023 : Vitória, ES)

Anais do IX COLARTE 2023 [livro eletrônico] : o tempo em suspensão /  
organização João Vitor Coser...[et al.]. -- Vitória, ES : Ed. dos Autores, 2023.

PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Karoline Rodrigues Gomes, Eloiza Comério, Karyne

Berger Miertschink. Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-82897-9

1. Artes 2. Criatividade (Literária, artística, etc) 3. Decolonialidade 4. Música  
5. Pesquisa científica I. Coser, João Vitor. II. Gomes, Karoline Rodrigues. III. Comério,  
Eloiza. IV. Miertschink, Karyne Berger. V. Título.

23-176094 CDD-700.981

---

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

## **O TEMPO EM SUSPENÇÃO: metáforas do método investigativo.**

O Colóquio de Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, COLARTES, é um evento anual, organizado pelos discentes do PPGA/UFES, como uma atividade complementar que visa o compartilhamento e a socialização das pesquisas desenvolvidas no programa. A finalidade do colóquio é dar visibilidade aos estudos, pesquisas e produções de mestrandos e alunos de iniciação científica que atuam em projetos relacionados aos professores permanentes e colaboradores do PPGA/UFES. O evento conta também com a participação de egressos do programa, os quais mantem vínculo efetivo e corroboram a produção do programa, promovendo do intercâmbio de saberes entre o PPGA e as universidades ou equipamentos culturais e educacionais em que trabalham e possivelmente complementam sua capacitação profissional em cursos de doutoramento. Assim, a proposta das diferentes edições deste evento foca em potencializar as investigações e conhecimentos sobre as práticas e multiplicidades artísticas, ressaltando suas diferentes perspectivas, com a proposição de criar um ambiente interdisciplinar que permita a efetivação de reflexões e difusão do conhecimento em Arte e Cultura.

### *1. O Tempo em Suspensão*

Nada parece existir fora da nossa ideia de espaço e tempo. Perceber o tempo exige uma verdadeira abstração da relação espaço/tempo, pois somente o entendemos no recorte mínimo do instante. Perceber o tempo congela a sua passagem, suspende sua duração. Santo Agostinho já nos adverte que o tempo se dá em modalidades de presente, pois a memória (o que passou), e o futuro (o porvir) agem no aqui e agora. Portanto, para ele, o tempo só pode ser percebido no presente, no instante infinitesimal em que os fenômenos se fazem apreendidos pelos nossos sentidos.

Assim, perceber o tempo, somente é possível se o suspendermos. Gerar um instantâneo que nos permita compreender sua passagem, sem nos deslocarmos de sua duração. Imaginar-se como sujeito deslocado do tempo pode significar exercitar a angústia. Se imagine sem memórias de infância; ou com ausências de expectativas sobre o devir (futuro) ou alijado da capacidade de abstrair os símbolos temporais que estruturam a sociedade em que vivemos. Esse exercício pode nos encaminhar a uma conclusão: por um lado, tudo o que existe encontra-se no fluxo incessante dos acontecimentos, e por outro, que o tempo é um saber construído. Ele é um saber gerador de uma apreensão simbólica que combina de forma interdependente com a sucessão de eventos naturais, os movimentos da sociedade e o curso da vida de um indivíduo. Há um fluxo do devir sobre o qual almejamos nos encaixar, e através dele há uma estruturação de sentido partilhada por todos que habitam essa sociedade. Habitamos no tempo e o percebemos, estamos sensíveis a ele. Há uma sincronia e uma harmonia temporal, consubstanciadas em nossas experiências cotidianas, nossas narrativas sobre o passado e nossas expectativas sobre o futuro, que foram despedaçadas com a Pandemia da Covid-19. O tempo da letargia se instaurou.

Fomos sugados por um lapso espaço-tempo; por uma suspensão do sentido temporal que guiava nosso cotidiano preso entre paredes e telas. Fechamo-nos, passamos a computar mortes e contaminações como em um tic-tac nebuloso; imobilizados, choramos perdas; tivemos medo e reinventamos o sentido da vida. Cheios de nostalgias sobre o tempo - que não aquele da Covid-19 - começamos a dar nossos primeiros passos na vida pós-pandemia, não somos os mesmos de antes. O tempo não se apresenta mais como o mesmo. Parece que vivemos uma janela entre a falta de energia da pandemia e a ansiedade da volta, sem ter para onde voltar. O tempo não volta.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Apenas o suspendemos em nossa limitada capacidade de apreendê-lo. Mas, já podemos vivenciar a vida, não limitada pela janela de casa ou cerrados por uma tela tecnológica. A vida volta a ganhar um sentido sinestésico, parece que o tempo pode voltar a mover-se; ou nós a nos movermos nele. Voltamos a falar de ganho e não apenas de perdas. Embora essas perdas ainda ressoam dolorosamente no nosso tempo existencial, enquanto se tornam memórias.

O IX COLARTES propõe que pensemos o Tempo em Suspensão nos produtos e processos das artes, entendendo seus diferentes autores como sujeitos que habitam e experimentam o tempo. Estamos com isso, nos inserindo em um contexto e convidando a todos a se pensarem como sujeitos no tempo. O tempo, agora, se nos coloca como modalidades de presente, ao qual, dada sua fugacidade, precisamos capturar, tentar suspender sua rápida jornada para tentar nos entender nesse novo contexto existencial.

O tema dessa edição de 2023 retoma o tempo em suas variadas dimensões, mas sobretudo na dialética da duração; o tempo capturado, o tempo tomado na sua impossibilidade de ser retido; o tempo em sua fragilidade de presente; o tempo que norteia pesquisa em suas propostas éticas e estéticas que atravessam o campo da arte e da cultura. Assim, o Caderno de Resumos do IX Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes (COLARTES) reúne em seu interior os resumos dos trabalhos de pesquisa enviados a esse evento.

### *2. Os grupos de trabalho*

Nesse Caderno de resumos, é possível observar os caminhos das pesquisas que são desenvolvidas no campo das artes pelos alunos de iniciação científica e pelos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes que realizam suas investigações em duas grandes linhas de pesquisa: Teorias e Processos Artístico-Culturais e Interartes e Novas Mídias. Para somar contribuições e ampliar os diálogos, o COLARTES con-

ta, também, com a participação dos professores do PPGA/UFES, bem como com a participação dos egressos do mesmo programa.

#### *A) Teorias e Processos Artístico-Culturais:*

reflexões sobre os processos e linguagens artístico-visuais, nos diferentes contextos históricos, temporais, político-críticos e sociais. Os discursos contemplam a veiculação, mediação e recepção do produto artístico, práticas culturais, ações criativas e curatoriais, bem como as propostas de inserção, preservação e musealização de objetos perenes e efêmeros.

#### *B) Interartes e Novas Mídias:*

investigações teórico-práticas que abarcam modalidades de criação, mediação e circulação de produtos artísticos e sonoros em sua interação com mídias e tecnologias aplicadas à inovação e ao desenvolvimento sociocultural.

Assim, toda a programação dos trabalhos a serem apresentados está organizada em cima desses dois eixos norteadores. Esperamos colaborar para o desenvolvimento e para a visibilidade das pesquisas em Arte e Culturadesenvolvidas no PPGA/UFES, fomentando a investigação qualificada do programa.

# SUMÁRIO

## Grupo de trabalho 1: Teorias e processos artísticos-culturais

MULHERES NEGRAS E IMAGENS DE CONTROLE: a subversão de Harmonia Rosales nas artes visuais | Ana Gabriela Oliveira Lima — 10

A OPACIDADE NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA | André Arçari —16

O OLHAR AMPLIADO DE GERD BORNHEIM NA CRÍTICA DE ARTE | André Silva dos Santos —22

A SEMIÓTICA ERÓTICA DE ALAIR GOMES: ESTÉTICA E HOMO-CULTURA | César Silva Barcelos Júnior —28

POÉTICA VISUAL: da educação patrimonial à materialização midiática | Eloiza Comério, Milena dos Santos Kohler, Profº Dr. Aparecido José Cirillo —34

ROCKY, UM LUTADOR E DOMINGA, UMA CATADORA DE PAPEL: os atravessamentos dos monumentos que resistem! | Fabíola Fraga Nunes, Giuliano de Miranda, Profº Dr José Cirillo —41

AS VARIADAS FORMAS DE ENSINO DE ARTES NO BRASIL: da Academia de Belas Artes à Educação Artística | Marcelo Dutra Coutinho —48

O (IR)REAL DAS IMAGENS | Fernanda Passini Cruz —53

DIÁLOGOS ENTRE A POIÉTICA E A TEORIA DA FORMATIVIDADE E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA

EM ARTES NA CONTEMPORANEIDADE | Francisco Aurélio de Souza Pereira, Karoline Rodrigues Gomes —59

UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE ALEXANDER MCQUEEN | Glaston Correia Mariano —67

DESENHO CONTEMPORÂNEO: Aproximações e/ou tangências com a prática tridimensional no Brasil (1960 -1970) | Greicy Kelly Teixeira Dos Santos —74

ARTE PÚBLICA EM FOCO: do inventário das obras de arte pública da região sul capixaba (litoral e serrana) para o site artemunicipalcapixaba.com a uma reflexão sobre os povos originários | Jaqueline Torquato de Oliveira, Profº. Dr. Aparecido José Cirillo —82

ARTE PÚBLICA EM CIDADES HÍBRIDAS: o espaço urbano em conexão com o virtual | Myllena Sunderhus —89

A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO-CASCA | João Victor Coser —93

O DESENVOLVIMENTO HISTORIOGRÁFICO DA ARTE SEQUENCIAL | João Victor Silva Fernandes, Dra. Renata Gomes Cardoso —101

O USO DE ÁRVORES ESTRANGEIRAS E AUTÓCTONES NO DESIGN URBANO DE VITÓRIA | Jovani Dala Bernardina, Profº. Dr. João Wesley de Souza —110

## **IX Colartes 2023: O tempo em suspensão** 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

CHICO BUARQUE E O “APESAR DE VOCÊ” DE ONTEM E DE HOJE |  
Karina dos Santos Ribeiro —116

MULHERES NEGRAS E CIRCULAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂ-  
NEA: Um olhar sobre as exposições Malungas e Erù-Iyá | Maria Luíza Teixeira  
Ramos Galacha, Renata Gomes Cardoso —121

CURANDO DESDE EL SUR: por uma curadoria antropofágica | Michele Me-  
dina, Angela Grando —128

DO TERREIRO AO ESPAÇO PÚBLICO: Arte Sacra afro brasileira enquanto  
arte pública | Milena dos Santos Kohler, Eloiza Comério —134

ARTE, GÊNERO E SEXUALIDADE: Desconstruindo-se estruturas heteronor-  
mativas na Arte Pública Capixaba | Rafael Gonçalves Marotto, Fabiola Fraga, Prof.  
Dr. Aparecido José Cirillo —139

ZIMA BLUE EM ASCENSÃO: Relato de Experiência no ensino de poética ar-  
tística na 2ª série do ensino médio | Rafael Gonçalves Marotto, Prof. Dr. Aparecido  
José Cirillo —149

VÉRTICE, RUPTURA: a passagem do concretismo para o neoconcretismo. | Le-  
tícia Weiduschadt, Gabriella Lopes Winter —155

## **Grupo de trabalho 2: Interartes e Novas Mídias**

O TEMPO E OS PROCESSOS INVESTIGATIVOS ACERCA DO TEMPO  
| Carolina Zamperlini Santos, David Ruiz Torres —162

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO NO CIBERTERRITÓ-  
RIO:  
aproximações com cases de humanos virtuais no Instagram | Daniel Rossmann Ja-  
cobsen, Flávia Mayer dos Santos Souza —167

CURADORIA EM REDE: estudo comparativo sobre categorização de imagens  
de obras de arte em plataformas online. | Larissa Pereira, Karyne Berger Mierts-  
chink, Daniel Hora —173

PROGRAMANDO CRIATIVIDADE: técnica e poética no desenvolvimento de  
máquinas improvisadoras | Felipe Brandão Barros, Leandro Lesqueves Costalon-  
ga —179

A PARTITURA COMO MUDANÇA DE PARADIGMA NA MÚSICA |  
Gabriel Rossetto Amorim —185

A relevância da aplicação de estratégias criativas no contexto escolar | Geisa Katia-  
ne da Silva, Stela Maris Sanmartin —191

NOVOS COMPORTAMENTOS DA ARTE | Sandra Regina Bastos —198

MÚSICA, LITERATURA E ARTES VISUAIS: Um levantamento do estado da  
arte na pesquisa interartística | Tainá Batista Lorenção, Alexandre Siqueira de

Freitas —204

A IMPORTÂNCIA DOS JESUÍTAS PARA A INCLUSÃO DO CANTO CO-  
RAL NO BRASIL | Wender José Dalto da Silva, Leandro Lesqueves Costalonga  
—210

# **TEORIAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS-CULTURAIS**

## **MULHERES NEGRAS E IMAGENS DE CONTROLE: a subversão de Harmonia Rosales nas artes visuais**

Ana Gabriela Oliveira Lima

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom)

### **Resumo:**

*Este artigo apresenta discussões a respeito de imagens de controle que recaem sobre as mulheres negras nas artes visuais. A finalidade é apresentar perspectivas teóricas que trazem considerações sobre como narrativas imagéticas coloniais contribuem para a objetificação e a opressão de grupos minorizados. Para tanto, propomos uma reflexão sobre como o discurso colonial contribui para a construção de lugares de subalternidade voltados às mulheres negras ao reproduzir imagens de controle como a da mammy, da matriarca, da mulher hipersexualizada e da mulher negra assistida (beneficiária de programas assistenciais). Ao mesmo tempo, o objetivo é trazer considerações sobre conceitos como racismo estrutural e interseccionalidade para compreender como diferentes opressões, como as de raça, de classe e de gênero, recaem sobre as mulheres negras e influenciam o ideal de beleza retratado nas artes visuais. As mulheres negras, além de lidarem com o racismo, enfrentam também a opressão de gênero. Pensar essas opressões de maneira interseccional é fundamental para compreender como elas são retratadas nessas imagens de controle. Em seguida, propõe-se uma breve explicação sobre a obra de Harmonia Rosales, artista afro-cubana que substitui pessoas brancas por mulheres negras em narrativas visuais que fogem de estereótipos. Conclui-se refletindo sobre como a artista desafia essas imagens de controle e a invisibilização das mulheres negras ao criar obras nas quais esse grupo minorizado aparece em posição de resistência e destaque.*

**Palavras-chave:** mulheres negras; imagens de controle; artes visuais; interseccionalidade.

### **Abstract:**

*This article presents discussions about controlling images applied to Black women in visual arts. The purpose is, to present theoretical perspectives that bring considerations about how colonial images contribute to the objectification and oppression of minority groups. To this end, we propose a reflection on how the colonial discourse contributes to the construction of places of subalternity aimed at Black women by reproducing controlling images such as mammy, matriarch, jezebel and the welfare mother. At the same time, the goal is to bring considerations about concepts such as structural racism and intersectionality to understand how different oppressions, such as race, class and gender, are applied to Black women and influence the ideal of beauty portrayed in visual arts. Black women, in addition to dealing with racism, also face gender oppression. Thinking about these oppressions in an intersectional way is essential to understand how they are portrayed in these controlling images. Then, it is proposed a brief explanation about the work of Harmonia Rosales, an Afro-Cuban artist who substitutes white people for Black women in visual narratives that escape from stereotypes. This article concludes by reflecting on how the artist challenges these controlling images and the invisibility of Black women by creating works in which this minority group appears in a prominent position.*

**Keywords:** Black women; controlling images; visual arts; intersectionality.

### Introdução

Reflexos do racismo estrutural e da branquitude permeiam o ideal de beleza comumente presente em obras artísticas com narrativas coloniais. Nesse contexto, a mulher negra não é retratada ou aparece em posições fixas cujo objetivo é justificar a opressão.

Utilizando-se do conceito de interseccionalidade, que aponta para a importância de pensarmos o cruzamento de opressões de gênero, classe e raça no debate a respeito de grupos minorizados, Patricia Hill Collins (2000) apresenta imagens de controle que recaem sobre as mulheres negras. Algumas dessas imagens são a da mammy, da matriarca e da jezebel.

O objetivo deste artigo é discutir como essas imagens de controle aparecem nas artes visuais e como a artista Harmonia Rosales apresenta uma proposta subversiva ao estender às mulheres negras outras narrativas possíveis, marcadas pelo protagonismo e pelo reconhecimento de culturas e heranças africanas.

### 1. Racismo estrutural, interseccionalidade, branquitude e mulheres negras

A falta de representação de pessoas negras em espaços de privilégio é uma realidade nacional fruto do passado escravocrata e do racismo. Silvio Luiz de Almeida (2019) explica que é preciso pensar o racismo, entendido aqui como “forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento” (ALMEIDA, 2018, p.22), para além de seu aspecto individual ou institucional.

O autor explica que o racismo faz parte da forma como nos organizamos política e economicamente, sendo, portanto, estrutural. Embora debruçar-se sobre a questão

da representação dos negros esteja longe de resolver o problema, pensar na representatividade de negras e negros contribui para problematizar o lugar social das minorias no imaginário racista e reivindicar mudanças (ALMEIDA, 2019).

A mulher negra sofre não só com o impacto do racismo, mas também com a questão de gênero. Feministas negras do Brasil, como Lélia Gonzalez (1983), Luiza Barros (1995) e Sueli Carneiro (2003), já falavam sobre a importância de se pensar o cruzamento das diferentes opressões que recaem sobre a mulher negra antes mesmo da estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989) cunhar o termo interseccionalidade.

Crenshaw (1989) aponta que é preciso levar em consideração tanto gênero quanto raça ao se tentar compreender as especificidades das mulheres negras. Para a autora, esses dois marcadores, bem como a classe social, são indissociáveis. Ela mostra que o debate pautado exclusivamente na raça tende a levar em consideração a realidade dos homens negros, enquanto o debate sobre gênero, quando não tem uma perspectiva interseccional, tende a se debruçar sobre as experiências das mulheres brancas. Nesse jogo cruzado, as mulheres negras são invisibilizadas e não têm suas demandas atendidas.

Por isso, a autora defende que pensar como essas opressões se cruzam é fundamental para enriquecer o debate acerca das opressões que recaem sobre grupos marginalizados. Ao assegurar que as pessoas mais estigmatizadas tenham suas demandas atendidas, conseguiríamos avançar para uma solução realmente inclusiva no combate às desigualdades (CRENSHAW, 1989).

Outra temática importante para a discussão sobre a presença das mulheres negras nas artes visuais é o conceito de branquitude, definido por Maria Aparecida da Silva Bento (2002) como um sistema de privilégios (econômicos, políticos, etc.) que beneficiam as pessoas brancas. Bento (2002) apresenta a tese de que os brancos fazem um pacto narcísico no qual silenciam a própria raça e racializam

outros grupos, num processo que contribui para naturalizar a desigualdade na distribuição de poder.

Fernanda Carrera (2020) contribui com o debate ao identificar manifestações imagéticas da branquitude. Segundo a autora, elas são associadas a ideias de neutralidade, pureza, beleza, riqueza, poder, religiosidade e valorização da ancestralidade. Restam aos “outros” do branco, afirma a autora, imagens que se opõem a essas manifestações.

### 2. Imagens de controle nas artes visuais

As imagens de controle, segundo a perspectiva de Collins (2000), contribuem para normalizar o racismo e as injustiças sociais. Como Fernanda Carrera e Daniel Meirinho (2020, p. 62-63) explicam:

As imagens de controle são modos de ver e representar as mulheres negras e fixá-las em narrativas comportamentais restritivas e objetificadoras. Essas imagens, impregnadas nas representações dos seus corpos, moldam as percepções dos outros sobre quem são, mas também assombram e tentam contornar os limites psicológicos de suas subjetividades[...].

Os autores apontam que imagens de controle recaem sobre a maneira como as mulheres negras aparecem nas artes visuais e contribuem para perpetuar dinâmicas de opressão de raça e de gênero. Segundo eles, o discurso colonial relega o corpo negro ao lugar de objeto e subalternidade. Carrera e Meirinho (2020, p. 57) afirmam:

As artes visuais, portanto, se pensadas a partir de sua inscrição histórica, são

aparatos imagéticos infalíveis para a compreensão das matrizes sociais de construção hierárquica de poder. Propostas decoloniais de mulheres negras na arte constroem modos de resignificação estética e comunicacional em uma perspectiva que procura transcender a colonialidade: esta face obscura constitutiva da modernidade (Quijano, 2002).

Collins (2000) aponta imagens de controle que recaem sobre as mulheres negras e contribuem para a sua opressão. A autora destaca algumas dessas imagens, como a *mammy*, a matriarca, a mãe assistida, a *black lady* e a mulher negra hipersexualizada. Segundo Collins (2000, n.p), “essas imagens de controle são feitas para fazer o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social parecerem naturais, normais e partes inevitáveis da vida cotidiana.”<sup>1</sup>

A autora explica que a tentativa de objetificar e invisibilizar grupos oprimidos é central para o processo de dominação. Collins (2020, n.p.) explica que “as bases de opressões interseccionais se tornam fundamentadas em conceitos interdependentes do pensamento binário, diferença oposicional, objetificação e hierarquia social.”<sup>2</sup>

A autora explica que as imagens de controle são dinâmicas, podem mudar e oferecem uma perspectiva sobre a maneira como diferentes opressões recaem sobre as mulheres negras. Collins (2000) afirma que mulheres brancas e de classe média são incentivadas a perseguirem quatro virtudes que recaem sobre elas: piedade, pureza, submissão e domesticidade.

No caso de mulheres negras dos Estados Unidos, há a imagem de controle da empregada doméstica servil, conhecida como *mammy*. Segundo a autora, essa

1 Tradução livre de “These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life.”

2 Tradução livre de “The foundations of intersecting oppressions become grounded in interdependent concepts of binary thinking, oppositional difference, objectification, and social hierarchy.”

imagem serve para justificar a exploração econômica das mulheres negras, que devem estabelecer uma relação de submissão aos filhos e à própria família branca. Essas mulheres são figuras comprometidas com o trabalho e representadas como livres de desejos sexuais.

Outra imagem de controle é a da matriarca. Segundo Collins (2000), ela representa a mulher preta como mãe ruim em seu próprio lar e com personalidade rígida, agressiva e pouco feminina.

Há também a mãe assistida por programas sociais, imagem que busca estigmatizar a fertilidade de mulheres negras pobres. De maneira similar à imagem da matriarca, ela é uma mãe ruim. Entretanto, o que caracteriza sua inadequação não é a agressividade excessiva, mas a displicência.

“A imagem da mãe assistida preenche essa função ao rotular como não necessário e até perigoso aos valores do país a fertilidade de mulheres que não são brancas e de classe média”<sup>3</sup>, afirma Collins (2020, n.p.).

A figura da “black lady” diz respeito à mulher negra que trabalha arduamente, é assertiva demais, pouco feminina e com entraves na vida amorosa. Por último, a mulher negra hipersexualizada representaria o apetite sexual excessivo das mulheres negras, o que justificaria o estupro dessas mulheres. De acordo com a autora, essas imagens de controle têm como objetivo definir a sexualidade e a fertilidade das mulheres negras segundo lógicas machistas e racistas.

Carrera e Meirinho (2020) explicam que o discurso colonizador que busca legitimar o racismo e a distribuição desigual de poder passa também pelo que é produzido nas artes visuais. Segundo Carrera e Meirinho (2020, p.59):

---

3 Tradução livre de “The image of the welfare mother fulfills this function by labeling as unnecessary and even dangerous to the values of the country the fertility of women who are not White and Middle class.”

No Brasil, as imagens raciais, tanto midiáticas como nas artes visuais, apontam para um campo de disputa que confronta representação e discursividade e que se mobiliza na construção, enquadramento e manutenção de um ideário simbólico de identidade negra.

Os autores apontam que há mulheres negras nas artes visuais que propõem olhares diferentes daqueles marcados pela colonização e estigmatização dos corpos negros. No Brasil, Carrera e Meirinho (2020) citam como exemplos as artistas Rosana Paulino, Sônia Gomes, Renata Felinto, Michelle Mattiuzzi e Priscila Rezende.

### 3. Visibilidade e resistência em Harmonia Rosales

Harmonia Rosales (1984-) é uma pintora afro-cubana nascida em Chicago, nos Estados Unidos. Parte do seu trabalho passa pela releitura de obras famosas, nas quais problematiza a invisibilidade da cultura e do corpo negro nas artes visuais. Rosales traça um paralelo entre os orixás da mitologia iorubá e os santos católicos e os deuses gregos. Ao reimaginar cenas famosas, a artista questiona narrativas eurocêntricas e centradas na figura masculina (UCSB INTERDISCIPLINARY HUMANITIES CENTER, 2022).

Entre 28 de outubro e 30 de novembro de 2022, a exposição *Garden of Eve* reuniu trabalhos novos e antigos da artista na UTA Artist Space, em Beverly Hills, nos Estados Unidos. Fazia parte da exposição uma releitura das pinturas presentes na Capela Sistina, no Vaticano. Para simular o teto da capela e fazer uma referência ao tráfico negreiro, Rosales utilizou um barco pendurado e virado de ponta cabeça (figura 1). A parte interna da embarcação concentra retratos a óleo que fazem alusão às pinturas renascentistas de Michelangelo (1475-1564), mas segundo um olhar que pensa a criação do mundo a partir de perspectivas africanas (HARMONIA

ROSALES, s.d.).

Sua reimaginação da “Criação de Adão”, de Michelangelo, apresenta mulheres negras tanto no papel de Deus quanto no papel da primeira pessoa que teria habitado a terra, substituindo Adão (figura 2 e 3). Em sua obra, Rosales apresenta outras narrativas possíveis para as mulheres negras, marcadas por discursos decoloniais com novas possibilidades que fogem das imagens de controle que recaem sobre esses corpos. A simples subversão dos personagens centrais em sua obra provoca impacto no espectador, que tem a oportunidade de pensar na ausência de corpos negros nas artes visuais, bem como nas posições às quais normalmente esses corpos são relegados quando representados.



**Figura 1.** Instalação da exposição “Garden of Eve” – Harmonia Rosales. Beverly Hills, Estados Unidos. 2022. (Fonte: Acervo da Artista).



**Figuras 2 e 3.** Acima: “Criação de Deus” – Harmonia Rosales. (121 cm x 152 cm) Óleo sobre linho. Estados Unidos. 2017. (Fonte: Acervo da artista). Abaixo: “A criação de Adão” – Michelangelo Buonarroti. (280 cm x 570 cm) Afresco. Capela Sistina, Vaticano, Itália. 1508-1510. (Fonte: Reprodução da internet).

### 4. Considerações finais

Reflexo do racismo estrutural, a história das artes visuais ocidental é marcada pela presença de imagens de controle que recaem sobre as mulheres negras, que lidam com opressões cruzadas de raça e de gênero. A obra de Harmonia Rosales apresenta uma narrativa decolonial que visibiliza não só o corpo negro feminino, mas também a cultura e a herança africana ao subverter obras clássicas para apresentar outros mundos possíveis aos corpos e culturas negras. Em sua obra, as mulheres negras aparecem em posição de destaque e estão sujeitas a outras possibilidades para além das imagens de controle identificadas por autores como Collins (2000).

### 5. Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 3, nº 2, 1995.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo:** branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos.** Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CARRERA, Fernanda. Raça e privilégios anunciados: ensaio sobre as sete manifestações da branquitude na publicidade brasileira. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, v.22, n. 1, 2020.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 55–81, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos. v23i3.27572. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27572](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27572). Acesso em: 5 fev. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the politics of the empowerment.** Nova Iorque: Routledge, 2000.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.** Chicago: University of Chicago Legal Fórum, 1989.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

ROSALES, Harmonia. Exhibitions. Disponível em: <http://utaartistspace.com/exhibitions/garden-of-eve/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

UCSB INTERDISCIPLINARY HUMANITIES CENTER. Harmonia Rosales: Regeneration Artist Talk. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-W4YTpJAW84>. Acesso em: 5 fev. 2023.

## A OPACIDADE NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA

André Arçari

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes /  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ)

### **Resumo:**

*O teórico e historiador da arte francês Philippe-Alain Michaud nos sugere uma relação de filmes separados de cinema. Para este autor, o cinema como fora definido no desenrolar do século XX, trata-se de um dispositivo especular e espetacular, enquanto o filme pode ser melhor entendido como um espaço do pensar. Em seu livro 'Filme: por uma teoria expandida do cinema' ele nos convida a reflexão da imagem fílmica a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para que a experiência cinematográfica se efetive em sua real extensão. Este ensaio propõe relacionar sua pesquisa teórica com um trabalho que foi desenvolvido no ano de 2016, intitulado Trilogia do Dispositivo, cuja investigação está centrada na relação entre os aparatos de produção de imagens em um estúdio fotográfico e videográfico.*

**Palavras-chave:** Filme; Cinema Expandido; Philippe-Allain Michaud; Dispositivo; André Arçari.

### **Abstract:**

*The French art historian and theorist Philippe-Alain Michaud suggests a relationship between film and cinema. For this author, cinema, as defined during the 20th century, is a specular and spectacular device, while film can be better understood as a space for thinking. In his book 'Film: for an expanded theory of cinema' he invites us to reflect on the filmic image from its edges – its origins, its avant-garde and experimental uses, the way in which it communicates and exchanges its properties with others. arts, or by which it constitutes itself as a discursive form –, so that the cinematographic experience becomes effective in its real extension. This essay proposes to relate his theoretical research to a work I developed in 2016, entitled Device Trilogy, whose investigation is centered on the relationship between the image production apparatuses in a photographic and videographic studio.*

**Keywords:** Film; Expanded Cinema; Philippe-Allain Michaud; Device; André Arçari.

O teórico e historiador da arte francês Philippe-Alain Michaud nos sugere uma relação de filme separada de cinema. Para este autor, o cinema como fora definido no desenrolar do século XX, trata-se de um dispositivo especular e espetacular, enquanto o filme pode ser melhor entendido como um espaço do pensar. Em seu livro, Michaud contesta a forma histórica do espetáculo ao qual o dispositivo cinematográfico veio a se estabelecer, tornando-se forma hegemônica no decurso do século passado. Segundo o autor, tal modelo não configura sua real extensão. Ela conta apenas parte de uma história onde o aparato da projeção desaparecerá para dar vez à imagem. Sua materialidade precisou *ser esquecida*, por assim dizer, para dar vez à imagem projetada, ao passo que é justamente o aparato que a constitui como seu elemento de aparição. Nesse sentido, o pensamento de Michaud é de interesse pois ele analisará como esse *elemento desaparecido* retorna para o jogo de cena imagético, e a noção de filme enquanto dispositivo de espetáculo é reconfigurado enquanto forma do pensar. Nas palavras introdutórias do autor:

Se o dispositivo da projeção pública em que ele veio a se configurar, no começo do século XX, manteve-se desde então como horizonte de sua história, essa é uma história local, que convém reconsiderar a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão. (MICHAUD, 2014, p. 11)

Diante disso, ampliamos as reflexões de Michaud sobre a opacidade fílmica em oposição a transparência cinematográfica, apresentando uma série intitulada *Trilogia do Dispositivo*, composta por imagens em movimento de minha autoria, essas por sua vez centradas em características ligadas de forma direta aos próprios dispositivos da projeção.

O projetor, a câmera filmadora e o espaço de feitura das imagens são elementos centrais da investigação, e isto vai de encontro com o floreio da materialidade sublinhada por Michaud em sua publicação sobre a importância do filme, que, em suas

palavras, não deve ser confundido com *Cinema*. O autor francês propõe a leitura dos filmes pela ótica da história da arte, onde a opacidade torna-se um elemento basilar no entendimento de um real que não se dá por transparência, mas se revela através dos próprios elementos de sua aparição fílmica. Na *Trilogia do Dispositivo*, o interesse central dos curtas está essencialmente na maquinaria utilizada por fotógrafos, cineastas e videastas em ambientes internos para captação de imagens de estúdio.

A *Trilogia do Dispositivo* trata-se de uma investigação acerca da *presença* da luz ao vídeo. Seu caráter frio e aparentemente vazio é reflexo do prosseguimento de um corpo de trabalhos em que exploro a dilatação temporal e a síntese de elementos que compõem a produção de uma peça.

*Scanner (um retrato da luz e do som)* se inicia com uma imagem em movimento de três refletores de luz, que por sua vez encaram a lente da câmera filmadora – fator comum no modo de realização do retrato – e juntamente a isto, um ruído de baixa frequência pode ser ouvido durante a cena.



**Figura 1.** “SCANNER (UM RETRATO DA LUZ E DO SOM) 2016” – André Arçari. (Dimensões Variáveis) Projetor e Fones de Ouvido Supra-Auriculares (Extra Bass) Full HD Vídeo (AVCHD) - 1080i30 (60i) [cor - som] 5'27" (Fonte: Acervo do Autor)

Em *Sentinela (vagando através do continuum espaço-tempo)* exibo um estúdio de gravação, relacionando-o a um estranho aparelho iluminador. Relações vagas, nada convencionais. Há momentos em que é possível perceber o movimento da luz, noutros, a própria luz como movimento. Ritmo e pulsação. Entre o foco e o desfoco, esse vídeo se funda numa relação direta com o olhar. O primeiro quadro soa como se um enorme olho devolvesse seu olhar à câmera. O olho da câmera, o olho da luz. O lento distanciamento da imagem pelo *zoom out*, em conformidade com o *slow-motion*, ressalta o alargamento do tempo. O que vemos e o que nos olha. Movimentos calmos e silenciosos, expandidos e meditativos. Diferentes modos de se relacionar com os aparatos tecnológicos de base que regem as construções das imagens realizadas em ambientes internos.

*Rebote (conversação sem fim)* explora a potencialidade do próprio projetor, que, conectado apenas na energia com seu cabo de força, é filmado de frente. Trata-se do encontro com sua forma luminosa, como um buraco branco a devolver uma imagem inerente à construção de seu próprio aparato.

Nos vídeos, em suma, o estúdio, espaço de produção do artista e seus aparelhos funcionais são desvelados, tomando assim o trabalho, produto em si, como aquilo que se funda na exibição de sua construção. Uma trama relacional entre modos de realização, formas de pensabilidade e seus regimes de visibilidade.

A saber, este projeto foi comissionado como parte de minha participação no *Prêmio EDP nas Artes - 5ª Edição* (2016), apresentada no Instituto Tomie Ohtake onde, durante alguns meses, dez artistas selecionados por edital público foram acompanhados pelo júri curatorial formado por Beatriz Lemos, Fernanda Albuquerque, Galciani Neves, Julia Lima, Marcius Galan e Rodrigo Martins. Após uma pré-seleção dos dossiês submetidos pela chamada pública, um grupo de artistas foi pré-selecionado para uma entrevista cuja finalidade era apresentar o portfólio e discorrer sobre alguns trabalhos que consideramos relevantes em nossa produção, para enfim chegarem na lista final.

Em sequência, o grupo curatorial nos acompanhou com uma visita cada um, em nosso ateliê, e durante os meses de acompanhamento das produções que apresentáramos na mostra final, a ideia de maior interesse entre o que eu estava produzindo era a de deslocar meu último trabalho de longa duração no momento, o *Projeto Stalker*, para instalá-lo dentro do Instituto Tomie Ohtake, expondo as câmeras de segurança em tempo real desse imponente arranha-céu da paisagem paulista, bem como uma continuação de novas e velhas imagens das câmeras do meu próprio prédio, como era o conceito inicial do trabalho quando exposto no Museu de Artes do Espírito Santo (MAES) dentro da mostra coletivas *Tentativas de esgotar um lugar* (2015).

Entretanto, devido a um veto por parte da diretoria, o trabalho não pode ser realizado e então pensei em uma proposta que se relacionasse com a lógica da energia, considerando a *holding* EDP como patrono do prêmio, ao mesmo tempo em que mantinha fidelidade ao meu *estado de trabalho* do momento, quando cursava o mestrado em artes pelo PPGA-UFES e atuava como professor voluntário pelo Departamento de Design na disciplina de Vídeo, fato que me possibilita fazer uso constante do estúdio de gravação localizado no Prédio destinado ao curso de Cinema e Audiovisual. Assim, o trabalho propôs uma metanarrativa que partia da minha *energia de trabalho*, dialogava com a distribuidora responsável pela energia física do Espírito Santo que no período, por sua vez, arcava com os custos da energia do espaço onde o trabalho seria exposto, o próprio Instituto Tomie Ohtake. Nesse sentido, a energia do meu corpo foi somada à do meu espaço de trabalho diário, que por sua vez foi somada a do espaço expositivo.

Os aparelhos filmados pertenciam ao estúdio universitário, e falavam sobre o próprio espaço interno utilizado para fotografias, vídeos e filmagens para disciplinas dos cursos de graduação do Centro de Artes, ligadas ao audiovisual em alguma instância, bem como a própria filmadora utilizada pertencia ao próprio departamento de Design. Alguns detalhes sonoros específicos daquele *site*, como o ruído do ar condicionado, seu vento soprando no tecido dos refletores de luz, os cliques da própria iluminação, o motor de força do projetor, e, o ruído das rodas de um pequeno *dolly* improvisado que havia no lugar foram captados ao

posicionar o microfone diretamente nesses objetos. Em contraplano, até mesmo o tremor da porta mal instalada dessa autarquia pública, a qual deveria ser totalmente vedada, surge como parte do jogo de som. No mais singelo gesto visual, nem mesmo a poeira do espaço escapa da luz do projetor. Ao fim, a ideia era fazer com que o trabalho falasse de si mesmo, projetasse a si mesmo, refletisse sobre si mesmo, como se estivesse em posição meditativa.



**Figura 2.** “SENTINELA (VAGANDO ATRAVÉS DO CONTINUUM ESPAÇO-TEMPO) 2016” – André Arçari. (Dimensões Variáveis) Projetor e Fones de Ouvido Supra-Auriculares (Extra Bass) Full HD Vídeo (AVCHD) - 1080i30 (60i) [cor - som] 6' 31" (Fonte: Acervo do Autor)

O júri selecionado acompanhou as propostas e, ao final, se dividiram para a escrita crítica de um verbete sobre os artistas. A curadora Júlia Lima, responsável por discurrir sobre minha produção, após longos diálogos durante o período que me acompanhou, redigiu o seguinte texto para o catálogo da mostra:

A pesquisa de André Arçari está intimamente atrelada ao cinema, não apenas por frequentemente se materializar em vídeos, mas principalmente por investigar a fundo a própria linguagem da imagem em movimento e seus recursos

estéticos, dispositivos, procedimentos, técnicas e suportes. Seus trabalhos lidam com apropriações e citações da história da arte e do cinema, da música e do videoclipe; articulam todo esse vocabulário visual de forma heterogênea, diversa, como em monitores de circuito interno, montagens com cenas de arquivo ou frames de filmes clássicos impressos sobre tela; e empregando os mais variados artificios, do slow-motion ao fast-forward.

Para a exposição, Arçari realizou três novos projetos: Scanner (um retrato da luz e do som), Rebote (conversação sem fim) e Sentinela (vagando através do continuum espaço-tempo), vídeos de aspecto meio caseiro, de curta duração, exibidos sucessivamente, que descrevem cenas quase paradas, inertes, nas quais à primeira vista pouco acontece. Entretanto, em meio à aparente frieza e banalidade das imagens, alguns gestos do artista desencadeiam outras percepções. Em Sentinela, um refletor fica por quase dois minutos em quadro até que o próprio artista entre em cena para manuseá-lo. Rebote é a projeção de um projetor ligado, com sua tela azul, sendo filmado frontalmente e com um travelling lateral. Scanner, por sua vez, fala do aparelho de ar condicionado da sala onde as filmagens foram feitas. O assunto dos trabalhos é incorpóreo - o ar na luz, o som do ar. Ao mesmo tempo, os vídeos são também retratos dos próprios dispositivos de criação de imagens, dos objetos, equipamentos e apetrechos recorrentes no ofício do cineasta e do vídeo-artista, tanto no processo de fatura como nas estruturas de exibição. (LIMA, 2017, p. 39)

Em uma síntese, tais palavras sublinharam meus interesses, em especial no atravessamento dos cinco anos iniciais de pesquisas prático-teóricas (2011-2016), onde minha produção caminhava para um jogo de linguagem espiralar ou labiríntico, como em Borges, onde todas as portas se abrem paradoxalmente para dentro. De um interior que soa tão vazio quanto sua porta adjacente ou subjacente, seria isto ou ainda, como um conjunto de bonecas russas que se abrem até um núcleo oco. Na proposta para o Prêmio EDP, a noção de energia estava latente pois, do meu ponto de vista, ela discorria sobre uma certa *transcodificação*, de um sentido para outro.

Entre forças moventes, tal *transdução energética* também pode se associar a um conceito de uma outra *transferência*, essa que por sua vez parte da relação experimental desenvolvida por Michaud e nomeada por ele como *potência de transferência* [*puissance de transfert*] (MICHAUD, 2014b, 04'04"), cujo ponto de partida está em Freud. O fato é que Michaud desloca este conceito a ponto de ter pouca referência, como ele mesmo afirma, à psicanálise e ao seu criador. Nosso autor francês propõe pensarmos a matéria fílmica independentemente da fotografia e daquela ideia de cinema como forma de espetáculo, separando-o de seu fundo fotográfico, para assim afirmar sua presença e materialidade, fazendo assim com que a projeção se torne um acontecimento fílmico. Essa *potência de transferência* faz com que as propriedades do filme – projeção, montagem, etc. – não precisem estar, necessariamente, ligadas umas às outras. Elas têm a possibilidade de serem separadas para, então, proporcionar a criação de novas experiências artísticas, misturando inclusive as disciplinas da arte, como a escultura, o desenho, a pintura, entre outras.



**Figura 3.** “REBOTE (CONVERSAÇÃO SEM FIM) 2016” – André Arçari. (Dimensões Variáveis) Projetor e Fones de Ouvido Supra-Auriculares (Extra Bass) Full HD Vídeo (AVCHD) - 1080i30 (60i) [cor - som] 4' 27" (Fonte: Acervo do Autor)

O cinema clássico é visto por este autor como uma desmaterialização da experiência do filme. Para Michaud, é necessário reconsiderar a história do cinema para que então possamos compreender o filme. A *potência de transferência*, em seu processo de materialização do filme, sugere um olhar para o cinema separado de sua moldura (tela clássica de exibição) e insere a possibilidade de o pensar em relação à ocupação de seu espaço arquitetônico. A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exposições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele se torna um *transcinema*, pois transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida” (MACIEL, 2009, p. 17), proporcionando ao observador uma imersão física dentro das imagens e tornando-o então um sujeito ativo. O *transcinema* também rompe, por assim dizer, com a estrutura da narrativa baseada no preceito da linearidade, convenção arraigada historicamente pelo cinema de espetáculo.

Em um *site* deslocado da cadeira-cinema, esse *efeito cinema* presente nos trabalhos contemporâneos de imagem em movimento levam o participante a possibilidade de circular com seu corpo pelo espaço, e desse modo determinar para onde direcionar sua visão, bem como decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável, indagando o ponto de vista monodirecional. O deslocamento do cinema para dentro do campo da arte contemporânea promove um rompimento espacial entre realidade e representação. Grosso modo, podemos deduzir que quando o filme atinge sua *potência de transferência* ele sofre a perda de sua aura (BENJAMIN, 1996), ou seja, a imagem sai de um plano considerado sagrado e aproxima-se da vida e da experiência do corpo participante.

Se para Michaud a materialidade é um assunto de importância, e isto se reverbera em minha pesquisa, é porque, ao final, busco explorar os elementos constitutivos do trabalho de arte para além de sua autorreferencialidade ao investigar suas formas de pensabilidade, regimes de visibilidade e os possíveis formatos de exibição dedicados aos espaços expositivos. Por um pensamento sobre o filme, as imagens em movimento e seus regimes estéticos.

**Referências**

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução: José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LIMA, Julia. André Arçari por Julia Lima. *In: Prêmio Energias na Arte: 5ª edição: 2015-2016* (Catálogo de Exposição). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

MACIEL, Kátia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Programa Mar na Academia. Curso: O espectro cinematográfico*, 23 set. 2014, Rio de Janeiro (Conferência). Rio de Janeiro: Escola do Olhar / Museu de Arte do Rio, 2014b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UC2vnlAqygY>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

## O OLHAR AMPLIADO DE GERD BORNHEIM NA CRÍTICA DE ARTE

André Silva dos Santos  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*A experiência de Gerd Bornheim no campo da crítica de arte torna-se um fato curioso, pois o autor se dedicou a escrever ensaios e até capítulos de livros sobre a temática, portanto, a crítica de arte será o ponto de partida para entendermos a sua biografia e, para isso, sublinhamos alguns pontos pertinentes que caracterizam a vida e a obra desse importante filósofo brasileiro, que transitou entre os séculos XX e XXI. Trata-se de um estudo qualitativo e bibliográfico de caráter histórico-artístico e filosófico, que se propõe a abranger a interpretação de questões subjetivas relativas ao filósofo brasileiro. Gerd Bornheim deixou um rico e diversificado arsenal teórico que transita pela filosofia e pela arte. Muitas de suas produções bibliográficas versam sobre a arte teatral em diálogo com teóricos que são ícones dessa linguagem artística universal, a exemplo de Bertolt Brecht.*

**Palavras-chave:** Gerd Bornheim; Crítica de arte; Teatro; Linguagem.

### **Resumen:**

*La experiencia de Gerd Bornheim en el campo de la crítica de arte se convierte en un dato curioso, pues el autor se dedicó a escribir ensayos y capítulos de libros adjuntos sobre el tema, por lo tanto, la crítica de arte será el punto de partida para entender su obra, biografía y, por ello, destacamos algunos puntos pertinentes que caracterizan la vida y obra de este importante filósofo brasileño, que se movió entre los siglos XX y XXI. Se trata de un estudio cualitativo y bibliográfico de carácter histórico-artístico y filosófico, que tiene como objetivo ampliar la interpretación de cuestiones subjetivas relacionadas con el filósofo brasileño. Gerd Bornheim dejó un rico y diverso arsenal teórico que transita entre la filosofía y el arte. Muchas de sus producciones bibliográficas versan sobre el arte teatral en diálogo con teóricos icónicos del lenguaje artístico universal, como Bertolt Brecht.*

**Keywords:** Gerd Bornheim; Crítica de arte; Teatro; Lenguaje.

### Introdução

Gerd Bornheim nasceu na metade do século XX, mais precisamente em 19 de novembro de 1929, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Tinha um jeito muito peculiar de conduzir as discussões em círculos de conversas e até mesmo em seus escritos, que em grande maioria compõem uma atmosfera intimista com o tema abordado.



**Figura 01.** Gerd Bornheim. (Fonte: <https://www.silvanatoazza.com.br>)

Bornheim soube falar dos mais variados temas, sempre atento e com uma análise crítica peculiar, isso devido, também, a sua formação em filosofia que aconteceu na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS e, posteriormente, em países europeus, como França, Alemanha e Inglaterra.

Durante as leituras de suas produções fazemos pontes e ligações subjetivas sobre sua vida e forma de pensar, que podem ser lidas nas entrelinhas de cada texto deixado pelo autor. Para entendermos essa afirmação, trazemos como exemplo a questão da comunicação, que Bornheim tanto aborda em suas produções, pois ali está a questão da crítica de arte também. Assim, voltemos nossa atenção para a citação que inicia este artigo, pois nela Bornheim afirma que “a arte sempre foi, na base, no ponto de partida, comunicação” (2002).

Ao falar da crítica de arte, principalmente no folhetim “A questão da crítica”, em 2002, Bornheim menciona Beethoven como um dos artistas que rompeu com o modo de comunicação artístico vigente na época, isso em Viena, em pleno século XIX, quando o músico alemão assistiu e ouviu, embora já com a audição debilitada, o último concerto dele. Percebemos aí uma análise crítica e artística da obra *Opus 125* de Beethoven. Mas o que queremos mostrar com isso? Nos parece um fato curioso que essa ruptura beethoviana com as estéticas da imitação, sujeito e objeto em busca de um trabalho mais concentrado na linguagem musical, pode ser comparado com a ruptura e a transgressão proposta nas diferentes perspectivas de atuação de Hölderlin, tragediógrafo alemão do século XVIII, que Bornheim também se debruçou a partir de alguns documentos datilografados.

Pois bem, Bornheim dedicou um estudo fantástico sobre a vida e obra desse poeta-filósofo e durante suas leituras percebemos que a crítica de arte em Bornheim é uma espécie de emaranhado, no bom sentido do termo. No folhetim “A questão da crítica” (2002) ele afirma ser Beethoven o artista que apresentou uma ruptura na comunicação, por meio da linguagem musical, mas neste mesmo sentido encontramos nos datiloscritos sobre Hölderlin uma riqueza poética e teatral que também problematizou as construções das tragédias, apresentando rupturas na comunicação teatral trágica. Neste sentido, tanto nos modos de traduzir as tragédias, como nas construções poético-filosóficas de Hölderlin percebe-se essa flexibilidade que anseia novos rumos.

A analogia realizada anteriormente só foi possível a partir de leituras atentas dos textos de Bornheim, ou seja, a partir das análises dos textos conseguimos fazer uma espécie de colagem, juntando diversos pontos em comum que abordavam temas de uma mesma época ou mesmo de contextos distintos.

Embora Bornheim não tenha abordado a relação entre os dois artistas em um mesmo texto ou deixado registrado qualquer assimilação concreta entre os dois, é possível criar tais conexões. Com isso, queremos dizer que em suas críticas de arte houve o interesse em perceber essas nuances existentes entre teóricos de diversas linguagens artísticas.

Como já dito, Bornheim tinha um jeito peculiar de conduzir o seu pensamento crítico sobre as artes. Quando ele fala de Beethoven, quase dois séculos depois do falecimento desse grande artista, ele não somente fala, ele comunica, dialoga, apresenta, ilustra, com um vocabulário próprio, que convida os/as leitores/as a entrarem na atmosfera do assunto.

Assim, a partir dessa conexão entre crítica de arte e biografia de Gerd Bornheim, este artigo traz uma breve abordagem que aponta coincidências, descobertas e fatos curiosos sobre esse autor e o campo das artes.

### 1. A crítica de arte em Gerd Bornheim

A formação de mundo e intelectual de Bornheim deu os primeiros passos ainda em sua cidade natal e no curso de sociologia, onde encontrou um terreno frutífero, que apontou caminhos diversos, como o da estética.

Rosa Maria Dias, em seu texto que homenageia Gerd Bornheim, nos apresenta os primeiros momentos do crítico de arte brasileiro, o seu fascínio pela arte teatral e pela

estética. Exemplo dessa inclinação do autor pelo teatro encontramos no livro *O sentido e a máscara* (2007), onde traz abordagens e preocupações sobre a cultura teatral e, também, sobre a estética.

Desde jovem, Bornheim demonstrava interesse pelo teatro. Conforme aponta Ribeiro (2021, p. 30):

O início da dedicação de uma vida inteira ao teatro surgiu com as ações junto ao grupo da Aliança Francesa, centro cultural que reunia nas décadas de 50 e 60 amantes e estudiosos do teatro, do cinema e de línguas em Caxias do Sul.

A crítica de arte nasce no campo da Filosofia e é nela que brotam os primeiros anseios de Bornheim. Sobre isso, encontramos ainda na homenagem de Dias o comentário sobre outro fragmento em que Bornheim explicita a importância do ato de filosofar:

A filosofia pode e deve pensar tudo o que existe. Um dos tópicos mais importantes de filosofia relativamente à prática está precisamente em que ela faz da prática um dos seus assuntos preferidos: existe um empenho em pensar a ação humana, de modo geral, e mais especificamente de pensar a política e tudo o que a envolve, ou ainda, de pensar, por exemplo, a técnica e suas implicações. Mas a mais importante dimensão prática da filosofia certamente está numa certa transformação que ela termina ensejando naqueles que a praticam com o empenho que ela merece: a prática da filosofia exerce uma boa força de transformação no comportamento humano. E essa mudança se verifica num ponto bem preciso: no desenvolvimento do espírito crítico. (BORNHEIM *apud* DIAS, 2007, p. 92)

Bornheim percebe na filosofia a liberdade de pensamento e, paralelo a isso, o desenvolvimento da criticidade sobre qualquer tema, é justamente nesse ponto que identi-

ficamos uma das potencialidades do seu olhar.

Nos seus livros sobre arte notamos como o ato de filosofar acompanha o seu percurso formativo como crítico de arte. Há uma passagem no livro *Temas de filosofia*, logo no prefácio que esclarece muito bem a ideia de Bornheim sobre a crítica, ainda que não tenha sido escrito com suas palavras:

[...] na crítica há uma escolha. Há uma criação. Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave de nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a do artista. Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. (RIBEIRO, 2015, p. 11)

As palavras *escolha* e *criação* mencionadas no início da citação fazem parte do conjunto de palavras que movem este estudo. No prefácio escrito por Renato Janine Ribeiro ainda encontramos informações necessárias para a compreensão da crítica de arte:

[criticar] É entrar na crise. É propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. E talvez aí esteja o forte e profundo sentido ético da arte: não mais ela exprimir uma moral pronta e prévia, a da religião, a de um mundo que transcenda o nosso - mas apontar um modo de agir aberto à experiência e à novidade.

O autor aborda a questão da crise atrelada ao ato de criticar. Coincidentemente Bornheim fala da *crise* em temas como o da linguagem, da comunicação, da normatividade, da historicidade, dentre outros. Assim, afirmamos que esse tornou-se um dos principais temas de interesse para Bornheim, sendo um dos fios condutores de suas explicações artístico-filosóficas, que reverberam até o hoje nas pesquisas acadêmicas.

As coincidências de escolhas e modos de lidar com a criação convergem em meu percurso. A partir da citação anterior trago uma reflexão que, de certo modo, só tende a somar com o pensamento de Bornheim. Em 2021 escrevi uma monografia que analisava as relações de poder dentro das instituições de educação básica, para isso foram realizadas oficinas de teatro com estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), de Eunápolis, Bahia.

São coincidências de percurso, coincidências temáticas e motivadoras de modos de ver e perceber. Modos de ver e perceber, diga-se de passagem, que convergem no que diz respeito à performance teatral e no encontro da crise ou da crítica a um modo tradicional de representação (estética e filosófica).

No decorrer da pesquisa foi usado como principal aporte teórico, Michel Foucault, com sua visão sobre a genealogia do poder, que na pesquisa é ressignificada como genealogia do teatro. Assim, em contato com a biografia de Bornheim, notamos o seu interesse em desconstruir pensamentos hierarquizantes, que ainda pairam sobre o século XXI. Bornheim se conectou ainda mais com Foucault, como aponta Paz (2019, p. 59):

A denúncia de Foucault vai além do caráter metafísico em si, ela transpassa o uso da metafísica de uma forma pedagógica que privilegia o discurso dominante, o discurso do poder. É essa interpretação que Bornheim valoriza em Foucault. Ele soergue precisamente o avanço despuadorado sobre aquilo que a filosofia tradicional nos proíbe pensar.

Nesse sentido, Foucault serve como um ponto de contato para que Bornheim trate de determinados assuntos, que naturalmente repercutiram em suas críticas de arte e nos temas que envolvem alteridade, comunicação, desconstruções ideológicas, expressões culturais e questões totalizantes sobre o pensamento.

A conexão anterior é importante para percebermos as afinidades de Gerd Bornheim

e como ele se relacionava com o pensamento filosófico do seu tempo, sempre em diálogo com escritores de épocas distintas.

Um fato curioso no percurso formativo e intelectual de Bornheim é que nos primeiros anos de sua formação, ainda no Rio Grande do Sul, ele passou por uma formação que tinha reflexos da filosofia escolástica de São Tomás de Aquino e do neopositivismo. Por um lado, essa formação clássica lhe possibilitou obter conhecimentos sobre a cultura grega e a medieval, contribuindo ainda mais para a sua formação como filósofo e para suas produções bibliográficas.

Anos depois, em Porto Alegre, criou laços com o Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD-UFRGS), proporcionando possibilidades de rever o tipo de ensino do qual esteve inserido quando mais novo.

Verificamos que a sua cidade natal proporcionou momentos importantes para sua formação como um todo, isso porque esteve conectado com pessoas de diversos segmentos, como aponta Gaspar Paz:

[A] atualidade da pesquisa contemporânea na obra de Gerd Bornheim é salientada sobretudo em suas interpretações das expressões artísticas. A partir de uma natural expansividade e articulação política, Gerd Bornheim frequentava os círculos culturais porto-alegrenses, relacionando-se com artistas plásticos, atores e diretores de teatro, escritores, músicos, políticos, jornalistas e intelectuais em geral. (PAZ, 2019, p. 28)

A expansão de pensamento do nosso teórico aconteceu devido aos contatos com diversas culturas. Verificamos que entre os 24 e 26 anos de idade ele estudou na França, bem como na Inglaterra, onde esteve rodeado de grandes nomes como, Jean Hyppolite e Jean Wahl.

Ainda sobre o seu fascínio por autores alemães, percebemos que existe uma admiração pelos movimentos artísticos da época e, principalmente, por aqueles que antecederam seu nascimento. Por isso, observamos que diversos escritos deixados por ele também mencionam o Romantismo como movimento importante na história da arte, principalmente no que se refere a outras possibilidades estéticas e poéticas que emergiram daquele período.

Vale recapitular o pioneirismo de Bornheim ao trazer para o Brasil os primeiros estudos sobre os seus contemporâneos, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) e o francês Jean-Paul Sartre (1905 - 1980). A obra *Sartre: Metafísica e existencialismo* (2005) compreende um dos resultados da pesquisa de Bornheim, no qual tece uma análise sobre a teoria existencialista do filósofo francês. Desse modo, a obra em si traz como ponto de discussão a metafísica e questões a respeito do “ser” e do “nada”.

Ao lermos Gerd Bornheim notamos que sua linha de raciocínio vai além do pensamento totalizante, limitante, tradicional e conservador. Essa característica do pesquisador impactou definitivamente sua obra. Pouco a pouco entendemos que Bornheim nos convida, por meio dos seus datiloscritos e livros, a desvendar a contemporaneidade filosófica e artística.

### 2. Considerações finais

[...] a comunicação é essencial à obra de arte. Ela tem que se comunicar. Claro que as coisas são muito mais complicadas que isso, mas, *grosso modo*, podemos dizer que a crítica de arte é uma invenção do século XIX. E o pressuposto fundamental dessa crítica é que não há comunicação, então o crítico é um indivíduo que tem que explicar a obra de arte para que ela seja entendida. (BORNHEIM, 2002, p. 27)

Com este artigo queremos reforçar a compreensão de que Bornheim tinha uma vi-

são ampliada sobre as linguagens artísticas, promovendo críticas que uniam aspectos políticos de contextos culturais e históricos distintos, que dialogavam em suas estéticas, como no caso da análise que nosso teórico fez das obras: *Os comedores de batata* (1885) e *Guernica* (1937), de Van Gogh e Picasso, presente no folhetim intitulado *A questão da crítica*.

Nessa análise, Bornheim, com um olhar minucioso, nos mostra o diálogo entre essas obras que foram criadas por artistas de diferentes épocas, contextos sociais e históricos, mas com certa familiaridade entre si, não só por elementos visuais que as compõem, mas também pelo teor político.

Além das artes visuais e do teatro, ele soube falar de cinema e, com isso, da linguagem audiovisual. A estética de obras de autores como Júlio Bressane, por exemplo, foi objeto de estudo de Bornheim.

Nosso filósofo brasileiro faleceu em 5 de setembro de 2002, aos 72 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro e deixou um acervo repleto de informações importantes para a compreensão do teatro contemporâneo e de outros temas.

### 3. Referências

#### 3.1. Livros

BORNHEIM, Gerd. **As dimensões da crítica**. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). Rumos da crítica. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000b.

\_\_\_\_\_. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Temas de Filosofia**. PAZ, Gaspar (Org.). São Paulo: Edusp, 2015.

PAZ, Gaspar. **Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim**. Vitória, ES: Edufes, 2019.

RIBEIRO, Erika Mariano. **A arte do retrato em Gerd Bornheim**. Orientador Gaspar Leal Paz. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFES, Espírito Santo, 2021.

#### 3.2. Jornais

BORNHEIM, Gerd. **A questão da crítica**. Folhetim, Rio de Janeiro, n. 15, 2002.

#### 3.3. Para os trabalhos consultados na Internet, adotar a forma

Acervo de Gerd Bornheim. Organização Gaspar Paz. Vitória-ES.

## A SEMIÓTICA ERÓTICA DE ALAIR GOMES: ESTÉTICA E HOMOCULTURA

César Silva Barcelos Júnior  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O artigo pretende refletir a respeito da forma pela qual Alair Gomes expressou, em sua fotografia, a ideia do erótico. Para este artigo esta expressão erótica de Gomes acontece através do homoerotismo, entendido como uma categoria homocultural (GARCLA, 2012, p. 43). Por meio de um método semiótico as fontes da gramática alairiana serão buscadas em produções culturais homoeróticas da época do fotógrafo. Pelas palavras do próprio Alair Gomes e de pesquisas realizadas por estudiosos de sua obra que se debruçaram sobre seus arquivos, que se encontram na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, é possível depreender o entendimento que a fotografia homoerótica de Gomes seja uma construção cujas bases estiveram em uma relação dialética com produção pornográfica de sua época (GOMES, 2001; GOMES, 2017; BARATA, 2013; PITOL, 2016). Com o objetivo de esclarecer tal entendimento, o presente trabalho terá como recorte as fotos que Alair Gomes produziu do Davi de Michelangelo; fotografia realizada em sua viagem à Europa em 1983 e documentada em um diário pessoal chamado *A New Sentimental Journey*. As fotos analisadas constam no livro de mesmo nome que foi organizado por Miguel Rio Branco para a exposição póstuma de Gomes na *Maison Européenne de al Photographie*, em 2001.*

**Palavras-chave:** Homoerotismo; homocultura; Alair Gomes; Davi; fotografia.

### **Abstract:**

*The article intends to reflect on the way in which Alair Gomes expressed, in his photography, the idea of the erotic. For this article, this erotic expression of Gomes happens through homoeroticism, understood as a homocultural category (GARCLA, 2012, p. 43). Through a semiotic method, the sources of Alairian grammar will be sought in homoerotic cultural productions from the photographer's time. From the words of Alair Gomes himself and from research carried out by scholars of his work who have pored over his archives, which are at the Biblioteca Nacional, in Rio de Janeiro, it is possible to infer the understanding that Gomes' homoerotic photography is a construction whose bases were in a dialectic relationship with pornographic production of their time (GOMES, 2001; GOMES, 2017; BARATA, 2013; PITOL, 2016). With the objective of clarifying this understanding, this work will focus on the photos that Alair Gomes produced of David by Michelangelo; photograph taken on his trip to Europe in 1983 and documented in a personal diary entitled *A New Sentimental Journey*. The analyzed photos appear in the book of the same name that was organized by Miguel Rio Branco for the posthumous exhibition of Gomes at the *Maison Européenne de al Photographie*, in 2001.*

**Keywords:** Homoeroticism; homoculture; Alair Gomes; David; photography.

### 1. Introdução

No ano de 1983 Alair Gomes, após uma estada de três meses na Europa (entre agosto e outubro), redige um diário pessoal com textos filosóficos e ilustrado com mais de setecentas fotos no qual registrou sua viagem. Parte dessas imagens são fotos de esculturas encontradas em jardins, museus e praças da Itália. São imagens de esculturas de nus masculinos. A objetiva de Gomes, treinada na Ipanema dos anos 1970, agora volta-se para os jovens corpos masculinos em mármore e suas poses clássicas. Cabe ressaltar que tais fotos não foram colocadas em uma ordem específica como é usual na obra fotográfica de Alair Gomes. Para a apresentação dessas imagens na *Maison Européenne de la Photographie*, em 2009, em Paris e no livro *Alair Gomes A New Sentimental Journey* (2009), as imagens foram selecionadas e organizadas pelo fotógrafo Miguel Rio Branco.

Entre essas imagens de esculturas encontram-se fotos do *Davi* (1504), de Michelangelo Buonarroti. Essa escultura clássica, registrada por diversos fotógrafos e turistas, estudada por diversos *connaisseurs*, causa em Alair Gomes êxtase e maravilhamento. A postura triunfante do *Davi* possivelmente possa ter despertado em Gomes certa conexão com a atitude dos rapazes cariocas frequentadores das praias da Zona Sul do Rio de Janeiro. As fotos do *Davi* (assim como os textos) feitas por Gomes podem ser entendidas para além de meros registros fotográficos de uma escultura visando um estudo pormenorizado posterior, mas reproduções do olhar erotizado que o fotógrafo vertia sobre os corpos masculinos, jovens e viris. Essa tensão de forças que o fotógrafo suscita entre a História da Arte e o homoerotismo é o tema central da reflexão que propõe este artigo.

Ao ler o texto em que Gomes descreve o momento em que se aproxima da escultura de Michelangelo, é possível depreender o magnetismo que ela exerce sobre o fotógrafo. Gomes, literalmente, orbita o *Davi*, em busca do melhor ângulo para fotografá-lo:

“Detenho-me perto dele, antes de erguer a cabeça e pousar os olhos em sua postura triunfante. Aproximo-me ainda mais e colo-me ao pedestal que é um pouco mais alto do que eu; pouso os olhos nele com intensidade ainda maior – uma pequena volta em torno do pedestal me ajudaria a ajustar a cabeça entre os pés de Davi, para melhor ver seu zênite [...]” (GOMES, 2009, s.p.)

Esse circundar é um movimento usual aos observadores de obras de arte tridimensionais. A própria obra solicita ao observador esse movimento corporal que possibilita sua apreensão completa. Tal característica acentua-se no caso de um fotógrafo. O correr dos olhos de um observador comum diferencia-se da análise de um fotógrafo, o qual seleciona e recorta a realidade. O que permite dizer que no gesto fotográfico pode haver a manifestação de ideologias (SONTAG, 2004, p.32; FELICI, 2007, p. 65; BARTHES, 2018, p. 14-15, MARTINS, 2019, p.28). Ou seja, o fotógrafo não registra a realidade, mas produz um recorte do que é percebido com ajuda de sua objetiva.

Alair Gomes parece enxergar no *Davi* de Michelangelo um jovem acessível e disposto a posar para ele, talvez uma atitude próxima à dos cariocas na praia de Ipanema: “[...] eu sinto como se eu estivesse em frente de um extraordinariamente esplendoroso jovem que de bom grado posou nu para mim [...]” (GOMES, 2009, s.p.).

### 2. O Davi de Alair Gomes

No livro *A New Sentimental Journey* (2009), em suas páginas centrais, há uma sequência (produzida por Miguel Rio Branco) de quinze fotos do *Davi* de Michelangelo, feitas por Alair Gomes. A escolha por Rio Branco para o ordenamento de tais fotos (e como curador da mostra que ocorreu na *Maison Européenne de*

la Photographie) parece ter sido uma estratégia que recorreu a uma característica fundamental desse fotógrafo: a construção de séries e conjuntos de fotografias que questionam a ontologia fotográfica de registro documental objetivo (ARAÚJO FILHO, 2015, p. 21).

A série em questão parece introduzir o observador nesse giro ao redor do *Davi*. Iniciando a leitura da série a partir da perspectiva ocidental (da esquerda para direita e de cima para baixo) temos duas fotos em plano médio curto em *contra-plongée*, não foi possível obter dados de qual câmera e objetiva utilizada, contudo é possível supor que nessa sequência Gomes tenha utilizado uma objetiva com zoom. As duas primeiras fotografias colocam o observador próximos à escultura, com uma sensação de intimidade que vai esvaindo-se na primeira sequência quando ocorre um afastamento a fim de capturar a imagem do corpo do *Davi* até quase um plano geral, onde é possível ver ao fundo parte da arquitetura da Galeria da Academia de Belas Artes de Florença. A sensação de intimidade retorna na sequência seguinte onde o torso da escultura, na primeira foto, é colocado em evidência sensual em um quase plano detalhe: há certo destaque ao mamilo, como um centro de interesse, que parece levemente intumescido. Seguem-se mais duas imagens do torso que destacam a contração do abdômen e cabe ressaltar os diversos pequenos pontos que parecem ser as porosidades do mármore. Das duas últimas fotos dessa sequência ocorre um pequeno giro que destaca o pênis, seus pelos pubianos e a mão direita do *Davi*.

A última sequência sugere ao observador das fotos um movimento de semicírculo na frente da escultura, com movimentos de aproximação e afastamento. Embora a leitura da sequência ocorra da esquerda para a direita (pela lógica ocidental), o movimento do ponto de vista criado pelo enunciador (um híbrido entre o discurso de Alair Gomes com a montagem de Miguel Rio Branco) é exatamente o oposto: parte do lado esquerdo da escultura para o lado direito, fazendo um leve movimento de aproximação e afastamento.



**Figura 1** - Sem título - Alair Gomes. (Fotografia 18 cm x 24 cm) Gelatina e prata. Reprodução do autor. Vitória, Espírito Santo, Brasil. 2023. (Fonte: livro *A New Sentimental Journey*).

De acordo com Felici, a presença de um enunciador fotográfico pode ser apreendida pelo movimento da câmera, pela presença do artifício do zoom, na criação de centros de interesse, pela escolha de planos. Esse enunciador pode ser entendido como o produtor do texto visual e não deve ser confundido com o autor empírico da foto (2007, p. 220). Esse enunciador fotográfico também pode ser uma forma de manifestação do “sujeito do discurso”, conceito utilizado na Análise do Discurso com vista a plasmar a ideologia dos indivíduos.

Diante desse ponto de vista talvez seja possível analisar a sequência de fotos do *Davi* de Michelângelo, feitas por Alair Gomes, a partir de um enunciador que parece demonstrar um maior interesse por detalhes da imagem do *Davi*, e menos por mostrar sua grandiosidade e altivez. Observar tais fotografias é observar as linhas desenhadas pelo corpo escultórico do *Davi*: os olhos devem acompanhar as linhas dos contornos dos músculos, deterem-se no ponto criado pelo mamilo, no conjunto idealizado do pênis, saco escrotal e pelos pubianos que parecem emular uma guirlanda ou arabesco. Na fotografia de Gomes, a escultura de Michelângelo parece ter sido subvertida do jovem pronto para a guerra para um mancebo que se despiu e se deixou fotografar passivamente.

Entender as imagens do *Davi* de Michelângelo feitas por Alair Gomes sob o prisma do erotismo *voyeur* do fotógrafo pode conduzir tais imagens para um campo do homoerotismo patente na obra de Gomes, contudo apenas latente na escultura do mestre renascentista.

O ideal da fotografia de Gomes e a perspicácia da montagem de Rio Branco podem ficar mais evidente na página seguinte do livro *A New Sentimental Journey* (2009). São fotos em que Gomes parece demonstrar o seu verdadeiro interesse no registro do *Davi*. Em especial a foto em que o fotógrafo consegue colocar-se (e ao observador) no meio das pernas da escultura. O ângulo é de baixo para cima (*contra-plongée*). Em primeiro plano é possível observar a panturrilha e o joelho, no segundo plano estão as coxas, nádegas, órgãos sexuais e a mão direita; no terceiro plano é visto o mamilo direito, tendo ao fundo a cúpula da Academia de Belas Artes. Gomes narra o momento desse ato fotográfico por meio de palavras como “ver melhor seu zênite” ou “acessar as visões abençoadas do templo solar de Davi” (GOMES, 2009, s.p.).

Quanto ao ângulo escolhido, Alair Gomes destacou que nem entre os cartões postais do *Davi* que eram vendidos em Florença e nem nos livros de arte aos quais ele

teve acesso mostravam a escultura desta forma. E, em seguida, parece indicar de onde deriva a ideia dessa foto: das “revistas masculinas americanas, ditas pornográficas” (Idem). Gomes elaborou uma reflexão a respeito desta imagem. Sua mente, ao observar entre as pernas da escultura, conecta uma série de linhas e formas arredondadas que tomaram a forma de corações, paisagens lunares e flechas. Ao conjunto formado pelo pênis e saco escrotal da escultura ele chama de “templo sagrado”. Sua meditação e maravilhamento diante do *Davi* levou-o a enxergar uma flecha, formada por um eixo imaginário que sai das nádegas até o ponto formado pela visão de parte do pênis da escultura.

De acordo com as observações de Gomes, a intumescência encontrada por ele nas *palle*<sup>1</sup> seria uma forma de Michelângelo retratar a possibilidade de ereção do pênis da escultura. Essa tensão entre o discurso da História da Arte e as elucubrações de Alair Gomes, especificamente encontrada em sua leitura do *Davi*, possivelmente seja o que ele mesmo chamou de “[...] algumas visões de caráter bastante radical sobre assuntos como a natureza da arte, as relações entre arte e erotismo e o papel de Eros na condição humana<sup>2</sup>.” (GOMES, 1991, p. 2, tradução nossa). O fotógrafo, estudioso da História da Arte, certamente conhecia o discurso construído em torno da produção da escultura de Michelângelo.

“No entanto, de forma algum meu livro é dirigido exclusivamente, ou mesmo particularmente, aos homossexuais. De fato, ele é tão claramente homo quanto possível, porque somente sendo fiel à minha própria sensibilidade erótica eu pude ver definitivamente nela e além, ou através dela, o que autenticamente pertence a Eros e deve ser atribuído a ele. Considero, a esse respeito, que assim como durante longos séculos os homossexuais não tiveram dificuldade em assimilar e desfrutar de obras literárias, às vezes

1 Do italiano, bolas. Gomes referia-se aos testículos da escultura do Davi, vulgarmente chamados da mesma forma no Português do Brasil.

2 Texto original: “[...] some views of very radical character on subjects such as the nature of art, the relations between art and eroticism and the role of Eros in the human condition.”

de caráter pronunciado, tratando de perto de Eros de um ponto de vista estritamente heterossexual, também os heterossexuais de nossa nova era de libertações possam voltar sua atenção, sem qualquer tipo de restrição cultural, para textos tão aberta e positivamente, ou estimulantemente homossexuais, quanto o meu. Meu livro contém implicitamente uma proclamação a todas as pessoas de boa vontade erótica, heteros, bis e homos, de que já é hora de o homoerotismo atingir a maioria no mundo contemporâneo<sup>3</sup>.” (GOMES, 1991, nota 4, tradução nossa)

Essa proclamação, que beira um manifesto, parece indicar que a homoafetividade pode implicar em uma visão de mundo, uma *Weltanschauung*. Possivelmente resida aí a maior subversão alairiana, sua indicação de uma fratura no discurso da arte quando este parece evitar levar em consideração que muitos de seus artistas a utilizaram como forma de expressão de suas diversas sexualidades (COOPER, 1986, p. xiv – Introduction).

### 3. Considerações finais

Compreender o homoerotismo como uma visão de mundo (*Weltanschauung*), uma metafísica a partir da qual a realidade torna-se um objeto de estudo, pode ser uma

---

3 Texto original: “However, by no means my book is addressed exclusively, or even particularly, to homosexuals. It is fact as plainly homo as possible, because only being thoroughly faithful to my own erotic sensibility I could definitely see booth in it and beyond, or through it, what authentically belongs to Eros and must be attributed to him. I consider in this respect that just as for long centuries homosexuals had no difficulty in assimilating and enjoying literary works, sometimes with a pronounced nature, dealing closely with Eros from a strictly heterosexual point of view, the heterosexuals of our new era of liberations must also be able to turn their attention, without any sort of cultural restrictions, to texts as overtly and positively, or stimulatingly, homo, as mine. My book implicitly contains a proclamation to all people of erotic good will, heteros, bis and homos, that it is already high time for homoeroticism to fully come of age in the contemporary world.”

chave de entendimento da obra de Alair Gomes, e pode indicar uma estrutura através da qual determinadas imagens da História da Arte possam ser apreendidas.

Na série *Davi*, de Alair Gomes, a observação geral das imagens da escultura pode conduzir à meditações a respeito da estética escultural antiga e a sua retomada na renascença italiana, ao rigor e habilidade de Michelângelo, ao momento histórico, social e político de Florença. Porém a imagem do mamilo, a recorrência da genitália, o destaque para a forma arredondadas das nádegas e, por fim, a foto feita entre as pernas da escultura, parecem indicar um interesse outro de Gomes. A partir de uma visão de mundo homoerótica, Gomes talvez tenha ressaltado possíveis códigos visuais por meio de sua fotografia. Talvez tenha criado “punctuns” que podem conversar com homens de outras épocas. Códigos de uma gramática visual que foram exacerbadamente explorados na pornografia gay da época do fotógrafo, tanto em revistas quanto em filmes.

Possivelmente, por meio da sintaxe fotográfica (organização da pose, do enquadramento e da luz), homens gays conseguem enviar mensagens que são lidas e entendidas por outros. Um processo de criação de significados (uma semiose) que talvez possa ser mais evidente na imagem do corpo masculino nu. Talvez essa nudez masculina, eroticamente codificada, possua suas nascentes nas esculturas clássicas e até mesmo antigas, onde a imagem do corpo masculino sem vestes poderia significar uma oferenda de beleza aos deuses. O interesse antigo por exaltar a beleza masculina por meio de sua nudez em esculturas pode ter sobrevivido e se atualizado no homoerotismo.

Para Garcia (2004, p. 48), há um léxico homoerótico na cultura constituído de imagens, sons e gestos que simbolizam características que são inerentes a uma ampla homoafetividade. Tais características encontram meios de se manifestar nos discursos artísticos, construindo o que o autor chama de *homoarte*.

#### 4. Referências

ARAÚJO FILHO, José Mariano K. de. *Miguel Rio Branco: imaterialidade do objeto, materialidades da imagem*. 2015. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2015.

BARATA, Rodrigo Otavio M. *Alair Gomes e Alvim Baltrop: o voyeurismo e o flaneurismo pornoerótico na fotografia gay dos anos de 1970*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciência das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

COOPER, Emmanuel. *The sexual perspective: homosexuality and art in the last 100 years in the west*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986.

FELICI, Javier M. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: FAPESP, 2003.

GOMES, Alair. *A new sentimental journey*. Cosac Naify, São Paulo, 2009.

MARTINS, José de S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PITOL, André Luís Castilho. *“Ask me to send these pictures to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2016.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## **POÉTICA VISUAL: da educação patrimonial à materialização midiática**

Eloiza Comério

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Milena dos Santos Kohler

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Profº Dr. Aparecido José Cirillo

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Este artigo registra uma ação educativa referente a poética midiática da Educação Patrimonial com estudantes da 1ª série do Ensino Médio. O objeto deste estudo renteia o processo de apropriação da Educação Patrimonial curricular e a intervenção docente no processo ensino-aprendizado. Define-se como objetivo compreender a importância das percepções discentes partindo da sistematização curricular articulada à intervenção pedagógica interdisciplinar de construção imagética. A investigação se alicerça nas bases dos estudos qualitativos. Pretende-se, responder aos seguintes questionamentos: O que se pretende comunicar ao produzir uma obra? Para quem deixamos a herança cultural? Qual o objetivo das criações e inovações no campo da Arte para o ambiente escolar? Há aficionados fruidores de arte, no espaço escolar? Como despertar apreciadores em locais distantes dos centros artísticos? A partir destas provocações, espera-se subsidiar dados relevantes para o desenvolvimento da educação patrimonial acerca da interdisciplinaridade das disciplinas que compõem o currículo da Educação Básica, alertando para a necessidade de discutir a efetivação de práticas docentes mediatizadas para a autoaprendizagem, autorregulação e autonomia discente doravante o diálogo entre as áreas de conhecimento, partindo do conhecimento prévio do estudante, afim de subsidiar e ampliar seu saber para além de uma prática artística.*

**Palavras-chave:** Interdisciplinaridade - Patrimônio - Mediatização - Memória - Ação Educativa.

### **Abstract:**

*This article registers an educational action referent to a medieval poetry of Patrimonial Education with students of the 1st series of the Ensino Medium. The object of this study is rent or the process of appropriation of Education Patrimonial curricular and a teaching intervention in the teaching-learning process. Defined as objective to understand the importance of the perceptions discentes parting from the systematization of the curriculum articulated to the pedagogical intervention interdisciplinar de construção imagética. An investigation is based on qualitative studies. Pretend-se, answer the following questions: O what do you pretend to communicate to produce a work? To whom do we leave a cultural heritage? What is the objective of the creations and innovations in the field of art for the school environment? Há aficionados fruidores de arte, no espacio escolar? How to wake up appreciators in places far from the artistic centers? From these provocations, it is expected to provide relevant data for the development of patrimonial education about the interdisciplinarity of the disciplines that make up the basic education curriculum, alerting to the need to discuss the effectiveness of mediatized teaching practices for self-learning, self-regulation and autonomous descent Then go on to dialogue between these areas of knowledge, building on the student's previous knowledge, afim de subsidiary and expanding their knowledge beyond an artistic practice.*

**Keywords.** Interdisciplinarity - Heritage - Mediatization - Memory - Educational Action.

### 1. Introdução

Inúmeras são as contribuições artísticas, as pesquisas em Arte, as obras produzidas, a poética do ir e vir das inspirações dos seus criadores. Fala-se das razões da arte, da subjetividade das produções, das impenetráveis dimensões e abstrações, passíveis de contemplação aos olhos do observador. Mas afinal, o que o tempo nos permite registrar no campo das Artes? A História se encarregou de registrar e potencializar as investigações acerca das teorias e práticas artísticas, propondo incisões temporais, efervescentes e interdisciplinares na difusão do saber científico elucidado nas diferentes perspectivas experienciadas pelos humanos.

Esta investigação se alicerça às bases dos estudos qualitativos, onde pretendemos responder os seguintes questionamentos: Para quem deixamos a herança cultural? Qual o objetivo das criações e inovações no campo da Arte para o ambiente escolar? O que se pretende comunicar ao produzir uma obra? Estas indagações cerceiam o mundo artístico, definir para quem deixamos o legado é desafiador.

Há aficionados fruidores de arte nos campos mais remotos dos centros artísticos que disputam holofotes da fama e dos campos dinâmicos de pesquisas científicas que objetivam discutir os por quês de suas grandiosas exposições, nem sempre (re) conhecidas, mas que contribuem para que a mensagem artística chegue aos cidadãos da sociedade. A Educação Patrimonial é um conteúdo curricular previsto no plano de ensino de Arte em todas as séries e etapas da Educação Básica, sendo amplamente explorada pelas disciplinas da Área de Conhecimento de Ciências Humanas.

Propomos neste artigo, uma ação educativa de forte apelo midiático, a partir do conteúdo Educação Patrimonial desenvolvido com estudantes da 1ª série do Ensino Médio. Exploraremos a poética visual, provocando nos estudantes, o desejo de elaborarem composições, pensadas, produzidas expostas e apreciadas por eles e entre eles, transgredindo o imaginário poético visual.

### 2. Patrimônio, Cultura e Memória

Ao olharmos o entorno, percebemos o espaço ocupado por objetos, edificações e saberes. Nos aproximando, vislumbramos as particularidades da paisagem, da arquitetura e das manifestações. Para cada detalhe, há uma história, um patrimônio a ser desvendado. Muito se discute sobre a Patrimônio, mas qual o seu significado? Definido pelo Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa, entende-se por Patrimônios:

“[...] 1. herança familiar; 2. conjunto dos bens familiares; 3. fig. Grande abundância; riqueza; profusão (p. artístico); 4. bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar, região, país, ou mesmo para a humanidade, que passa(m) por um processo de tombamento para que seja(m) protegido(s) e preservado(s) [...]; 5. JUR. Conjunto dos bens, direitos e obrigações economicamente apreciáveis, pertencentes a uma pessoa ou a uma empresa [...]”

Neste sentido, Patrimônio, conjunto de bens adquiridos, pertencente a um indivíduo ou a um coletivo, privado ou público, herdado ou construído, inédito e de valor inestimável. Um legado construído e repassado a gerações, compõem a cultura, definida pelo antropólogo britânico TYLOR<sup>1</sup> (1871, pag.1) em seu sentido etnográfico mais amplo como:

“[...] o conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, o costume e toda a demais capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade.”

Do ponto de vista etnográfico são inúmeras as formas de Patrimônio Cultural: festas, religiões, danças, formas de medicina, culinária entre outras o compõem. De acordo

---

1 Ler com Tylor, Primitive Culture, (1871, p.1)

com GONÇALVES, (2003, p.31):

“O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a medição sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre céu e a terra, e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio de certo modo, constrói, forma as pessoas.”

As categorias patrimoniais podem variar de acordo com sua estrutura, podem ser: Imateriais (aprendizagens empíricas); Naturais (formação rochosa, importância científica, biológica); Materiais Móveis (objetos, mobílias, outros) e Materiais Imóveis (monumentos, construções arquitetônicas), de valor e importância histórica, sentimental, religiosa inestimável. Estes patrimônios compõem o acervo da humanidade, de acordo com POLLAK (1992, p.2) são *‘elementos constitutivo de memória’*, registram o passado e a contemporaneidade através de memórias e construções consagradas, protegidas e preservadas pela transmissão do conhecimento e recursos financeiros públicos.

A memória, segundo POLLAK (1992, p.2), *“parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa”*. Já Maurice Halbwachs (2004), em sua tese escrita entre os anos 20-30, afirma que *“A memória deve ser [...], como um fenômeno coletivo e social, [...] um fenômeno construído coletivamente e submetido [...], a transformações e mudanças constantes.”*

Estes distintos conceitos marcam nossa memória e nos conduzem a uma refletir acerca dos acontecimentos que registram e estreitam os laços da herança construída ao longo da existência humana e das relações topofílicas garantindo sua perpetuação. Sabemos que preservar os patrimônios é dever coletivo, embora as comissões de proteção foram se constituindo, foi a partir de 1931 que surgiu a primeira Con-

ferência internacional de conservação aos Monumentos Históricos e quinze anos mais tarde, a Convenção do Patrimônio Mundial composta por oitenta países dos cinco continentes. O passar dos anos reforça a importância da expansão das redes de proteção, para preservar a identidade ética, religiosa, familiar, regional, tribal e nacional dos seres humanos.

Portanto, a memória é um *‘fenômeno construído’* individualmente, com ligação ao sentimento de pertencimento e de *‘identidade’*, por conseguinte um sentimento constituinte da identidade individual e coletiva, que possibilita o diálogo entre patrimônio, cultura e memória, afinal, quanto maior o conhecimento e familiaridade, mais significativo o sentimento de preservação e maior sua ligação afetiva.

### 3. A interdisciplinaridade e o papel docente

Como professora de Arte, é comum pensar nas contribuições e aproximação da Arte para além da vida acadêmica. O que nos revigora é saber que a Arte liberta, expande-se a partir do espaço fechado, pesado e ganha o mundo, a criatividade, perspectivas, imaginação e possibilidades de interdisciplinaridade. FAZENDA (2003, p.86), destaca que *“a interdisciplinaridade ocorre mais do encontro entre indivíduos do que entre disciplinas”*.

A interdisciplinaridade, é um *“projeto de parcerias”*, que para acontecer segundo FAZENDA (2003, p.85-89) necessita abordar seis fundamentos: *“Atitude interdisciplinar”*; *“memória”* (registrada e vivida); *“parceria estabelecida”*; perfil de uma *“sala de aula”* com ordem, tempo, pesquisa, aspectos epistemológicos e metodológicos que alicerçam um projeto/pesquisa com início, meio, fim; bases de um projeto interdisciplinar, a *“revisita às pesquisas aos projetos pessoais de vida”* que respeitam a individualidade de ser de cada um, e a *“efetivação da pesquisa interdisciplinar”* que ganha forma

ao pensar, questionar e construir.

Nesta ação educativa, partimos do conhecimento empírico entre pares e expandimos para o científico. FAZENDA (2003 p.88) chama a atenção sobre o processo de aprender e sua relação com a pesquisa. Segundo a autora “*aprender a pesquisar, fazendo pesquisa, é próprio de uma educação interdisciplinar*”. Seguindo estes fundamentos FAZENDA” (2003 p.87) aponta a existência de três características fundamentais para pensar e agir de forma interdisciplinar: “*o projeto, a intencionalidade e o rigor, que não devem ser substituídas pela “improvisação” e “non sense*”.

Portanto, estes fundamentos são empregados pela mediação interdisciplinar docente. Ao pensar atividade que envolvam os estudantes na dialógica interdisciplinar intencional, possibilita-se a efetivação e o despertar de uma pesquisa artística. Nosso objetivo neste artigo, é permitir que os estudantes se apropriem da materialidade artística, da poética em torno do *fazer artístico*, sendo capaz de refletir sobre a arte, afinal:

“O educador não pode mais caminhar numa única e restrita direção. Ele terá que adquirir olhos de águia para que ele consiga olhar em múltiplas direções, porém em precisas direções, esse é um exercício de interdisciplinaridade”. FAZENDA (2003, p.134).

É intrínseca a possibilidade de projetar e desdobrar sonhos que a Arte oferece. É neste espaço de diálogo, de ação, evolução, de fazer, refazer, de tornar-se, formar-se, de pensar sem moldura, aventurar-se nas infinitas possibilidades, que se encontra o processo criativo humano, que neste artigo chamaremos ‘materialização’, possibilitando estreitar a conexão do conhecimento de mundo para as infinitas possibilidades do espaço escolar.

#### 4. A mediação

Analisando o currículo escolar capixaba, percebemos uma estratégia dialógica pensada para ser vivenciada como experiência estética, a partir do processo de criação, entrelaçado à educação patrimonial e aos vieses contemplados em todas as séries da educação básica, possibilita mediar a construção do conhecimento como um recurso de comunicação. Segundo LIBÂNEO (2001): “A ação pedagógica acontece em todo e qualquer segmento da sociedade, onde professor e aluno estão inseridos neste ecossistema educativo e comunicativo.”

Sabemos que a comunicação é um processo complexo, não se restringe e limita-se em meras orientações ou enquadramentos de regras, objeto e interesses de uma pesquisa. Mas se constrói na criatividade inovadora, na mediação do desafio, do diálogo e leitura imagética, necessitando responder como, para que e porque se lê, isto é, provoca,

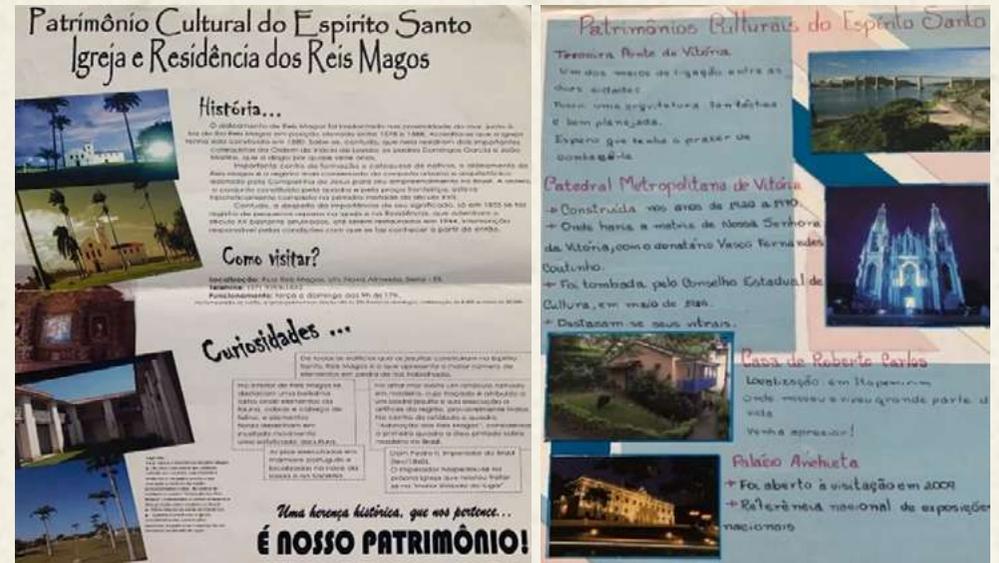
“Alternativas para conhecer mais e melhor[...] pela atitude de reciprocidade que impele à troca, [e de] perplexidade ante a possibilidade de desvendar novos saberes”. (FAZENDA, 2003, p. 69)

É necessário aflorar a percepção do estudante para o olhar interdisciplinar que liga, religa, aproxima, faz sentido e se comunica. A ação educativa iniciou-se do diálogo curricular de História, Sociologia e Filosofia que abordam vertentes do Patrimônio. A partir do embasamento teórico, nasceram as composições artísticas midiáticas, fundidas da informação. O saber foi materializado em mídia, o conhecimento tomou forma, cuja natureza se transformou em poética, isto é, em Mídia visual.

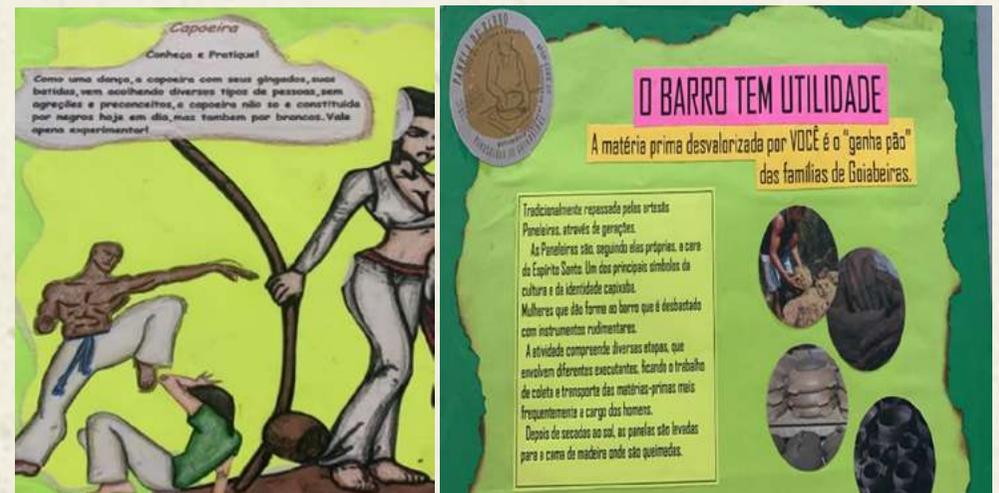
**5. Ação educativa**

Propomos aos estudantes da 1ª série do Ensino Médio<sup>2</sup> uma aula invertida. Passamos o tema a ser pesquisado, diagnosticamos o conhecimento empírico acerca dos Patrimônios. Após a diagnose, aprofundamos a temática com aula expositiva. Cada disciplina, abordou o conceito, os critérios, o processo de tombamento, a importância da preservação, classificações dos Patrimônios e os efeitos a longo prazo de sua extinção, apresentando os conceitos de cultura e memória, definidos pelos órgãos governamentais UNESCO, IPHAN e SECULT-ES.

Após a sistematização dos conceitos, os alunos foram convidados a escolherem um patrimônio que tenha despertado neles, durante o aprofundamento do saber científico, o interesse afetivo, para o registro visual que pudesse despertar nos pares o desejo de preservação, sendo convidados a expressarem o saber consolidado em formato midiático. O desafio era produzir uma imagem visual que permitisse, sensibilizar as pessoas para o sentimento de preservação, mantendo viva a herança e o diálogo memorial na população, narrando a história e descrevendo a importância do patrimônio selecionado em sua singularidade e originalidade, utilizando a poética. A partir desta provocação os alunos produziram uma mídia. Cada grupo selecionou um patrimônio. O objeto escolhido, foi lapidado e exposto no ambiente escolar por uma mídia, utilizando a técnica de produção que melhor os agradassem (sobreposição, designer gráfico, impressão, entre outros). A concepção poética apresentou recursos gráficos diversos. Após a finalização das composições visuais, os alunos expuseram as obras no espaço escolar, composta por: cartões postais, posters, chamadas publicitárias e pinturas elucidadas nas imagens 1, 2, 3 e 4 a seguir:



**Imagem 1 e 2:** Patrimônio Material Imóvel: *Arquitetura*. Técnica Colagem.



**Imagem 3 e 4:** Patrimônio Imaterial: Capoeira e Panelarias de Goiabeiras. Técnica Colagem.

<sup>2</sup> Os relatórios desta atividade, foram concretizados a partir da nossa prática, como docente de Artes Visuais e são fruto de um trabalho interdisciplinar em equipe.

O espaço escolar é o lugar de produção e construção de conhecimento. Que promove cuidado no tratamento da informação a ser transmitida. Registramos o cuidado com a organização dos materiais e a criatividade empregada ao fazer artístico. Atividades assim, permitem ao estudante gostar de apender arte, fazendo arte, reconstruindo o espaço social criativo e produtivo, sem reduzi-los a moldes.

### 6. Considerações Finais

Qual o objetivo das criações e inovações no campo da arte para o ambiente escolar?

É no espaço da sala de aula, e para além dele, que as relações de ensino aprendizagem se estabelecem. As múltiplas relações entre professores, alunos e objetos de estudo se constroem, ganham sentido e são apreciadas. Após a ação educativa realizada com os estudantes da 1ª Série do Ensino Médio, concluímos que é possível deixar uma herança cultural, através das criações e inovações artísticas desenvolvidas a partir do conteúdo curricular. Ao explorarmos interdisciplinarmente a Educação Patrimonial, constatamos que é possível estabelecer conexão com os estudantes, promover diálogo entre o conhecimento empírico, as relações topofílicas, a memória, a herança, a identidade coletiva, o objeto científico e a comunicação midiática.

Constatamos que após mediar os conceitos patrimoniais, a pesquisa e o conhecimento empírico, por meio de metodologia artística, ampliamos os conhecimentos, resultando na produção prática de mídias visuais, concebidas, materializadas e expostas no espaço escolar. A produção poética visual, despertou o interesse dos estudantes. Percebemos que ao selecionarem e se apropriarem de diferentes perspectivas acerca do conhecimento e das categorias patrimoniais classificadas pelos órgãos em diferentes esferas, os estudantes estreitaram senso de preservação, dando continuidade ao legado desta herança, primícias da identidade coletiva, registrada e repassada através

da memória ao longo da história.

O resultado deste processo, foi alcançado com a exposição das mídias poéticas produzidas, permitindo conceituar, contextualizar, classificar, comunicar e proteger a memória dos patrimônios, no ambiente escolar. Concluímos que é neste espaço que identificamos e despertamos aficionados fruidores de arte em locais remotos e inimagináveis. Que ações educativas deste tipo, oportunizam aos estudantes a comunicação direta, a perpetuação da produção artística e o protagonismo histórico, tornando-os socialmente integrantes insolúveis da cultura que incluída ao presente, reverbera no futuro, garantindo o desenvolvimento e a ressignificação da Arte para além da escolarização.

### 7. Referências

CHOAY Françoise, **Alegoria do Patrimônio**, trad. Teresa Castro; rev. Pedro Bernardo. Lisboa Edições 70, imp. 2006 p. 1-14

FAZENDA, Ivani C. **Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa**- Campinas, SP: Papirus, 1994, (Coleção Magistério: Formação e trabalho Pedagógico) 11ª Edição 2003.

\_\_\_\_\_. **Interdisciplinaridade: qual o sentido?** São Paulo: Paulus, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In:

ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios con-**

**temporâneos.** Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio, 2003. (p. 25-33).

\_\_\_\_\_, J. R. S. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios** In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005. (01-22).

HALBWACHS, M. **Los marcos sociales de la memoria.** Concepcion: Universidad de la Concepción: Caracas: Universidade Central da Venezuela, 2004.

LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas.** Educar, Curitiba, n. 17, p. 153-176. 2001. Editora da UFPR.

POLLAK Michael, **Memória e identidade Social, Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-212.

TYLOR, Edward Burnet. **Primitive Culture,** Research into the Development of Mythology, Philosophy and Religion, Art and Custom (2 vol.)1871).

PESSOA, Fernando. <http://cultura.estadao.com.br/galerias/literatura> 14/06/2018.

## **ROCKY, UM LUTADOR E DOMINGA, UMA CATADORA DE PAPEL: os atravessamentos dos monumentos que resistem!**

Fabiola Fraga Nunes  
PPGA/LEENA/UFES - Bolsista FAPES

Giuliano de Miranda  
FAVENI/FABRA

Prof Dr José Cirillo  
FAPES/CNPq/PPGA/LEENA/UFES

### **Resumo:**

*Este artigo pretende discutir aspectos da arte pública e as relações interculturais pensadas a partir do monumento público, um localizado na Philadelphia immortalizando o personagem do filme Rocky: o lutador (1976) e outro monumento Dominga (----) situado em Vitória, ambos monumentos inseridos no ecossistema público. Notadamente heróis improváveis; A saga desse descendente de imigrantes italianos, ganhou contornos históricos na medida em que, para além do cinema, a personagem vira escultura, Rocky (1981) que, de forma atemporal se transforma em sinônimo de resiliência e superação. Nesse sentido, seu monumento nos convida a refletir sobre a desigualdade social em solo americano antagonizando com o “American Dreams”, assim como, uma série de características comuns ao personagem, presentes em parte de uma população mundial sem ferramentas necessárias para que tenham condições de sobreviver, invisíveis, entre as quais Dominga encontra abrigo: Etnicamente, Balboa e Dominga são imigrantes, pertencem a uma camada social excluída. Tentaremos estabelecer algumas conexões entre os dois monumentos, na medida em que, para além da obra física, se estreite o diálogo em relação ao documento público e sua função amplificadora de narrativas bem como um território fértil para debates acerca da História e da condição humana enquanto Sociedade, visto pelo prisma étnico-racial comum as duas obras em contextos sociais diferenciados.*

**Palavras-chave:** Monumento e lutas sociais; Rocky Balboa; Dona Dominga; Resistência.

### **Abstract:**

*This article intends to discuss aspects of public art and intercultural relations thought from the public monument, one located in Philadelphia immortalizing the character of the film Rocky: the fighter (1976) and another monument Dominga (----) located in Vitória, both monuments embedded in the public ecosystem. Notably unlikely heroes; The saga of this descendant of Italian immigrants gained historical contours as, beyond cinema, the character becomes a sculpture, Rocky (1981), which, in a timeless way, becomes synonymous with resilience and overcoming obstacles. In this sense, his monument invites us to reflect on social inequality on American soil, antagonizing with “American Dreams”, as well as a series of characteristics common to the character, present in part of a world population without the necessary tools for them to be able to survive, invisible, among which Dominga finds shelter: Ethnically, Balboa and Dominga are immigrants, belonging to an excluded social layer. We will try to establish some connections between the two monuments, to the extent that, in addition to the physical work, the dialogue is narrowed in relation to the public document and its amplifying function of narratives, as well as a fertile territory for debates about History and the human condition as Society, seen through the ethnic-racial prism common to both works in different social contexts.*

**Keywords:** Monument and social struggles; Rocky Balboa; Dona Dominga; Resistance.

### 1. Introdução:

Entre os inúmeros elementos que integram o ecossistema urbano, podemos pensar que os monumentos têm um papel ativo na aglutinação cultural, se pensados como camadas de história (contestada ou não) que vão edificar a cultura de um local. Assim, pensar sobre os monumentos nesse contexto é pensar sobre a própria existência da cidade e daquilo que a constitui ao longo de sua história. A partir das mudanças no poder e, conseqüentemente, alteração nas narrativas dominantes, nota-se os monumentos públicos se tornam alvos primários desse novo controle estabelecido. Dessa forma, não raro, essas obras têm sua estrutura alterada e muitas vezes literalmente destruídas, numa esvaziada tentativa de apagar a história, ao invés de a ressignificar. É a estratégia para se tentar apagar da visão coletiva a História ali perpetuada, uma forma errônea de se tentar alterar o passado.

A abordagem dos monumentos Rocky (1981) e Domingas (----), para além de sua significação específica, avança, no sentido de ratificar o monumento como uma espécie de memória compartilhada por um coletivo, se tratando inclusive de sua construção identitária comum. Em comum, mas que o fato de serem eternizados em bronze, essas duas peças ocupam espaços urbanos relacionados à estrutura de poder hegemônico: Balboa nas escadarias do Museu de Arte da Philadelphia e Dominga nas escadarias do Palácio Anchieta (sede do poder público estadual no Espírito Santo). Interessante também que ambos não sobem as escadas do poder, mas a margeiam. Esse raciocínio é interessante para a tese de que mesmo eternizados como monumentos públicos, eles são parte do sistema estético e memorial, mas não figuram semioticamente como parte do poder, ou de transformação desse poder. Esse fato nos leva a outra particularidade das duas peças: são heróis fictícios. Rocky Balboa, uma personagem de origem italiana e pobre que usa a força do próprio corpo para ascender no sistema utópico norte-americano; e Dominga, uma mulher negra, possivelmente descendente de pais escravizados, idealizada por um escultor clássico que aos moldes do romantismo idealiza a força de uma mulher que tem seu corpo como instrumento de trabalho. Assim, a força física de corpos ex-

cluídos é o mote que une as duas obras, apesar do contexto cultural aparentemente tão distante. Ambos são parte da memória pública.

Ainda sobre memória pública, os monumentos, explicitam um caráter especial na medida em que, conferem uma composição interpretativa daqueles com as quais tiver contato, intencional ou involuntário porque a cidade se nos coloca frente a frente com sua História. Dessa maneira e a partir dessas interações, a obra pública, passa a compor o presente, trazendo novas versões do passado, sempre a reboque daqueles que contemporaneamente a vislumbram e com ela dialogam. Segundo a historiadora francesa Françoise Choay o desígnio do monumento não é o de dar uma informação neutra, mas sim, o “de tocar, pela emoção, uma memória viva” (CHOAY, 2001). Choay também afirma que monumento é “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 2001). Para a historiadora, a essência do monumento é a sua função antropológica: “sua relação com o tempo vivido e com a memória” (CHOAY, 2001). Talvez aqui surja nossa primeira inflexão teórica: sendo os dois personagens fictícios<sup>1</sup>. Mas, interessante destacar também que mesmo sendo fictícios suas histórias, é de outro lado importante ressaltar a relação intrínseca entre poder e memória, geralmente estabelecidas através de um ideário oficial.

O herói é uma construção social aglutinadora das camadas históricas e heroicas da cidade. Essas memórias fabricadas pelo *status quo*, invariavelmente, ressaltam heróis convenientes ao poder estabelecido, assim como constroem feitos, muitas vezes deturpados, sempre na perspectiva de fabricar uma lembrança coletiva que os favoreça para favorecerem a edificação coletiva da sociedade.

---

1 Apesar de relatos do próprio artista e de populares sobre a existência de uma mulher idosa, negra, que carregava um saco nas costas para buscar sustentar seu filho com problemas de saúde, de efetivo ou de registros formais sobre esta mulher nada se tem. Existe uma biografia escrita dela, Pietá do Lixo (2021) as informações apresentadas e o modo de redação do texto parecem deixar claro o aspecto ficcional de sua existência, não a física, mas a simbólica que a levou a se tornar um monumento. De outro lado, Balboa que se tornou escultura em homenagem ao mais famoso pugilista da Philadelphia é uma personagem fílmica.

Indubitavelmente, considerando os objetos que habitam nosso espaço coletivo e concreto, os monumentos se configuram como aqueles que, de alguma forma, guardam relação com o memorial coletivo. São estruturas concebidas ao logo da história para, de alguma maneira, celebrar e ao mesmo tempo perpetuar as ações de personagens que se fizeram relevantes ao longo do tempo, pelas mais diversas formas de atuação. Cada vez mais, a composição do espaço urbano das metrópoles, passa pela interseção com as obras públicas, sejam como confirmação de um passado significativo reafirmado pela estrutura específica, ou mesmo, a contestação desse personagem homenageado. Entende-se, dessa forma, a construção de uma identidade coletiva mais ampla e à luz dos fatos. Mas de que identidade coletiva falamos, quando tomamos como base do que vai construir a realidade, um objeto cuja existência é ficcional? Assim, vamos fazer algumas observações sobre esses dois monumentos em busca de correlações que envolvem a memória coletiva e suas estratégias manipuladoras de tentar apagar ou disfarçar suas estratégias excludentes para se manter o modo operandi do sistema urbano instaurado.

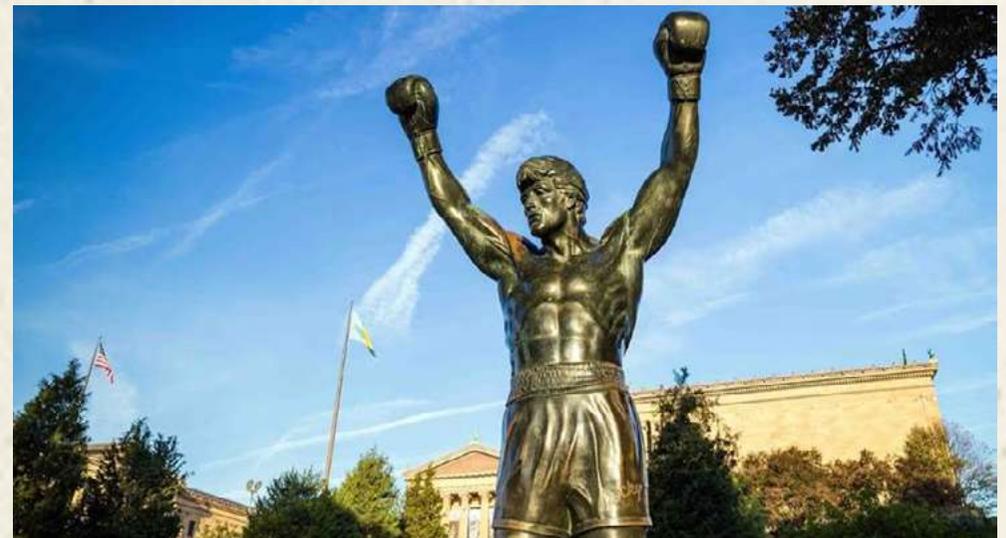
### 1.1 – Rocky (1981), o monumento ao grande pugilista da Philadelphia

A franquia cinematográfica sobre a saga de um pugilista norte-americano chamado Rocky Balboa, de origem italiana e de classe popular, reudou nada menos que seis filmes entre 1976 e 2006; dado seu faturamento milionário, gerou ainda mais duas sequências em 2015 e 2018, respectivamente. A jornada de um filho de imigrantes que trabalha no submundo dos guetos da Philadelphia até ser destacado para ocupar o lugar de um pugilista que se machucou. O então “Garanhão Latino” entra nos ringues no dia do bicentenário da Declaração da Independência do Estados Unidos. De cara, uma receita fácil: o apelo ao erotismo dos latinos associado ao sonho norte-americano de se constituir como a nação dos sonhos daqueles desprovidos de oportunidades.

Após a edição, Rocky II (1981), a cidade da Philadelphia não tem mais dúvidas de que tem um herói, Balboa leva investimentos, visibilidade e poder ao local onde surgiu o sonho americano. Em homenagem ao seu papel pela sociedade local, a comunidade presenteia

Silvester Stalone com uma escultura em que eterniza sua personagem no filme, do qual também foi roteirista. Tempos depois ele doa essa peça para a cidade e ela passa a ser exposta em uma das locações do filme, na frente da casa de show que foi cenário de Rocky III, onde ficou até 2006. Nascia uma memória coletiva ficcional com impactos expressivos na realidade social (Figura 1). Depois de uma longa exposição a visitação pública e geração de muita renda aos cofres públicos da Philadelphia, decidiu-se pela remoção da estátua em homenagem ao imigrante Herói, imortalizado nas telas dos cinemas; depois de certa polêmica foi transferida para as escadarias do Museu de Arte da Philadelphia.

A polêmica envolvendo o monumento foi além dos debates sobre o lucro oportuno vindo da exposição cinematográfica e do pugilista mais significativo da Philadelphia. Começava a incomodar as autoridades locais o que ela representava numa leitura mais de subsolo. Questões envolvendo questionamentos a respeito dos aparatos do sistema local para exclusão étnico-racial se apresentaram; perguntavam-se como realmente os Estados Unidos da América e a própria cidade de Philadelphia tratavam seus imigrantes.



**Figura 1.** Monumento Rock Balboa – em frente ao Museu de Arte da Philadelphia. Fonte: <https://www.elnuevodia.com>

Este embate em torno da peça e de seu papel memorial acabou se tornando um problema e apontando outras camadas do próprio filme e de seus desdobramentos. Enganam-se aqueles que imaginam a película como um mero filme de ação, uma luta de boxe. Para além do apelo midiático representado pela personagem de Sylvester Stalone, o filme aborda, de modo clara e na maior parte do tempo, as condições subumanas de sobrevivência do personagem título, além de uma clara xenofobia por parte de seu antagonista no filme. Um espelhamento da estrutura social norte-americana. O personagem de Rocky, é tido como alguém exótico, de origem italiana e incapaz de conseguir se destacar por outros meios que não os punhos, o garanhão italiano. A força bruta, ou a sua força de trabalho são seus únicos artefatos de barganha social – tanto que desprovido deles, a personagem entra novamente em estado de miséria social e tem que voltar a lutar para seguir em seu local de aparentemente privilegiado.

O monumento a Rocky entre outras coisas, traz à tona o debate sobre o sonho possível e o fracasso do norte-americano, tão propalado mundo afora, mas sem abrigo na realidade, ora explicitada pelo monumento.

### 1.2 – Dominga: uma catadora aos pés da escadaria

Dona Dominga (----) é uma obra de Carlo Crepaz realizada em três versões existentes e uma destruída<sup>2</sup>, segundo o inventário que o próprio artista deixou, existem: a peça em bronze em Vitória, ES; a peça em madeira, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro; outra edição em madeira com seus herdeiros na Itália; e uma em gesso que possivelmente foi usada para a fundição e que se perdeu no processo. Há evidências de que esta tenha sido uma das poucas obras realizadas pelo escultor, durante seus anos no Espírito Santo que não resultou de uma encomenda oficial. Segundo relatos de pessoas

2 Embora o jornal digital Folha Vitória (de 07 de abril de 2021) afirmem existir seis versões dessa imagem, o inventário feito pelo próprio escultor, com sua assinatura, informa que era quatro versões, sendo duas em madeira e outra em gesso, além da peça em bronze da qual falamos. A versão da Folha Vitória está disponível em <https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/04/2021/a-pieta-do-lixo-descubra-a-historia-da-escultura-em-frente-ao-palacio-anchieta-em-vitoria>

que conviveram com o artista, no período em que ele morava e trabalhava em sua casa e ateliê no bairro de Santo Antônio<sup>3</sup>. Os relatos afirmam que ele era vizinho de uma senhora negra, de condições financeiras muito precárias e que carregava regularmente um saco de linhagem nas costas, o que valeu a afirmativa de que trabalhava como catadora de material reciclado. Não há qualquer dado concreto sobre a mulher que inspirou essa obra. Sua existência, diferentemente de Rocky, é concreta, mas o que se sabe dela é tão ficcional quanto a biografia do pugilista.

Dominga (Figura 2), como o próprio escultor a nomeia, era negra, velha ou envelhecida pelo trabalho de catadora de papel exposta cotidianamente ao esforço físico e ao sol; sua imagem não resulta do glamour de cinema, nem de qualquer movimento que a resgaste ou que denuncie sua condição de vida. Mulher, negra, pobre, periférica e absolutamente ignorada pelo poder público da época. Ao que nos parece, apenas o olhar investigativo de um escultor observou essa senhora silenciada pelo sistema social ao qual habitava. Entretanto, é exatamente desse roteiro solitário e poético que Crepaz lhe escreveu que ela vai ganhar certa visibilidade e posterior ficcionalidade simbólica que a colocou como um monumento urbano. Evidência disto é o título de uma das versões dessa obra que se encontra na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro: “Anoitecer” é o título dado. Revela-se aí que o artista a vê em um fim de vida, no ocaso de sua existência, desgastada pelo tempo, pelo sol, pela dor, pelas perdas.

A pele enrugada, a expressão cansada, o corpo curvado, tomam de assalto o olhar sensível de Crepaz (Figura 3) que registrou sua altivez de trabalhadora e provedora de sua família, ante ao olhar curioso e impassível da sociedade. E Dona Dominga toma vida no mundo da arte; não como um encargo do artista em suas incontáveis encomendas, mas fruto da expressão e da investigação artística.

3 O escultor italiano Carlo Crepaz mudou-se para Vitória (ES) nos anos de 1950 para trabalhar especificamente com as obras de decoração e ornamentação do Santuário de Santo Antônio, junto com a Congregação Filhos de Maria Imaculada. Veio, saindo da Itália pós-Guerra, e seguiu carreira como artista independente e posteriormente como professor da Escola Superior de Belas Artes, até seu retorno para a sua cidade natal, onde faleceu.



**Figura 2 e 3.** A escultura de Dona Domingas (esquerda); sua fisionomia facial (direita). Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg. (Fonte: Acervo pessoal dos autores) Escultura de Dona Domingas (Fonte: CEDOC-LEENA/Acervo pessoal dos autores)

Consta que em inícios dos anos de 1970, o então prefeito da capital capixaba, em visita ao ateliê do já renomado escultor e professor da Escola de Belas Artes, viu a peça na qual Crepaz trabalhava. Chrisógono Teixeira da Cruz tinha fama de ser colecionador de arte, e na função de chefe do governo municipal, viu a possibilidade de comprar a obra e tê-la como um monumento nas escadarias do Palácio do Governo do estado, o Palácio Anchieta, no centro da capital.

Ao longo dos anos, ela foi sendo associada ao Palácio do governo, mas apenas como

imagem, nunca de fato refletindo algum tipo de alteração no modo como as camadas populares da sociedade, ou as mulheres ou seu grupo étnico foi e é visto. Segue como uma boa foto; narrativas fictícias e sem nenhum lastro com a realidade, recentemente serviram de holofotes para aqueles que, se aproveitando de um momento propício de autocritica por parte da sociedade, resolvem homenagear Dominga dentro do escopo atravessado dos discursos étnico-raciais e sociais que parecem afastar-se da realidade do estado do Espírito Santo. Na verdade, com a devida vênua, tratou-se de oportunismo e objetivos pecuniários, pois na maioria dessas homenagens, sejam em artigos, biografias e textos os mais diversos, o que se vê é a repetição daquilo que Dominga esteve submetida a vida inteira: ignora-se ainda que era, romantiza-se sua vida dura e lhe constroem uma ficção intencional com um único propósito, o lucro e a visibilidade de quem o faz. Ela segue sozinha (Figura 4), à margem da visibilidade e aos pés do poder público.



**Figura 4.** Escultura da Dona Dominga ao pé da escadaria do Palácio Anchieta.  
Fonte: Acervo dos autores

Socialmente, ela continua indigente, solitária. Dominga não nasceu, visto que não se tem sua certidão de nascimento, não viveu na medida em que a estátua em sua homenagem não tem nome, nem data; e não morreu pois não se tem sua certidão de óbito. Segue indigente como toda sua vida parece ter sido.

### 2. Considerações finais

Rocky, na Philadelphia. Dominga, em Vitória. Dois monumentos que ao serem tomados como patrimônio, tiveram alterados seu valor como monumento histórico, embora de uma história ficcional que se tornou reconhecida. Um fantasma da contemporaneidade: a ficção que é tomada como verdade. Quando turistas anualmente visitam as escadarias da Philadelphia, obviamente são motivados pelo filme; ou quando se passa pelas escadas do poder local capixaba, motivados pela necessidade política ou mesmo de locomoção, somos tomados por estes dois monumentos. Mas, a partir desse contato, outras curiosidades são despertadas e a composição urbana do local, se encarrega de questionar quem são esses desafortunados, esses excluídos, um retrato da situação precária em que essas pessoas vivem nos subúrbios da Philadelphia e dos Estados Unidos da América do Norte, ou nas periferias das grandes cidades metropolitanas no Brasil.

Embora distantes do ponto de vista geográfico, Dominga e Rocky se encontram de maneira indissolúvel, não só pela relevância a respeito daquilo que representam, mas, sobretudo, num sentido mais abrangente, de consciente coletivo, na discussão a respeito de temas atemporais, ora representados por esses personagens. Não nos cabe estabelecer culpabilidades específicas, tampouco fomentar qualquer tipo de discussão ideológica. O objetivo desses monumentos, e nosso num entendimento mais amplo, é lançar luz sobre esses fatos simbólicos que constituem a memória coletiva. Mesmo que apenas ficcionais, comportam-se como seus iguais, os configuram ontem, hoje e

amanhã. Ao peregrinar pelas vielas da Philadelphia, em busca de subempregos, Rocky segue ignorado e se aproxima de Dominga, que perambula catando papelão em Vitória, em mais um aspecto, a invisibilidade os une.

O fato de Dominga e Rocky povoarem ecossistemas urbanos distintos geográfica e socialmente, Vitória e Philadelphia, na mais modesta das hipóteses, lança luz sobre a situação mundial de seus similares e traz à tona algo que aparentemente parece seguir escondido, mesmo diante de nossas vistas: a utopia da igualdade social. A perspectiva da pesquisa como catalisadora desse processo nos impulsiona a prosseguir, continuar e talvez, em algum momento poder concluir que o presente estudo chegou ao seu fim, quem sabe com o nascimento de Dominga, sua existência datada e seu óbito, quem sabe com políticas públicas que garantam minimamente direitos aos imigrantes mundo afora, sem muros, sem isolamentos.

Longe de estabelecer uma posição única e imutável a respeito dos monumentos públicos e suas funções enquanto reservatórios de memória, esse artigo, tenta de alguma forma exemplificar a unicidade dessa função, na medida em que liga duas esculturas geograficamente tão distantes e duas personagens, a princípio absolutamente paralelos, num mesmo arcabouço social: a exclusão e o preconceito étnico-racial em suas nuances na vida contemporânea, mesmo quando esta cria simulacros de igualdade social.

### 3. Referências

AUGE, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da super modernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

## **IX Colartes 2023: O tempo em suspensão** 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo – Diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 1996.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**  
**I Alois Riegl tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel.**- r. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpressão - São Paulo: Edusp, 2006.

ZIZZI, Estevão. **Pietá do Lixo – dona Domingas**. Vitória: Ed. do Autor, 2021.

### **Sites:**

<https://www.elnuevodia.com/archivo/suplementos/notas/filadelfia-cuna-de-la-cultura-y-la-historia-de-estados-unidos/>

## **AS VARIADAS FORMAS DE ENSINO DE ARTES NO BRASIL: da Academia de Belas Artes à Educação Artística**

Marcelo Dutra Coutinho  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O presente artigo discorre como a educação artística é abordada na educação sob uma perspectiva pedagógica interdisciplinar, com o intuito de analisar suas similaridades de condutas e tem como objetivo analisar a polivalência no ensino das Artes, principalmente da música na Educação Básica Brasileira, com base nos documentos e no parâmetro curricular nacional. Essa que sofreu mudanças em todo seu processo de ensino aprendizagem, desde a década de XX, até os dias de hoje. Estudar como o ensino da arte na Escola Nova na década passada, que trouxe uma queda de modelos tradicionais do ensino, inserindo a livre expressão, e a problemática da retirada de disciplinas como música, artes plásticas, artes cênicas e desenho pela LDB nº 5692/71, e como isso é afetado até os dias de hoje, mesmo após a obrigatoriedade dessas disciplinas desde 2008. Temos ainda o desafio de docentes que abordem metodologias com princípios da proposta triangular, que inclui o fazer artístico; a história da arte e a análise da obra de arte, sendo um desafio nos dias de hoje por conta de inúmeros motivos, poucas horas destina a carga horária no currículo, livros didáticos, e perquirir sobre a formação de docentes com práticas de polivalência no ensino da arte, atendendo às prescrições legislativas destinadas à Educação Básica, buscando um ensino menos tecnicista.*

**Palavras-chave:** educação; ensino; artes; polivalências;

### **Abstract:**

*This article discusses how artistic education is approached in education from an interdisciplinary pedagogical perspective, with the aim of analyzing their similarities in conduct and aims to analyze the polyvalence in teaching the Arts, especially music in Brazilian Basic Education, based on the documents and in the national curriculum parameter. This one that has undergone changes throughout its teaching-learning process, since the 20th decade, until the present day. Studying how art teaching was taught at Escola Nova in the past decade, which brought a decline in traditional teaching models, including free expression, and the problem of withdrawing disciplines such as music, plastic arts, performing arts and design by LDB nº 5692/71, and how this is affected to this day, even after these disciplines have been made mandatory since 2008. We still have the challenge of professors who approach methodologies with principles of the triangular proposal, which includes artistic making; the history of art and the analysis of the work of art, being a challenge these days due to several reasons, few hours are devoted to the workload in the curriculum, textbooks, and inquiring about the training of teachers with polyvalence practices in teaching of art, meeting the legislative requirements for Basic Education, seeking a less technical teaching.*

**Keywords:** education; teaching; art; polyvalences;

### 1. Instauração do ensino de música na educação

O objetivo deste artigo é trazer a história da relação entre o ensino formal e do ensino das artes nas escolas, com ênfase na música, descrevendo um contexto geral das disciplinas de Educação Musical, Educação Artística, Arte-Educação e Música na escola básica.

Apresentarei algumas informações com fundamentos teóricos e históricos que encontramos no movimento do ensino da educação musical e educação artística na escola básica, esta que sofreu muitas alterações ao longo do período histórico. Este movimento teve fortes influências dos ideais e princípios europeus e norte-americanos, no que tange à leitura, história e metodologia de pedagogos da área do ensino da arte e defensores desta modalidade na educação básica.

A primeira institucionalização e sistematização do ensino de artes ocorreu através da Academia de Belas Artes<sup>1</sup> (1826), organizada por membros da Missão Francesa. Baseado na tese de Donato de Mello Júnior os membros eram artistas franceses de mérito, que vieram para o Brasil por intermediação do francês Nicolas Taunay, que mantinha um bom relacionamento com os monarcas portugueses. O artista ofereceu seus serviços à família real, e posteriormente D. João convidou um grupo de artistas franceses para trabalhar no Brasil, que chegaram em 1816, dando início à Missão Francesa (BANDEIRA *et al.*, 2003).

Os membros da Missão Francesa disseminaram o estilo Neoclássico, este que estava em ascensão na época, retirando o espaço do Barroco, que era muito apoiado pelas mis-

sões religiosas e de enorme identidade própria, diferente do Barroco português e italiano, com peças produzidas em sua maioria por negros escravos (BARBOSA, 2016).

Após a Proclamação da República em 1889, o desenho foi obrigatoriamente introduzido nas escolas primárias e secundárias. Com isto, desvinculou-se o método de ensino das Academias Brasileiras, abraçando as ideologias de Walter Smith, após a visita do Imperador Pedro II aos Estados Unidos (BARBOSA, 2016).

Na época, a educação geral era destinada a um público ainda bastante reduzido. Para isto, o Estado defendia o desenho na educação em uma perspectiva antielitista, como preparação de mão-de-obra para o trabalho nas indústrias a partir do modelo norte-americano, em consonância com os ideais de modernização difundidos por setores da elite (OSINKI, 2001).

Impulsionado também pela Semana de Arte Moderna o canto orfeônico se desenvolveu em meio a ideias de nacionalização e de reformas do ensino, motivadas no contexto do Movimento da Escola Renovada<sup>2</sup> no Brasil. O canto orfeônico apresentava um tríptico objetivo a desenvolver: I disciplina, II civismo e III educação artística (FUKS, 1991, p. 120).

Apesar de não ter iniciado com Villa-Lobos, havia antes um caminho percorrido, tendo uma eclosão e boas condições para sua prática no período de 1930 e 1945 em que o músico estava à frente do canto orfeônico. Nos anos de 1910 até 1920 já havia Canto Orfeônico nas reformas republicanas da instituição pública de São Paulo, porém, através do decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931, a prática se tornou referência para as escolas de todo o país, através de Villa-Lobos. (ALVARES, 1999)

Villa-Lobos contou com a afeição de Anísio Teixeira e com o apoio do governo de

<sup>2</sup> “Enquanto os liberais continuavam a defender como objetivo do ensino os aspectos técnicos do desenho para preparar para o trabalho, a Escola Nova se manifestava em favor da ideia da Arte como instrumento mobilizador da capacidade de criar, ligando imaginação e inteligência” (BARBOSA, dez. 2016, p. 676)

---

1 “Assim, a missão tinha objetivos mais amplos do que a ‘educação artística’, e não por acaso o primeiro nome cunhado foi ‘Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios’, mostrando como sua inserção se daria em diversos campos de atuação. Afinal, faltava tudo, e profissionais especializados em diferentes áreas vieram no mesmo navio: técnicos em construção naval, em construção de veículos, em curtume... atendendo a outros interesses do Estado e formando homens destinados aos empregos públicos, mas também à agricultura, mineralogia, indústria e comércio” (SCHWARCZ, 2002: 311).

Getúlio Vargas, que alinhado aos valores morais e cívicos defendidos pelo Estado, propôs ações de formação artística para crianças. Para ele a música arrebanharia a massa, se inspirando nos modelos da Europa Kodály e impulsionando as crianças a cantarem músicas da terra, músicas populares e temas de folclore (MOREIRA, 2015).

## 2. O ensino de Artes Visuais no Brasil

No início do século XX a preocupação principal a respeito do ensino artístico era com sua implementação curricular nas escolas de primeiro e segundo graus, e sua obrigatoriedade nas mesmas (BARBOSA, 2000).

Na década de 1920 articulou-se um amplo movimento de renovação das ideias e práticas educacionais genericamente denominado Escola Nova, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização, surgindo inúmeras obras teóricas que enfatizaram a educação sobre diferentes aspectos, as teses de John Dewey<sup>3</sup>, que envolviam não apenas educação, mas também arte e estética, foram interpretadas de diversas maneiras, na tentativa de transformar os pressupostos do autor em práticas e métodos de ensino.

Com concepções que buscavam a modernização educacional, superando os problemas metodológicos que limitavam a formação dos alunos, buscou-se propostas com ideais de Dewey, fugindo das propostas de perspectivas tecnicistas e formalistas.

Anísio Teixeira, jurista, intelectual e educador, foi o principal personagem na educação brasileira entre 1920 e 1930 e que difundiu os pressupostos da Escola Nova.

<sup>3</sup> Filósofo e pedagogo norte-americano, um dos principais representantes da corrente pragmatista. Escreveu bastante sobre pedagogia, sendo uma das referências no campo da educação.

Associado às concepções deweyanas, reformou o sistema educacional da Bahia, onde criou o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, em 1930, um dos primeiros centros a conter uma escola de arte. (BARBOSA, 2002).

Na década de 1930 foi registrado os primeiros esforços de abertura de escolas específicas em artes visuais, tanto para crianças quanto para adolescentes, gerando o movimento da arte como atividade curricular. A partir destas tentativas, inúmeros educadores de arte se uniram e iniciaram as discussões para a inclusão da arte nos currículos escolares (BARBOSA, 2002).

Um destes educadores foi Mário de Andrade, chefe do Departamento de Cultura do município de São Paulo na década de 1930 e professor do Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal (RJ), que foi em prol da renovação do ensino e do ensino da arte, principalmente. Fundou a Escola Brasileira de Arte, que funcionava em uma sala anexa a uma escola pública, adotando programas e valorização das brincadeiras e outras formas de manifestação cultural.

Estudou e pesquisou a arte infantil como expressão espontânea na biblioteca de São Paulo, escrevendo artigos em jornais sobre a temática e defendendo que esta deveria ser estimulada como tal. Com um olhar para as problemáticas sociais e culturais do momento, levando em conta as necessidades particulares de cada aluno (BARBOSA & COUTINHO, 2011).

O Brasil teve o seu primeiro Curso de Formação de Professores de Música criado na década de 1960 pela Comissão Estadual de Música do estado de São Paulo. O curso defendia a formação de músicos, pois acreditava que sem ser músico era inviável ser educador musical. O curso só contou com uma turma, que não chegou a formar e obter diploma.

O perfil dos professores do 1º Grau é de um professor único, porém a partir da década-

da de 70, para o ensino de arte já previa um professor específico:

“O professor de arte é, antes de tudo, um dinamizador. Cabe a ele a função de ativar e manter em ação o processo perceptivo-operatório daqueles que estão iniciando ou vão desenvolver habilidades artísticas [...]” (RIO DE JANEIRO, 1977b, p. 83). Quando mencionado aqui no início do parágrafo fazendo referência a lei, o professor de Arte é o responsável em ensinar a disciplina de Educação Artística, que segundo BARBOSA (2002) era considerada uma atividade educativa e não disciplina.

Na mesma época já havia aportes teóricos disciplinados sobre o ensino de arte nas escolas, além de uma visão com referência pragmatista norte-americana, carregando uma herança humanista europeia que foi introduzida no Brasil no campo pedagógico.

A disciplina Educação Artística surge com base nestes conceitos através da lei 5.692/71, por meio do artigo 7º que propõem a obrigatoriedade da mesma no ensino de 1º e 2º graus. A partir de sua implantação, o ensino da música passou por perdas e mudanças, pois ela extinguiu a disciplina de artes do sistema educacional brasileiro, substituindo-a pela atividade da educação artística.

O artigo 7º da lei n. 5.692 diz: “Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus [...]” (RIO DE JANEIRO, 1977a, p. 49).

A implementação da disciplina no currículo escolar foi um grande avanço, tendo como um dos principais intuitos desenvolver nos alunos a capacidade de compreender as mais diversas linguagens artísticas e desenvolver competências em diversas expressões, de forma a fomentar a formação de indivíduos críticos e reflexivos, a partir do entendimento que a arte contribui para a formação dos indivíduos (BARBOSA, 2002).

O Documento I da lei de implementação da Educação Artística - A educação artística e os documentos legais -, aborda em sua apresentação que as Artes Cênicas, Artes Plásticas e Educação Musical não necessitavam de um professor especialista para cada área, mas sim um profissional que tinha uma boa observação quanto as distintas manifestações de Arte (RIO DE JANEIRO, 1977a, p. 13).

[...] é de se supor que ainda se tenham mestres à parte somente para Educação Física e Educação Artística, *embora esta última se inclua razoavelmente em Comunicação e Expressão, conforme as qualidades pessoais e de formação de quem a ministre* (RIO DE JANEIRO, 1977a, p. 82, grifo nosso).

O documento propõe a integração das diferentes linguagens da arte, das atividades contextualizando a experiência e caráter geral, progressivas e concretas. Considerando a perspectiva da formação do professor especialista em artes, um dos temas recorrentes na literatura das últimas quatro décadas é a polivalência. (SUBTIL, 2009)

Neste momento uma formação de professores polivalentes, isto é, que deviam dominar as quatro áreas de expressão artística: música, teatro, artes plásticas e desenho (substituído pela dança) era requerida. O resultado disto foi uma grande lacuna na formação dos professores, formações curtas de 2 a 3 anos para dominar quatro diferentes áreas artísticas, certamente comprometendo o desenvolvimento e aprofundamento em qualquer uma delas.

Por fim, trouxe aqui um pequeno relato das variadas formas de ensino de artes no Brasil, percebendo ainda as enormes barreiras que precisam ser ultrapassadas para um melhor contexto pedagógico, começando com uma uniformidade na formação dos professores de artes das universidades do nosso país. Visto que a polivalência é uma dificuldade de execução no dia a dia, passando não só pela formação dos docentes como também pela falta de material nas escolas públicas, salas específicas de artes, e uma carga horária muito reduzida.

### 3. Referências

ALVARES, Sergio Luís de Almeida. **500 Anos de Educação Musical no Brasil: Aspectos Históricos**. In. **Anais do XII Encontro Anual da Associação de Pesquisa em Pós-graduação em música – ANPOM**, Salvador – BA, 1999. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/SALVARES.PDF](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/SALVARES.PDF)

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 2000.

Barbosa, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Cortez. 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão **Ensino da arte no Brasil: aspectos históricos e metodológicos**. 2 ed. São Paulo: Unesp/Redefor, 2011.

BARBOSA, Ana Mae. **Síntese da Arte-Educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras**. Goiânia: Revista Polyphonia. v. 27, n. 2, pp. 19–39, 2016.

BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. **A missão francesa**. Rio de Janeiro: Sextante, pp. 67–139, 2003.

FUNKS, Rosa. **O discurso do silêncio**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

OSINSKI, Dulce. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

MOREIRA, Adriano Justino. **Zoltán Kodály e Heitor Villa-lobos: duas metodologias que se comunicam**. Curitiba – PR, 04 de maio de 2015.

RIO DE JANEIRO. Lei Nº 5.692, de 11 de Agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/8/1971, Página 6377 (Publicação Original).

RIO DE JANEIRO. **Secretaria Municipal de Educação e Cultura-Comunicação e expressão**. Educação artística. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1977a.

SUBTIL, Maria José Dozza. **Conhecimentos E Metodologias Para O Ensino De Arte: Recortes Históricos Sobre A Lei No 5692/71 E Sobre As Diretrizes Curriculares Do Estado Do Paraná/2009**. Paraná – 2016.

## O (IR)REAL DAS IMAGENS

Fernanda Passini Cruz

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Este artigo tem como objetivo discutir a problematização sobre manipulação de imagens em publicidades, na qual softwares são usados para modificar fotografias de corpos femininos com o objetivo de vender produtos, afetando negativamente a autoimagem e autoestima das mulheres. O texto aborda a distorção da realidade existente na mídia, e como seguir padrões de beleza impostos por ela é algo difícil de alcançar. A discussão é embasada pelo pensamento do filósofo Vilém Flusser, estudioso sobre o papel da fotografia e das imagens técnicas na sociedade moderna. Por fim, o artigo propõe a ideia de um mundo utópico em que a manipulação de imagens não seja utilizada na publicidade, e que fotógrafas feministas possam retratar o corpo feminino de forma mais representativa e inclusiva. O estudo questiona os padrões estéticos que a publicidade impõe a sociedade, promovendo uma reflexão crítica sobre a relação entre imagem, sociedade e subjetividade feminina.*

**Palavras-chave:** Fotografia; Padrão de beleza; Publicidade; Redes sociais, Vilém Flusser.

### **Abstract:**

*This article aims to discuss the problematization of image manipulation in advertising, where softwares is used to modify photographs of female bodies in order to sell products, negatively affecting women's self-image and self-esteem. The text addresses the distortion of reality existing in the media, and how following beauty standards imposed by it is something difficult to achieve. The discussion is based on the thought of philosopher Vilém Flusser, a scholar of the role of photography and technical images in modern society. Finally, the article proposes the idea of a utopian world where image manipulation is not used in advertising, and where feminist photographers can portray the female body in a more representative and inclusive way. The study questions the aesthetic standards that advertising imposes on society, promoting a critical reflection on the relationship between image, society and female subjectivity.*

**Keywords:** Photography; Beauty pattern; Advertising; Social networks; Vilém Flusser.

### 1. Introdução

A invenção da fotografia no século XIX trouxe uma mudança significativa na representação visual na arte, ocupando gradualmente o lugar que anteriormente era reservado à pintura. Enquanto os artistas se esforçavam para alcançar a perfeição através de estudos em matemática, anatomia, perspectiva, luz, entre outros, a fotografia oferecia meios mais precisos de produção e reprodução visual, diferente da pintura que envolvia um processo artístico mais complexo e demorado.

Segundo Flusser (1985), a imagem é uma mediação entre o homem e o mundo. Com o advento da fotografia, surgiu um novo momento de hegemonia da imagem, trazendo uma nova forma de mediação com o real. No entanto, a questão da fidelidade de imagem à realidade, é posta em xeque por Flusser quando ele afirma que:

“O aparelho fotográfico produz imagens automaticamente, e o homem não mais precisa movimentar pincéis esforçando-se para vencer a resistência do mundo objetivo. Simultaneamente, os aparelhos emancipam o homem para o jogo. Ao invés de movimentar o pincel, o fotógrafo pode brincar com o aparelho. No entanto, certos homens se apoderam dos aparelhos desviando a intenção de seus inventores em seu próprio proveito. Atualmente os aparelhos obedecem a decisões de seus proprietários e alienam a sociedade. Quem afirmar que não há intenção dos proprietários, por trás dos aparelhos, está sendo vítima dessa alienação e colabora objetivamente com os proprietários dos aparelhos” (FLUSSER, 1985, p.37)

Flusser traz em sua reflexão a ideia de que as imagens técnicas não são uma representação fiel do mundo, mas sim a expressão de conceitos relativos ao mundo. A imagem não é simplesmente uma cópia da realidade, mas sim uma interpretação dela através do filtro das tecnologias utilizadas para capturá-la. Assim, ao contemplar as imagens técnicas, o que vemos são conceitos pré-estabelecidos que moldam a nossa percepção

do mundo, ao invés de uma realidade objetiva. Isso nos leva a questionar a relação que temos com as imagens e como elas podem influenciar nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nossas ações.

Didi-Huberman (2012) afirma que as imagens tocam o real, mas a relação entre elas não oferece univocamente a verdade da realidade apresentada. A manipulação de fotografias se tornou mais fácil com a evolução da tecnologia e a criação de softwares para tratamento de imagens, mas os fotógrafos já manipulavam suas fotografias desde a invenção da fotografia.

A pressão social por um corpo perfeito e padronizado é uma realidade que afeta principalmente as mulheres, que são constantemente bombardeadas por imagens manipuladas e retocadas na mídia. Esse ideal inalcançável de beleza tem conseqüências negativas para a saúde mental e física das mulheres, como transtornos alimentares e baixa autoestima.

Com base neste contexto, propomos uma breve análise sobre a representação das mulheres na mídia, destacando a problemática da manipulação de imagens em publicidades que causam distorções na autoimagem feminina.

### 2. O corpo “ideal” na publicidade

Ao capturar a imagem do corpo feminino, a fotografia transforma a mulher em um objeto visual que pode ser manipulado e explorado de acordo com as convenções sociais e sexuais de sua época. Essa objetificação pode ser vista, por exemplo, em imagens publicitárias que usam mulheres seminuas ou em poses sensuais para vender produtos, ou em retratos que exibem as mulheres de forma estereotipada, como objeto de desejo ou como símbolo de virtude e pureza.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

A campanha “Special for You” da C&A é um exemplo claro da manipulação de imagens corporais na publicidade. A cantora Preta Gil foi retratada com a pele embranquecida e seu corpo foi modificado digitalmente, com a utilização de tesouras digitais para recortar partes do seu corpo e alterar sua forma. Esse tipo de manipulação tem sido criticado por especialistas em estudos de mídia e gênero, que alertam para os impactos negativos que isso pode ter na autoestima e na imagem corporal das mulheres.



**Figura 1.** “Special For You” - C&A com Preta Gil, 2013. Fonte: página no Facebook da C&A

O impacto dos padrões de beleza na sociedade contemporânea é inegável, e a mídia tem um papel crucial na disseminação e manutenção desses ideais. Nas redes sociais, em especial, temos uma amplificação desses padrões, sendo que figuras como

blogueiras, *youtubers*, *instagramers* e atrizes, muitas vezes, são vistas como referências estéticas e influenciadores de comportamento.

A obsessão pela busca da perfeição e dos corpos idealizados pode trazer consequências negativas para a saúde mental e física das pessoas, especialmente das mulheres, que estão mais vulneráveis a essa pressão social. As imagens apresentadas nas revistas, fotografias e redes sociais raramente representam a realidade. Na maioria das vezes, esses corpos “perfeitos” são manipulados por meios de programas de computador e até mesmo por aplicativos de celular, o que pode gerar expectativas irreais e insatisfações com o próprio corpo.



**Figura 2.** Anúncio da Lancôme com Julia Roberts, 2011.

A campanha publicitária da Lancôme com a atriz Julia Roberts é um exemplo de como o uso excessivo de manipulação de imagens pode gerar críticas e até mesmo punições por órgãos reguladores da publicidade. Como podemos notar, a manipulação de imagens em publicidade é uma prática comum, porém problemática, pois muitas vezes gera um impacto negativo no público-alvo, que pode se sentir enganado ou ter expectativas irreais em relação ao produto anunciado e conseqüentemente se frustrando por não alcançar o objetivo desejado nas imagens veiculadas na propaganda. Além disso, a manipulação excessiva pode desrespeitar os direitos do consumidor à informação e à privacidade.

É importante ressaltar que a manipulação de imagens em publicidade não é um fenômeno exclusivo da era digital, no entanto, com o advento das tecnologias digitais, a manipulação de imagens tornou-se mais fácil e acessível, o que aumentou o número de casos de abuso e uso inadequado.

Naomi Wolf (1992) argumenta que a sociedade patriarcal, o mercado e a publicidade controlam e influenciam a mulher, além de ditar o padrão de beleza “ideal” que deve ser seguido para uma aceitação maior na sociedade. Wolf ainda nos diz que a construção da imagem feminina foi baseada em uma ótica masculina de uma sociedade patriarcal, que idealizava uma imagem irreal para agradar aos seus próprios interesses. Segundo a autora, a imagem “ideal” adquiriu uma importância obsessiva para as mulheres, porque era esse o objetivo da cultura masculina, a fim de que ela pudesse continuar sendo masculina (WOLF, 1992).

Além disso, Wolf ressalta que

“A imagem por computador” – a controvertida tecnologia moderna que manipula a realidade fotográfica – é usada há anos na publicidade de beleza das revistas femininas. A cultura das mulheres é um meio adulterado e cerceado. (...) A eliminação dos sinais da idade dos rostos femininos tem a mesma ressonância política que seria provocada se todas as imagens de

negros fossem costumeiramente clareadas. Essa atitude faria o mesmo julgamento de valor com relação aos negros que essa manipulação faz quanto ao valor da vida da mulher, ou seja, que menos vale mais. Eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres.” (WOLF, 1992, p.109)

Esse pensamento de Wolf está em consonância com a teoria feminista, que argumenta que o patriarcado perpetua uma cultura que objetifica a mulher, subordinando-a aos desejos masculinos e ditando o que é considerado “bela” e “desejável”. Nesse contexto, a publicidade exerce um papel importante na perpetuação dessas normas, criando imagens de mulheres irreais e inalcançáveis, que muitas vezes são construídas por meio de manipulação digital, como foram os casos das campanhas da C&A e da Lancôme. Essas práticas são prejudiciais à autoestima e à saúde mental das mulheres, já que as fazem sentir inadequadas em relação ao padrão imposto.

Até quando corpos femininos servirão como objetos para satisfazer os desejos da indústria pós-moderna que se utiliza das imagens construídas como ideias para vender seus produtos?

A busca por esses ideais estéticos pode levar a distúrbios alimentares, transtornos emocionais e até mesmo cirurgias plásticas desnecessárias. É importante destacar que essa construção de padrões não é nova e tem raízes históricas e culturais. Ainda assim, a proliferação de imagens em plataformas digitais tem intensificado a pressão sobre as pessoas para se encaixarem nesses padrões.

### 2.1 A intenção da imagem segundo flusser

Visto que as imagens circuladas nas propagandas e redes sociais em um todo são produzidas por um(a) fotógrafo(a), seria a dele(a) a “culpa” do que foi discutido aqui até então? Flusser diz,

“O fotógrafo ‘escolhe’, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo.” (FLUSSER, 1985, p.18)

E este, por sua vez, funciona em função da indústria cultural.

O fotógrafo possui o domínio de manipulação da imagem já no ato de fotografar, quando decide omitir elementos da cena para resultar uma imagem final, recortando pedaços da realidade para a composição fotográfica daquele *frame*.

Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo (FLUSSER, 1985), além de contar com a subtração inicial, há a possibilidade de a imagem passar por processos de manipulação digital, por Photoshop ou por outro programa de imagem semelhante, no qual o editor desfruta do controle de distorcer a imagem – e assim a realidade também – com o intuito de saciar os desejos e interesses dos envolvidos a ganhar com aquela fotografia, seja o próprio fotógrafo, editor ou proprietário da marca publicitária envolvida.

“Mas por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho sócio-econômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no output do aparelho fotográfico (...).” (FLUSSER, 1985, p.24)

Flusser destaca no seu discurso que a imagem pode obter diferentes interpretações por quem for a receber, à medida que o fotógrafo lida com uma abordagem da linguagem da imagem e o receptor com outra, dependendo da bagagem cultural que cada um carrega.

Devemos ter em consciência que o fotógrafo produz de acordo com o que o mercado publicitário o solicita, ele não está ali propriamente para externar sua opinião positiva ou negativa do que a marca envolvida cria, e sim, para realizar o trabalho que foi contratado. A questão aqui exposta é justamente a intenção dos que detêm os meios de comunicação, que se apoderam da fragilidade emocional das pessoas em relação aos seus corpos e vendem, não só produtos, mas conceitos por trás de uma narrativa.

A busca incessante para se encaixar no padrão de beleza “ideal” tem feito com que com uma parcela de mulheres pertencentes à cultura pós-moderna, considere que a ponte para a solução e felicidade da apreciação da autoimagem seja conquistada através da compra, no âmbito de uma sociedade consumista e dependente de medicamentos de emagrecimento, cirurgias plásticas entre outros produtos sugestivos da publicidade e, assim, agravando a sua própria saúde física e psicológica.

### 3. Considerações finais

Gonzaga (2006) nos coloca que o significado do mundo se dá a partir de nosso contato com ele “não há significado no mundo a não ser o que nele projetamos. Agora, torna-se preciso, portanto, por assim dizer, ‘pro-presentar’ o mundo (...)”. Possivelmente seja necessário que nós possamos “pro-presentar” uma imagem feminina mais plural, que abrange diversos corpos para a representação da mulher nos meios midiáticos.

Mas o que vai nos fazer substituir essas narrativas simplificadas se os livros didáticos, os filmes, novelas, etc. estão recheados delas? Talvez o ambiente acadêmico e as produções de artistas independentes possam oferecer outras narrativas, de modo que os casos postos em discussão, possivelmente venham a contribuir para uma mudança em termos de campanhas sobre a valorização e representatividade dos traços reais do corpo feminino.

A manipulação de imagens é uma prática antiga e que vem sendo cada vez mais aprimorada com o desenvolvimento de tecnologias em uma visão distorcida dos fatos, é possível argumentar que a arte tem a capacidade de criar uma nova realidade, sem a pretensão de representar o mundo tal como ele é, mas sim apresentar uma visão subjetiva e interpretativa. Cabe, portanto, ao público discernir sobre as imagens e as obras de arte, considerando seu contexto, autoria e agência.

#### 4. Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmelho e Vera Casa Nova. In: Revista Pós. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, ed.nr.4, 2012.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GONZAGA, R.M. As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade. Revista Poiésis, 18(30), 147-169, 2017.

WOOLF, Naomi. O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza são usadas contra as Mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1992.

## **DIÁLOGOS ENTRE A POIÉTICA E A TEORIA DA FORMATIVIDADE E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA EM ARTES NA CONTEMPORANEIDADE**

Francisco Aurélio de Souza Pereira  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Karoline Rodrigues Gomes  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O texto a seguir dialoga a teoria da formatividade e a poiética como filosofia da criação sob o objetivo apontar algumas contribuições que ambos os sistemas teóricos podem oferecer ao campo das pesquisas em artes. Para tanto, René Passeron (1997), Luigi Pareyson (2001) e Sandra Rey (1996) serão os referenciais basilares no que diz respeito a uma sistematização epistemológica e metodológica da pesquisa criativa, reconhecendo também as especificidades do fazer criativo encarado como investigação que se desdobra tanto em reflexões textualmente apresentadas como na instauração de uma obra de arte.*

**Palavras-chave.** *Poiética. Teoria da formatividade. Pesquisa em artes.*

### **Abstract:**

*The following text dialogues the theory of formativity and poetics as a philosophy of creation, aiming to point out some contributions that both theoretical systems can offer to the field of research in the arts. Therefore, René Passeron (1997), Luigi Pareyson (2001) and Sandra Rey (1996) will be the basic references regarding an epistemological and methodological systematization of creative research, also recognizing the specificities of creative making seen as an investigation that unfolds both in textually presented reflections and in the establishment of a work of art.*

**Keywords.** *Poetics. Formativity theory. Arts research.*

### 1. Introdução

Ainda que, comumente, os processos criativos sejam compostos por ciclos de investigação, tentativas e experimentos, até a forma final do objeto de arte, foi somente a partir dos anos 1980 que, segundo Sandra Rey (1996), a criação artística passou a ocupar um lugar como pesquisa no ambiente acadêmico, no contexto da Universidade de Paris I, na França. Abrigada no campo das Poéticas Visuais, a pesquisa *em artes* é compreendida como “o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (REY, 1996, p.82).

Desse modo, essa modalidade de investigação é conduzida por uma retroalimentação constante e simultânea entre teoria e prática, considerando que

a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados (REY, 2002, p.125).

Partindo desse panorama, este texto investiga as contribuições teóricas que o diálogo entre René Passeron (1997) e Luigi Pareyson (2001) pode oferecer ao campo das pesquisas *em artes*, tendo em vista a postulação da poiética, em Passeron, como uma ética da conduta humana no que ela tem de criador, e a teoria da formatividade, de Pareyson, que concebe “as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística.” (PAREYSON, 2001, p.27).

Através de uma ética da conduta criadora, pautada em princípios como *liberdade*, *errabilidade* e *eficacidade*, apontados por Rey (1996), a colocação da obra como organismo implica que a sua gestação também forma o artista-pesquisador como tal, uma

vez que, de sua perspectiva, “a obra é ao mesmo tempo um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*” (REY, 1996, p.85).

Tendo como referências basilares os seguintes textos, *Da estética à poiética*, de Passeron, *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*, de Sandra Rey e *Os Problemas da Estética*, de Pareyson, este estudo se debruça por sobre as questões epistemológicas e metodológicas próprias da sistematização de uma pesquisa *em artes*. Nesse sentido, para o nascimento da obra como organismo, ativada a partir de ciclos de teorização e experimentos práticos necessários à produção de conhecimento artístico, o estado contemporâneo das pesquisas *em artes* no meio acadêmico reconhece, por meio dos referenciais supracitados, especificidades inerentes ao fazer criativo, tais como o *espunto e*, a partir de Paul Valéry (1999), a dialética entre método e acaso.

A realização deste texto tem sua pertinência relacionada a uma proposta de exposição dos arranjos teóricos e operacionais latentes às pesquisas acadêmicas em Poéticas Visuais, tendo em vista o diálogo entre autores substanciais para a consolidação desse campo de conhecimento. Isto posto, o primeiro capítulo – *A poiética em René Passeron: uma ética da criação* – discorre sobre princípios metodológicos ativados no processo criativo a partir da poiética e sobre as dinâmicas constituintes da criação artística em seu acontecimento.

Já o segundo capítulo – *A teoria da formatividade em Luigi Pareyson: o artista como forma* – trata da trindade artista, obra e forma, elementos fundamentais da teoria da formatividade, e das leis que são próprias da obra em formação, as quais determinariam seu fazer e seu êxito. Por sua vez, o terceiro capítulo – *A pesquisa em Poéticas Visuais a partir da poiética e da teoria da formatividade* – se debruça sobre o diálogo entre Passeron e Pareyson, evidenciando o modo como suas respectivas teorias oferecem contribuições para uma reflexão a respeito das pesquisas *em artes* no contexto contemporâneo.

### 2. A poiética em René Passeron: uma ética da conduta criadora

Em seu sistema teórico, tendo a obra de arte como ponto de referência, René Passeron conceitua a poiética a partir de suas diferenciações e até de sua oposição em relação à estética filosófica. Por um lado, o objeto de consciência e de reflexão da estética compreenderia “todo o universo que chega a nós pelos sentidos [...], a totalidade do mundo recebido pelo *Dasein*, nos três níveis de sua situação: pes-soal, histórico e fundamental” (PASSERON, 1997, p.105).

Assim, o compromisso da estética de se debruçar filosoficamente por sobre as formas – sejam elas: artísticas, culturais ou naturais – tal como elas se manifestam aos sentidos, implicaria a criação de conceitos e a postulação de discursos de saber especulativos e concretos, abertos e históricos, sobre o que já existe e se dá à interpretação em relação ao *Dasein* na totalidade de sua experiência estética.

Por sua vez, ainda no que confere à obra de arte, a poiética se posicionaria em oposição à estética. A diferenciação do objeto da estética daquele que é próprio da poiética – a saber, a conduta humana em seu aspecto criador – opera, por meio de uma série de mutações, a transição da filosofia da sensibilidade à da ação (PASSERON, 1997). Para o autor, “a poiética se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários que o ligam à obra em execução” (PASSERON, 1997, p.108). Assim, se debruçando por sobre as dinâmicas do processo criativo, sobre os fenômenos que constituem a formação da obra, seu objeto de investigação seria a poiesis enquanto sistema de relações que constituem a conduta criadora, fazendo da poiética, ainda segundo o mesmo autor, uma filosofia da responsabilidade, uma ética da criação.

Em sua constituição científica e filosófica, segundo Sandra Rey (1996), a poiética garante o respaldo teórico da pesquisa *em artes* que, em suas especificidades epistêmicas e metodológicas, constitui o campo de conhecimento das Poéticas Visuais.

Assim, uma pesquisa *em artes* baseada na poiética seria regida por três condutas fundantes: “*liberdade* (expressão de singularidade), *errabilidade* (direito de se enganar), *eficacidade* (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir)” (REY, 1996, p.90). A ativação desses princípios metodológicos da poiética em processo criativo, mediando a relação entre o artista e a obra em formação, conduzem à singularidade do tipo de conhecimento produzido nas pesquisas artísticas.

Em função da natureza de seu objeto – a obra se fazendo – e da relação que se estabelece entre ele e o pesquisador, o conhecimento produzido pela pesquisa artística tem marcações bem específicas quando comparadas, por exemplo, com as pesquisas científicas. De modo geral, pode-se dizer que enquanto

“Cientistas [...] se empenham na decodificação de fatos e interpretação de conceitos que permitam organizar entendimento da realidade e descobrir os princípios que regem o mundo e o universo, na arte, o artista segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular. [...] O que está em questão na arte não é a descoberta, mas sim o *acontecimento* da verdade, e conseqüentemente, a obra enquanto obra, institui um mundo” (REY, 1996, p.83).

Enquanto a ciência, por meio do método científico, se dedica a um mundo pré-estabelecido, a fim de decodificá-lo e apreendê-lo por meio da textualização e sistematização de leis objetivas e gerais, construídas por indução, “a poiética apoia-se menos na vida como realidade dada [...], do que no espírito como vazio aberto à difícil superação criadora do homem por si mesmo” (PASSERON, 1997, p.114).

Enquanto instauração de uma verdade inexoravelmente vinculada à obra, o processo criativo abriga simultaneamente “a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas” (VALÉRY, 1999, p. 189). Isto posto, pode ser dito sobre a pesquisa *em artes* que ela se desenvolve num espaço localizado entre

“Duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual.” (REY, 2002, p. 127).

Assim, as pesquisas criativas seriam compostas por um conjunto de articulações entre distintas cargas de sistematização e intuição em processo de retroalimentação constante. Até a finalização da obra, ela se apresenta ao artista em estado de devir, sendo

“Ao mesmo tempo um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*. A obra interpela os seus sentidos enquanto ele está “às voltas” com ela. Ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: *ela me processa*.” (REY, 1996, p. 85)

Nesse sentido, enquanto dá forma à obra, o artista também se forma, o que pode estar atrelado ao fato de que o objeto com que se trabalha possui não só uma materialidade específica, mas uma narrativa, um conjunto de significações e um percurso de vida que lhe é próprio. Tal como apontam Correia e França (2014),

“Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete ressignificações na reorganização total da estrutura final. Esse processo traz em si um caráter de incerteza, pois não segue um projeto pré-estabelecido e possui uma totalidade aberta a uma nova complementação que varia de acordo com os objetos e fragmentos utilizados nos trabalhos de cada artista.” (CORREA e FRANÇA, 2014, p. 230-1).

Desse modo, as regras, da materialidade às significações, próprias de um objeto ou um material também se fariam presentes na obra acabada. Assim, esse mesmo material não seria exatamente passivo, passível às intenções criativas do artista. Já o processo criativo, por sua vez, assumiria o aspecto de encontro, em que a materialização da obra se daria no entre corpos, entre artista e material.

### 3. A teoria da formatividade em Luigi Pareyson: o artista como forma

As reflexões sobre a teoria da formatividade aqui apresentadas têm como foco pesquisa *em artes*, contribuindo principalmente para as investigações acadêmicas que resultam em produções de conhecimento partilhadas por meio da produção artística e textual, considerando que

“A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que esses objetos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre aspectos da própria arte e da cultura.” (REY, 2002, p. 127).

Dito isso, para aprofundar a expressão forma formante, proposta por Pareyson (2001), o texto terá como recorte a seguinte trindade: obra, artista e forma. Através dela, pode-se lançar questões como: se no processo orgânico de formação da obra o artista também se faz forma, como ocorre essa unificação obra-artista-forma?

Em seu livro *Os problemas da estética*, Pareyson traz ao leitor três definições da arte tradicional: arte como fazer, como conhecer e como exprimir. Segundo o autor, enquanto na Antiguidade predominou um entendimento de arte que acentuava seu caráter manual e negligenciava o teórico, no Romantismo prevaleceu um programa

artístico caracterizado pela beleza da expressão intrínseca e não tanto pela adequação a um cânone externo do que seria belo.

Ainda com Pareyson, no decurso do pensamento ocidental é recorrente a concepção de arte como conhecimento, secundarizando seu aspecto operativo, e privilegiando a obra como uma visão da realidade, seja “da realidade sensível em sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática” (PAREYSON, 2001, p.22). Desta terceira definição, a Arte Conceitual pode ser aquela que mais a explorou, operando um deslocamento do valor artístico de uma obra do âmbito estético-expressivo para o conceitual-filosófico, a exemplo de *Merda de Artista* (1961), de Piero Manzoni, e *Uma e Três Cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth.

É certo que esses três modelos teóricos da prática artística – fazer (manual, fabril, técnico); expressar (genial, singular, íntimo); e conhecer (metafísico, empírico, espiritual) – transitaram e reapareceram em distintos momentos da história ocidental da arte. E Pareyson concorda que a arte teria um aspecto expressivo latente, mas não necessariamente como tratado pela definição de arte como expressão. Segundo ele,

“A arte é “expressão conseguida”, onde a ênfase que contém o caráter específico da arte cai não sobre o substantivo, mas sobre o adjetivo. Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é forma, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denúncia, ou a declara, mas antes, no sentido de que a é, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo.” (PAREYSON, 2001, p.23).

A concepção que Pareyson traz acerca do processo criativo está intrinsecamente ligada ao que ele concebe como a lei da arte. Para ele, o fazer característico da arte passa

a operar ao lado do inventar. Nas palavras do autor, a arte é

“Um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando.” (PAREYSON, 2001, p.26).

Nesse caso, o fazer não está mais ligado unicamente ao artesão e nem o inventar como exclusividade do gênio. Ao contrário, fazer e inventar compõem em sincronia a lei da arte, sob a qual o artista deve operar descobrindo e criando. No processo, enquanto trabalha na forma, fazendo-a e inventando-a, o artista se une a ela, compondo a trindade obra, artista e forma. Assim,

“A arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. [...] O artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. [...] Autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo.” (PAREYSON, 2001, 184).

Desse modo, a lei do processo deve ser criada entre artista e obra e por eles deve ser seguida, a fim de que, ao final do processo de criação, o artista se torne forma e a obra, forma formante.

Os primeiros momentos do processo criativo ocorrem bem antes do se imagina, de modo que, por exemplo, o olhar do pintor, segundo Pareyson, já é um pintar que se prolonga no fazer-inventar a pintura. No entanto, “o processo criativo é [...] caracterizando pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença da incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada” (PAREYSON, 2001, p.189). Sendo assim, os

insights ou espuntos do artista se deparam dialeticamente com as propriedades impostas pelos materiais com os quais se trabalha, de modo que a formação da obra se dá num espaço entre intenções formativas e resistências materiais.

Para chegar à forma formante se faz necessário trabalhar com as tentativas, experimentações e com a tomada de decisões que conduzam ao êxito, ainda que, segundo o autor, do ponto de vista da obra formada, seu desenvolvimento tenha sido orgânico e linear, indo do espunto (germinação) ao acabamento (maturação). Desse modo, a teleologia interna do êxito guia as decisões tomadas pelo artista, lhe permitindo saber e estar atento à chegada da perfeição da obra formada dentro de sua própria lei. Para Pareyson, a partir da “*dialética de forma formante e forma formada* a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado de sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado promovido e dirigido por ela” (PAREYSON, 2001, p.188-9)

Ao refletir sobre as considerações teóricas de Pareyson é possível perceber que o trabalho artístico pressupõe, simultaneamente, a criação e a obediência de uma regra latente ao próprio processo criativo. Por exemplo, a *action paint*/o *dripping* de Jackson Pollock é a expressão de uma retroalimentação entre fazer e inventar que obedeceria à teleologia interna do êxito, a qual define o momento preciso em que a obra está formada em sua perfeição, tornando-se forma formante, enquanto o artista, após a imersão em estado criativo, torna-se forma. Em Pareyson,

“Como desenvolvimento orgânico, o processo criativo é um movimento im-  
prosssequível: ou ele cessa e se interrompe, e então não leva a nada e a obra  
aborda, ou se conclui, torna-se inteiro, atinge a própria totalidade, chega a seu  
ponto culminante, além do qual não pode avançar, pois que à maturidade so-  
mente sucede a corrupção, e então a obra é esta mesma conclusão, ou melhor, é  
o próprio processo em forma conclusiva e indusiva. A obra no seu acabamento  
não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este  
mesmo processo visto no seu acabamento.” (PAREYSON, 2001, p.197).

Pode ser dito, então, que em seu processo criativo, Pollock atinge não só o acabamento da obra como expressão de seu desenvolvimento orgânico, mas também descobre e inventa sua forma formante, que agora, acabada, passará a existir para além do próprio artista, em pinturas “como organismos vivos e dotados de legalidade interna” (PAREYSON, 2001, p.27).

#### 4. A pesquisa em artes a partir da poética e da teoria da formatividade

Em seus escritos, Pareyson aborda as distinções entre poética e estética. Para o autor,

“A estética é filosófica justamente porque é reflexão especulativa sobre a ex-  
periência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo  
e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador,  
do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram,  
em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer seja natural  
ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de  
arte, as teorizações da técnica das várias artes.” (PAREYSON, 2001, p.5).

Nesse sentido, a estética filosófica, sendo uma especulação sobre a experiência estética em suas variadas dimensões, é exterior à experiência, mas deve recorrer a ela para a fundamentação de sua especulação filosófica. Assim, para ser verdadeira, essa especulação deve recorrer à experiência na sua concreção para dela tirar o estímulo para a própria problemática e verificação dos próprios resultados. A estética deve entrar em contato com a experiência, mas sem deixar de manter seu caráter especulativo, que realiza a manutenção da distinção especulação-experiência. O mesmo autor considera que uma poética equivale a um

“Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo  
implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos  
normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda es-

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

piritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.” (PAREYSON, 2001, p.11).

Nesse sentido, a poética, como também já foi dito por Passeron, possui um caráter operativo, próprio do fazer, da poiesis, sendo um componente importante da composição de uma dada experiência estética.

Em diálogo sincrônico, Passeron tece uma relação dialética entre estética e poiética. Sendo a estética, própria do campo da filosofia, puramente especulativa, tendo por objetivo a formulação de conceitos, ela não poderia se ocupar com a instauração ou operacionalização de um programa poético, de modo que “quando o esteta age, ei-lo predador” (PASSERON, 1997, p.112). Sendo assim, não caberia ao esteta, mas sim ao artista, a criação, o entrelaçar-se no caminho do processo criativo.

A fim de identificar outro ponto em comum entre os dois autores sobre a poiesis, o fazer-inventar, Passeron afirma que “todo criador é levado a liberar-se primeiro dos códigos e das convenções para então colocar-se em situação poiética, corrente acima da obra que projeta” (PASSERON, 1997, p.112). E já Pareyson (2001), na sua teoria da formatividade, considera que

“Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. [...] A arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. [...] O artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido” (PAREYSON, 2001, p.184).

Dessa forma, também na teoria da formatividade é preciso livrar-se dos códigos exteriores para que o artista possa criar e se submeter às leis do processo criativo, sob pena de não obter o êxito na instauração da obra como forma formante. É Passeron que oferece um exemplo que remete ao artista como aquele que inventa e se submete

à lei de seu processo criativo. Para o autor

“Quando Picasso esboça *Guernica* é sob o impacto da cólera. Em seguida, durante seis dias, trabalha sua obra mais friamente para atingir uma perfeição que se pode, certamente, dizer estética, no sentido que seu olho a pensa e finalmente a constata na obra acabada, ao passo que é sua ação, duramente desafiada por dificuldades plásticas, que a terá poiéticamente levado a bom termo.” (PASSERON, 1997, p.112)

Sob a perspectiva da formatividade, Picasso estaria a um só tempo fazendo e inventando *Guernica*, instaurando lei de seu processo e se submetendo a ela. Na criação, o artista estaria recorrendo aos espuntos e às tentativas para o êxito, a perfeição, que se encontra na forma formante. Deve-se considerar que a teoria da formatividade prevê que a obra contém tudo aquilo que lhe é essencial (PAREYSON, 2001) e notícia ainda sobre o contexto histórico-sócio-cultural no qual ela foi gerada. Desse modo, quando Passeron menciona o impacto de cólera que acomete Picasso, pode-se levar em conta não somente seus sentimentos, expressões e gestos, mas também o estado de sofrimento e violência que foi imposto à população de *Guernica* no século passado pelo horror comum à guerra e ao fascismo.

A poiética de Passeron contribui com a compreensão do processo criativo como um trabalho de pesquisa no qual o artista estará diante do seu objeto de pesquisa – a obra se fazendo – e irá dedicar-se a ele, de forma dinâmica, nas intercorrências que se darão durante a formação da obra, em sua camada material e conceitual.

Já em Pareyson, na teoria da formatividade, o processo criativo também possui um aspecto de investigação, sendo, ao mesmo tempo, “criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação” (PAREYSON, 2001, p.192). A dialética que se dá durante o trabalho no processo de criação, o qual torna o artista criador da obra

como forma formante, é a completude total da obra e do artista. Assim, ainda segundo o autor, “o que caracteriza o processo criativo é precisamente está misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa *dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito*” (PAREYSON, 2001, p.192). Desse modo, quando o artista consegue lidar com as complexidades e percalços da criação e, ainda assim, obedecer a lei da obra, sua investigação criativa é concluída/formada com êxito e perfeição.

### 5. Considerações finais

Quando postas em diálogo, a poiética e a teoria da formatividade podem contribuir com a pesquisa em artes ao oferecer recursos filosóficos e conceituais que garantem a singularidade e a autonomia da atividade artística no espaço acadêmico, dedicando atenção ao que é próprio da arte como a presença do acaso, dos espuntos e da intuição como componentes tão importantes como a sistematização da pesquisa em um percurso que obedece a princípios da *liberdade, errabilidade e eficacidade*.

Da análise das concepções trazidas nos textos referenciais sobre o processo criativo como investigação, pode ser verificado que a criação forma/processa, simultaneamente, artista e obra, numa dinâmica indissociável que recorre à subjetividade, à pesquisa conceitual e ao trabalho técnico em ateliê em retroalimentação.

Além disso, pode ser apontado que, partindo da perspectiva da obra como organismo, após sua finalização, ela atravessa o seu criador, estando suscetível a atualizações constantes, em função da convocação de novas interpretações, sendo capaz, pois, de criar novos movimentos no contexto artístico em que se encontra.

Ainda que o artista esteja em diálogo e situado em um contexto histórico-cultural e que sua obra possa ser inserida nas páginas da história da arte, a investigação criativa

demandada dele uma postura inventiva, materializada em séries de tentativas que concretizam um agenciamento fazer-inventar, em função da obtenção do artista como forma e da obra como forma formante, correspondente a um organismo vivo.

### 6. Referências

CORREA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. **A figura do bricoleur em práticas artísticas.** *Revista Visualidades*, Goiânia, v.12, n.2, 225-239 p. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34486> Acesso em: 04 de nov. de 2021.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** 3ª Edição, 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.

PASSERON, René. **Da estética à poiética.** *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol.8, n.15, 103-116 p. 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744> Acesso em: 04 de nov. de 2021.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais.** *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol.7, n.13, 81-95 p. 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713> Acesso em: 04 de nov. de 2021.

\_\_\_\_\_. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.** In: BRITES, Blanca; TESSLES, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. 123-140 p. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206759?locale-attribute=en> Acesso em: 04 de nov. de 2021.

VALÉRY, Paul. **Primeira aula do curso de Poética.** In: *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1999. 179-192 p.

## UMA ANÁLISE DOS DESFILES DE ALEXANDER MCQUEEN

*Glauston Correia Mariano*

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

**Resumo:**

*O presente artigo faz uma análise dos significados das imagens através dos desfiles do estilista britânico Alexander McQueen em meio às mudanças ocorridas no mundo da moda no final do século XX. A abordagem, sob a forma de análise histórica, permite uma reflexão dos desafios de criação frente a um mercado controlador. Ainda contribui para a identificação das mudanças sociais que ocasionaram no estabelecimento de padrões significativos no sistema da moda, com seu caráter provocador e/ou inibidor. No cenário pós-moderno, a moda e a arte provocam reações ambíguas, uma vez que atuam como mecanismos de diferenciação de identidades, mas ao mesmo tempo sofrem com padrões e regras impostas.*

**Palavras-chave:** *Arte. Moda. McQueen*

**Abstract:**

*This article makes an analysis of the meanings of the images through the shows of the British designer Alexander McQueen in the midst of the changes that occurred in the fashion world at the end of the 20th century. The approach, in the form of historical analysis, allows a reflection of the challenges of creation in the face of a controlling market. It also contributes to the identification of social changes that led to the establishment of significant standards in the fashion system, with its provocative and/or inhibiting character. In the postmodern scenario, fashion and art provoke ambiguous reactions, since they act as mechanisms for differentiating identities, but at the same time suffer from imposed standards and rules.*

**Keywords.** *Art. Fashion. McQueen*

### 1. Introdução

Na moda, o primeiro passo para desenvolver uma peça de roupa é conhecer o público alvo. Para o mercado, o que conta são os números e o resultado final, porém o processo de criação de um estilista envolve o conceito da marca, o entendimento de quem vai vestir aquela peça. A grande maioria dos estilistas pensam a moda como um todo.

O estilista Jum Nakao (2015) em entrevista à Gazeta do Povo, afirma que “a moda é o todo, é a cadeira onde você senta, a louça em que se come. Moda vem de *modum*, do modo de viver, dos espaços que você habita”. Sendo assim, a moda envolve identidade, o cotidiano em que a pessoa está inserida e a cultura. Nesse contexto, moda e arte muitas vezes andam lado a lado. A distinção entre ambas ocorreu no século XVIII, onde a costura ficou classificada como ofício. (SVENDSEN, 2010) No entanto, com o avanço da alta-costura, por volta de 1860, o costureiro passou a ser um “criador livre” que, em conformidade com a visão romântica da arte, criava com base em sua própria subjetividade” (SVENDSEN, 2010, p. 102) O ato de etiquetar e assinar uma coleção, além de agregar um valor de mercado a peça, muito se assemelha a assinatura que artistas colocam em suas obras.

Outro ponto importante para ser observado é a maneira que estilistas buscam na arte inspiração para suas peças. Em 1960, Yves Saint Laurent criou o modelo “Mondrian” inspirado na obra *Composição II em Vermelho, Azul e Amarelo* (1930) do neoplasticismo Piet Mondrian. Na mesma década, Andy Warhol cria o vestido, feito de papel, Campbell inspirado nos rótulos das latas de sopa. Anos antes, Elsa Schiaparelli trazia o surrealismo para suas peças. Muito amiga do pintor Salvador Dalí, Schiaparelli, com sua estética de ombros largos e silhueta longilínea, “[...] começou a usar novos materiais como celofane e vidro, criou chapéus moldados como sapatos e empregou cores normalmente consideradas feias – inclusive rosa-shocking.” (SVENDSEN, 2010, p. 109)

A ideia de criar peças de vanguarda e encontrar beleza em materiais e estéticas subversivas serviu como base para os looks de Alexander McQueen. O mesmo já buscou inspiração na arte, por exemplo nas pinturas de Gustav Klimt, e em artes tidas como ordinárias. McQueen deixava claro sua admiração pelo artista performático Leigh Bowery, conhecido por sua arte disruptiva. Bowery usou seu corpo como suporte realizando trabalhos “exatamente no período do governo conservador de Margaret Thatcher” (Pacce, 2019). Sua relação com a moda é de longa data. O mesmo já produziu figurinos para Michael Clark e em 2020 foi homenageado pela marca Supreme como tema de uma coleção. Além de ter seu universo explorado por marcas como Gucci, Moschino, Kiko Kostadinov e Weider Silveiro. (Pacce, 2019) Retratos de estéticas únicas e muitas vezes questionáveis pelos padrões estabelecidos pela moda.

### 2. McQueen e suas mensagens

Em contato constante com seus conflitos internos, McQueen buscava representar na passarela o lado obscuro do ser humano. Indo na contramão do mercado da moda, o estilista criou peças de uma maneira não tradicional. No entanto, esse possuía uma bagagem técnica no desenvolvimento de suas peças, afinal seu início na moda foi como alfaiate. Ele era um curioso no desenvolvimento de suas técnicas e na busca de novas maneiras de desenvolver seu trabalho.

Em seu desfile de 1992 intitulado *Jack, o estripador, persegue suas vítimas*, McQueen já demonstrava o belo através de temas polêmicos e obscuros como o estupro e o submundo da cidade. Influenciado por suas leituras sobre serial killers, como o livro *O Perfume de Patrick Süskind*. O estilista ficou conhecido, na moda, como um dos símbolos do abandono da estética do belo no final do século XX (SVENDSEN, 2010) A coleção foi marcada pela utilização de novos materiais, movimento das peças, que pareciam modernas e clássicas ao mesmo tempo. Uma combinação de luxo e vio-

lência. Promovendo beleza através do “Trágico, cuja fruição é mistura de sensações de ‘terror e piedade’, segundo acentua Aristóteles.” (SUASSUNA, 2008, p. 50)

Ao ascender no mercado de moda, McQueen teve que lidar com a crítica da imprensa. Isso de certa forma afetou suas criações e apresentações. Londres sempre foi conhecida como a capital do underground, identidade marcada na moda por Viviane Westwood. Alexander incorpora o submundo londrino em seus desfiles realizando apresentações também não convencionais. Exemplo disso foi o desfile da sua coleção para a Givenchy *It's A Jungle Out There*, em 1997, realizado no Borough Market, mercado mais antigo de Londres. McQueen queria retratar nesse desfile o mundo selvagem da moda e as críticas que estava recebendo com seu trabalho. Sendo uma mensagem de resistência e reafirmação da sua identidade underground. As modelos mais pareciam metamorfos. Assumiam uma estética animal e a apresentação ficou com um ar de revolta dos bichos, numa Londres marcada pela angústia e pelo medo. Como se McQueen transfigurasse, através dos seus look's, toda a revolta das críticas que estava recebendo. Como um bicho selvagem que estava sendo enjaulado pela imprensa. As roupas eram o foco, porém toda a experiência do desfile era uma performance marcada por sensações e referências definidas. O desfile ficou marcado como uma das apresentações mais subversivas do mundo da moda.

Apesar da moda abraçar coleções e apresentações disruptivas, o mercado de moda continua com seus interesses capitalistas. Desfiles nada mais são do que produções de imagens. Ainda que, essas imagens de moda carreguem uma profunda bagagem de referências artísticas. “Por mais engenhosos que os anúncios de moda se tornaram, continuam sendo anúncio.” (SVENDSEN, 2010, p. 105) Apesar de hoje ser considerada uma forma de canal identitário, a moda, em sua raiz, trabalha com acesso e restrição como distinção social para gerar lucro. Com o auxílio da publicidade o sistema capitalista estabelece padrões e códigos de vestimenta. Através de editoriais, revistas e redes sociais. A publicidade “é apresentada de tal maneira que é difícil

detectar o que está realmente sendo anunciado.” (SVENDSEN, 2010, p. 106) O indivíduo escolhe o que vestir baseado na “tendência da moda” achando que é uma escolha individual, porém por trás dessa escolha, está relacionada a manutenção de padrões de gênero e hierarquias sociais, por exemplo.

A sociedade, principalmente a ocidental, encontra-se num estado de conflito identitário, completamente dependente da mídia e do consumo para revelar seus anseios e necessidades. Imbuídos no sentimento que o real é extremamente banal, e a representação desse real (imagem) é muito mais interessante. (MESQUITA, 2004) Esse mecanismo torna a imagem mais relevante que o seu conteúdo. “Kant escreveu seu opúsculo, como a imagem estendeu tanto seu território, que hoje é difícil pensar em ter que “orientar-se na imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207) Não obstante seja inegável o poder de comunicação de uma imagem. Porém, ficar na sua superficialidade é perigoso. É como retornar a pré-história ocidental, período que Vilém Flusser descreveu como a época dos “fenômenos aparentes”, e da “magia”.

Vilém Flusser aprofunda-se melhor nessa relação texto e imagem indo além da pintura. No seu ensaio “*Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente*” de 1996, o autor descreve a contradição dos gestos que produzem imagens e textos. Flusser propõe que a história do ocidente é dividida em quatro eventos principais: primeiro a formação das imagens vinculada a imaginação (Lascaux, 20.000 anos), segundo a criação dos textos articulado a conceituação (metade do 2º milênio a.C), terceiro os primeiros impressos onde a conceituação domina a imaginação (metade do 2º milênio d.C), quarto o surgimento da primeira fotografia com uma nova imaginação (metade do século XIX).

Com o desenvolvimento das redes sociais a comunicação através da imagem tornou-se comum na pós-modernidade. O acesso às diversas formas de criar mídia e a democratização das redes permitiu dar voz a grupos minoritários e divulgação de artistas independentes, por exemplo. Porém o volume de imagens, o

dinamismo e a velocidade das trocas de conteúdo são processos que dificultam a compreensão e a reflexão dessas imagens. O capitalismo através da publicidade entendeu esse mecanismo de produção de imagem e assumiu essa estética para gerar lucro. Neste contexto, muitas vezes, o que uma imagem nos revela não está no contato visual direto, mas subentendido sendo esse o local de conflito. É o que Didi-Huberman propõe em sua hipótese: “*a imagem arde com seu contato com o real.*” (DIDI-HUBERMAN, 2012)

Algumas características devem ser levadas em consideração no atual período pós-histórico. Novos signos de comunicação e a velocidade de transmissão. Flusser destaca:

A imaginação pós-histórica é a capacidade e abstrair os conceitos zerodimensionais a partir da linearidade de textos, e imaginá-los sobre planos. Exemplo impressionante de tal capacidade é imagem computada de equações fractais, tal qual aparece nos monitores de computadores. (FLUSSER, 1996, p. 68)

Ou seja, a resignificação de símbolos é incorporada no sistema de leitura de imagens. Outro fator é que a produção de novas imagens está relacionada ao fator tempo. Nicolau Sevcenko aponta:

O surto vertiginoso das transmissões tecnológicas não apenas abole a percepção do tempo: ele também obscurece as referências do espaço. Foi esse o efeito que levou os técnicos a formular o conceito de globalização, implicando que, pela densa conectividade de toda a rede de comunicação e informações envolvendo o conjunto do planeta, tudo se tornou uma coisa só. (SEVCENKO, 2001, p. 20)

Sendo assim, a imagem passou a ser objeto direto na manipulação e produção de sentidos. Esse processo vai além de uma figuração, as ações são sim planeadas, calcu-

ladas. A padronização de corpos é uma das consequências dessas mensagens contidas nas imagens. E o alto volume, e a velocidade com que recebemos essas imagens nos impede de refletir sobre esses padrões impostos. O mercado da moda entendeu essa dinâmica e apoiou suas relações comerciais nesse sistema. A moda na contemporaneidade, por sua vez, torna-se um objeto ambíguo. Através dela é possível quebrar padrões estéticos e comportamentais. No entanto, o próprio sistema de moda insiste na manutenção de regras visando o lucro. Talvez isso explique o declínio que a moda vem sofrendo nos últimos anos. Regras de etiqueta do vestuário existem e envolvem toda uma cadeia econômica para se manter. Moda e economia andam juntas. Questões pré-estabelecidas são formadas, tais como: a cor do momento, os tecidos, a padronagem de estampas (ou não), a textura, a temporada. Assim como as formas de apresentações dos desfiles e o conceito das coleções. O mundo da moda, assim como da arte, é alimentado por ego e a construção do “mito do artista”. Com toda essa pressão quem trabalha com moda tem que lidar com toda essa pressão e, consequentemente, isso afeta a saúde mental dos envolvidos.

### 3. Loucura ou liberdade?

A loucura também serviu de inspiração para Alexander McQueen. Na coleção *Voss* em setembro de 2000. A atmosfera do desfile era de um hospital psiquiátrico. As modelos desfilaram numa espécie de aquário branco acolchoado, como se estivessem presas com ataduras na cabeça. No meio do cenário ainda tinha outra caixa de vidro fechada. Ao final do desfile, as paredes da caixa interna caíram. Dentro estava uma modelo gorda em pose clássica, nua e respirando através de uma máscara conectada a tubos. A ideia era recriar a foto *Sanitarium* 1985 de Joel-Peter Witkin. McQueen relatou que a beleza estaria na morte e no renascimento e nos olhos de quem vê. O estilista queria provocar o público questionando-o sobre o significado da beleza. Unindo arte, moda e loucura.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Eventualmente a loucura é utilizada como explicação para vários comportamentos humanos. Qualquer atitude ou forma de pensamento que não esteja de acordo com as estruturas sociais costuma ser enquadrada neste termo, muitas vezes de forma pejorativa. Na arte não é diferente e essa é uma questão que se arrasta por muito tempo. O Professor Flávio Paranhos, em seu artigo “O que é arte?”, publicado, em 2014, na revista *Filosofia: Ciência & Vida*, relaciona, pretensiosamente, o incompreendido com a loucura. O próprio título supõe um questionamento difícil de ser definido, até mesmo para artistas e filósofos da área da Arte.

Deve-se levar em consideração, porém, a atitude perspicaz do professor ao dar tal título, pois qualquer pessoa ligada à Arte se interessa pelo tema, e lembrando que a referida revista tem abrangência nacional, seu público é vasto e diverso, tornando seu conteúdo acessível. Contudo, no decorrer do texto, de forma ácida, o autor comenta sua reação ao visitar a exposição “*Em nome dos artistas*”, na Bienal de São Paulo de 2011, deixando de forma evidente sua impressão de insanidade nas obras:

Somente uma cegueira histórica pode explicar a reverência ao monte de bobagens expostas na Bienal de São Paulo de 2011, batizada em nome dos artistas, cujo ápice foi a boia de golfinho com painéis pendurada no teto. Tive uma crise de risos incontrolável, minha esposa teve de se esforçar para me arrancar dali. Mas aí fomos parar na galeria com a cena do *fellatio* de Ciccilina e o dono do golfinho e das painéis, Jeff Koons. Foi até bom, para desfazer a impressão desagradável que os bichos cortados ao meio, de Damien Hirst, tinham nos provocado logo na entrada. Nada como algo pior para apagar a sensação ruim. (PARANHOS, 2014, p.32)

O Professor retorna ao passado, com sua visão preconceituosa ao analisar as obras de arte e ao dar o desfecho para seu artigo, comprovando o seu olhar defasado para analisar a arte Contemporânea, lembrando o período Renascentista, ao afirmar:

Em 2008, levei minhas filhas pela primeira vez ao Museum of fine arts, em Boston. Luísa, a mais velha, tinha 9 anos. Carolina, 5. Estávamos na ala dos impressionistas, quando minha esposa me cutucou, discretamente apontando para Luísa, que estava diante de um Monet, com lágrimas escorrendo pela face, *Jeff Koons e sua turma que me perdoem, mas isso é que é Arte. Eles acham outra utilidade para boias de golfinhos e painéis. Quem sabe em Piscinas e Cozinhas?* (PARANHOS, 2014, p.32)

O mais curioso é o estilo artístico – o Impressionismo – que o Professor utilizou no artigo como verdadeiro exemplo de arte. Isto porque um dos principais artistas do impressionismo, Vincent Van Gogh, talvez seja um dos artistas que mais fora chamado de louco na história. Opiniões como a do Professor Paranhos destinadas a artistas contemporâneos não são difíceis de se encontrar. A não compreensão de linguagens artísticas e o desmerecimento da produção artística atual em virtude de outras já realizadas e da forma que o artista encontrou de se expressar, taxando-o como criatura bestificada e louca, são algumas das características do modelo de sociedade vigente. Entretanto, esse é um processo que vem de antes. Desde o mercantilismo, período entre os séculos XVI e XVII, com o surgimento de novas formas de ver os objetos de arte, a loucura elevou-se como tema de representação.

A ascensão da loucura ao horizonte da Renascença é percebida, de início através da ruína do simbolismo gótico: como se este mundo, onde a rede de significações espirituais era tão apertada, começasse a se embaralhar, deixando aparecer figuras cujo sentido só se deixa apreender sob as espécies do insano.” (FOUCAULT, 1972, p.23).

Essas mudanças não estavam ocorrendo só no campo da arte. O tempo é de crise política em toda a Europa ocidental no século XVI. A transição do feudalismo para o mercantilismo, da arte gótica para a renascentista, da lepra para as doenças

venéreas e a loucura. Todos esses pontos são muito bem definidos num processo sempre de exclusão. “[...] os jogos de exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento [...]” (FOUCAULT, 1972, p.10).

Acima de qualquer coisa, deve-se prestar atenção no surgimento de uma cultura de individualização na qual o homem passa a ser responsável pelo que produz, desde suas atividades de sobrevivência até os cuidados com a higiene. Em paralelo a cultura da higiene e da saúde mental, começa a ganhar força no imaginário da sociedade renascentista a formação de Naus “[...] cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades.” (FOUCAULT, 1972, p.13). O sujeito que não se enquadra nos padrões estabelecidos era expurgado da sociedade nessas Naus. E cabia à Igreja o papel de cura desses doentes. Somente através da religião eles poderiam receber a salvação divina, mas ainda assim a ressocialização não era aceitável, de modo que até sua participação no culto lhe era negada. Neste sentido, “o concílio de Cartago, em 348, havia permitido que se desse a comunhão a um louco, mesmo sem qualquer remissão, contanto que não houvesse nenhuma irreverência. São Tomás expõe a mesma opinião”. (PORTAS *apud* FOUCAULT, 1972)

O artista brasileiro Flávio de Carvalho, por exemplo, teve sua sanidade questionada pela igreja. Carvalho havia realizado 25 anos antes do seu famoso New Look a Experiência nº2. Neste trabalho de 1931 o artista caminha com um boné verde na contramão de uma procissão de Corpus Christi em São Paulo. A Experiência nº2 vai para a performance a partir do momento que os cidadãos presentes na procissão se incomodaram com a ação do artista. A experimentação de Flávio de Carvalho crescia na medida em que a massa se irritava com sua presença. Tinha a importância que a população dava ao artista para que o mesmo tirasse o

chapéu. O ato foi impulsionado até a intervenção da polícia e a importância que era dada ao boné, na ação performática, foi maior do que o ato religioso em si, uma vez que a população queria linchar o artista com ordens para que o mesmo tira-se o chapéu. Carvalho deixou claro que pretendia com a experiência testar a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana” (CARVALHO, 2001).

#### 4. Considerações finais

Vestir-se, na pós-modernidade, é um dos principais meios de expressão que um indivíduo pode ter. A linguagem visual cria um canal de comunicação do interno com o externo, e vice-versa. Portanto, a roupa é usada para marcar identidades e subjetividades. As escolhas no vestir, muitas vezes, são influenciadas por mudanças sociais e econômicas estabelecidas através da moda.

Nas relações de uma sociedade capitalista uma peça de roupa usada fora dos padrões normativos causa estranhamento. A sanidade de um consumidor ou estilista pode ser questionada, uma vez que, utiliza uma peça de roupa fora desse contrato social estabelecido, ou expressa suas criações através de materiais ou linguagens fora do comum. Com o auxílio da publicidade, o sistema capitalista estabelece padrões e códigos de vestimenta. O indivíduo escolhe o que vestir baseado na “tendência da moda” achando que é uma escolha individual, porém por trás dessa escolha, está relacionada a manutenção de padrões de gênero e hierarquias sociais. Estilistas e produtores de moda se veem engessados num sistema que, ao mesmo tempo que se alimenta das suas inovações, busca padronizar as criações em prol do lucro.

**Referências**

SVENDSEN, Lars. **Moda**: Uma filosofia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

PACCE, Lilian. **LEIGH BOWERY: ENTENDA COMO O ARTISTA INFLUENCIA A MODA**. 2019. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/leigh-bowery-entenda-como-o-artista-influencia-a-moda/> Acesso em: 05 de agosto de 2023

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9º ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 2019, nov. 2012.

FLUSSER, Villém. **Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente**. Caderno Rioarte, Rio de Janeiro, Ano II, n.5. Jan 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

PARANHOS, Flávio. **O que é arte?** Filosofia: ciência & vida. vol. 7, n. 91, fev. 2014. p. 32-34

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência n.2 realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi**: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro, Nau, 2001

## **DESENHO CONTEMPORÂNEO: Aproximações e/ou tangências com a prática tridimensional no Brasil (1960 -1970)**

Greicy Kelly Teixeira Dos Santos  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*A dissertação tem como objetivo discutir o desenho no âmbito da arte moderna em que o desenho irá mudar este estatuto para preparar o campo para novas investigações dos anos 1960 e 1970 e ainda, identificar quais pressupostos presentes na época iriam possibilitar ao desenho tridimensional sua materialização e sua concretude. Assim, a primeira parte é dedicada ao estudo do período de 1960 a 1970, trata-se de estabelecer uma nova percepção ao que estava sendo realizado artisticamente neste período e criar relações com o desenho para perceber as condições que o determinam enquanto desenho contemporâneo. Alguns apontamentos serão utilizados para abarcar o deslocamento da linha do espaço bidimensional para sua materialização no espaço real. Para esse momento, alguns livros, como Escritos de Artista organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, apontam a importância da reflexão dos artistas no campo de debates da história e da crítica de arte contemporânea. Essa antologia discute novos conceitos e, sob diferentes modos, revela um conjunto de textos de artistas no debate crítico que questiona as relações tradicionais da arte. Questões sobre a espacialidade, como descrita por Ferreira Gullar, na “Teoria do não-objeto”, buscam construir uma ideia de ruptura da representação e da apropriação do espaço. Ainda será incluído Hélio Oiticica, em “Esquema Geral da Nova Objetividade” que aponta sobre o período de arte vanguarda no Brasil e reconhece no Neoconcretismo a formulação da “desintegração do quadro” (Oiticica, 2012, p. 156) que se completa com o pensamento do não-objeto de Lygia Clark.*

**Palavras-chave:** Desenho; Linha; Espaço; Corpo; Tridimensionalidade.

### **Abstract:**

*The dissertation aims to discuss drawing in the context of modern art in which drawing will change this status to prepare the field for new investigations in the 1960s and 1970s and to identify which assumptions present at the time would enable three-dimensional drawing to materialization and its concreteness. Thus, the first part is dedicated to the study of the period from 1960 to 1970, it is about establishing a new perception of what was being artistically accomplished in this period and creating relationships with drawing to perceive the conditions that determine it as a contemporary drawing. Some notes will be used to cover the displacement of the line from two-dimensional space to its materialization in real space. For that moment, some books, such as Escritos de Artista organized by Glória Ferreira and Cecília Cotrim, point to the importance of the reflection of artists in the field of debates in the history and criticism of contemporary art. This anthology discusses new concepts and, in different ways, reveals a set of texts by artists in the critical debate that questions the traditional relations of art. Questions about spatiality, as described by Ferreira Gullar, in the “Theory of the non-object”, seek to build an idea of breaking the representation and appropriation of space. Hélio Oiticica will also be included in “Esquema Geral da Nova Objetividade” which points to the period of avant-garde art in Brazil and recognizes in Neoconcretism the formulation of the “disintegration of the painting” (Oiticica, 2012, p. 156) which is completed with the non-object thinking by Lygia Clark.*

**Keywords:** Drawing; Line; Space; Body; Three-dimensionality.

### 1. Introdução

No primeiro momento da dissertação há uma dedicação em perceber a várias possibilidades do desenho e como ele foi se materializando e ocupando um espaço real, para assim ser apontados situações na história da arte do Brasil, que nos auxiliam a pensar essa materialização da linha. Assim, o primeiro capítulo, intitulado *Inserções do desenho no período de 60-70*, é dedicado a apontar produções artísticas que nos auxiliam a pensar o desdobramento da linha para o espaço no contexto Brasil.

A partir dos anos 1960, artistas vão experimentar a linha no espaço, nesse período vai ocorrer discussões sobre a desmaterialização da arte assim como os modos tradicionais de fazer arte, vão passar a ser questionados e revisados; e com o desenho não será diferente, houve a expansão e a materialização no campo do desenho, em que os artistas realizavam desenho com diversos materiais, ocupando o espaço real e materializando a linha.

Esse período no campo da arte brasileira corresponde aos desdobramentos do Neoconcretismo, torna-se um marco para pensar propostas diferentes para os planos e para os grafismos e a nova percepção espacial que se origina dessas proposições. Considero, desse modo, um recorte temporal na arte brasileira que avance até os anos de 1970, dez anos de experimentação e consolidação de práticas e saberes ao redor do que se denomina “Desenho tridimensionalizado” e “Desenho no campo expandido ou ampliado”.

### 2. Inserções do desenho na sincronia dos anos 1960/70

Analisando o desenho que existe e se projeta no espaço real, requer um olhar atento e exigente por meio de um ângulo que permita, engendrar uma cronografia

dos processos teóricos e práticos que se formularam ao longo da História da Arte e que impulsiona reflexões até o momento, por meio de transformações ocorridas no espaço contemporâneo. O recorte temporal e cronológico, da década de 1960 à 1970, exhibe, sobretudo, um período que é marcado por experimentações do objeto de arte, buscando por rupturas com modelos convencionais e institucionais, alavancando, a própria corporeidade entra em jogo e assume novas possibilidades e comportamentos, consolidando práticas artísticas, que em sua maioria tencionava os valores tradicionais, sendo marco para a transição do período moderno para o contemporâneo.

Nesse referido período ocorreram discussões sobre a desmaterialização da arte e com o desenho não foi diferente, houve a expansão e a materialização no campo do desenho, em que os artistas realizavam desenho com diversos materiais, ocupando o espaço real e materializando a linha. Assim, o desenho ganha potência quando deixa de ser apenas uma interferência no suporte e passa a ser uma experiência, pensamento, memória e acontecimento expandindo-se do plano do papel para o espaço ou lugar.

Num contexto internacional, as décadas de 1960/70 estão relacionadas aos desdobramentos culturais, sociais e políticos do Pós Segunda Guerra Mundial e caracterizou-se pelo fortalecimento dos movimentos de esquerda nos países do Ocidente, tanto no plano político, quanto no ideológico. No Brasil, se há um desdobramento de projetos culturais e ideológicos que são marcados pela intencionalidade de modernização, por outro lado foi um período marcado por forte violência e repressão instauradas pela ditadura militar (1964-1985). As produções artísticas desse período carregam questionamentos a respeito da arte e das instituições e ainda as preocupações sociais, de resistência aos regimes ditatoriais, ética e política. As tendências conceituais foram estabelecidas nesse período, sendo categorizadas pela tendência de “vanguarda” que implicava que a arte e as produções artísticas estavam naquele momento à frente de onde normalmente eram feitas, ou seja, a instituição.

As tendências artísticas buscavam se identificar com as experiências do mundo, se aliando a sistemas éticos e políticos, produzindo arte com valor social ou existencial. Situações que proporcionaram à arte ultrapassar a contemplação do objeto e buscar novos modos de fazer, novos procedimentos de ação; e ainda o artista buscava incluir o “outro” como cocriador do trabalho artístico. Esse ponto do trabalho artístico com a participação do outro abre discussões sobre o universo da obra em que o espectador é solicitado a participar, o que o torna parte da obra. A participação do público na construção da obra de arte neste período é muito importante para as vanguardas brasileiras e se faz presente nos trabalhos de diversos artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica entre outros, mas por enquanto, em relação a esse “novo” espectador caberá, nesta dissertação, aprofundarmos questões sobre sua interação com as condições pré-existentes da obra, e para tal nos apoiaremos em textos críticos do referido período como, por exemplo, aquele elaborado por Michael Fried “Arte e Objetividade” (1967). A ruptura e manifestações da “neovanguarda” no Brasil nos anos de 1960, proposta pelos artistas e críticos, vai ampliar os modos de fazer, abarcar transformações relativamente ao que se poderia caracterizar como meio de arte e como projeto de participação social da arte e, assim, vai aproximar a arte e a vida. Inicialmente conhecidos como Grupo Frente (1956) e após alguns anos como Movimento Neoconcretista (1959), eles vão construir uma ideologia exposta pelo artista Hélio Oiticica e dos demais participantes do movimento, uma neovanguarda artística brasileira e uma vontade construtiva geral.

Essa vontade construtivista visava construir uma identidade nacional e cultural. Abraçando a teoria fenomenológica de Merleau-Ponty, o período nomeado Neoconcretismo guiava procedimentos que pudessem ligar o campo da percepção com o trabalho da arte, pensando na possibilidade de incorporar o corpo, assim a totalidade corpórea para construção da obra.

[...] Os neoconcretistas em suas duas vertentes básicas tinham um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultu-

ral brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e “livre” da pesquisa de arte no País. (...) Os agentes neoconcretos prescrevem, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com seu ambiente. (BRITO. 2006. P,79)

O Manifesto Neoconcreto questionava o radicalismo da arte concreta e assim se apresentava enquanto continuidade e superação. Portanto, não seria uma ruptura mas uma tentativa de explorar novos modos de fazer arte e um novo ambiente expressivo, fenomenológico e perceptivo: relativizando os espaços e limites entre linha e quadro (idem). Buscava compreender a arte em um processo contínuo de estudos com o artista, o corpo, o espectador e a obra onde o fazer, a ação do artista se originaria das experiências vividas no meio social.

Os Neoconcretos vão propor novas formulações sobre o problema do objeto e sua atuação enquanto quadro e escultura. Exploraram a possibilidade de um novo diálogo entre a linha e plano, para que a partir daí se pudesse verificar os limites impostos na estrutura e superfície, retangular. Hélio Oiticica soube captar referências vitais de sua época, sem perder uma postura crítica. Repensou a brasilidade nas artes, considerando-se um “propositor de atividades criadoras”. Especialmente sobre o ideal do Movimento Neoconcretismo brasileiro, ele escreveu:

“Abolição do quadro ou à sua transformação numa nova transformação estrutural diretamente derivada da pintura (Lígia Clark e o “Bicho”). Ives Klein ao chegar ao monocromático, chega também a outro ângulo (“elementar”, cor-cor, plano-plano, etc.) do limite da pintura; (...). Ferreira Gullar nesta época escreveu sua célebre Teoria do Não Objeto, onde todos estes problemas foram abordados de forma magistral. Mas o problema do objeto

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

não se restringe somente às transformações de ordem estrutural (...). Aliás é importante que esta lógica seja quebrada, sob pena de termos apenas uma evolução acadêmica do problema: o objeto que era antes representado no quadro de cavalete, sob diversas maneiras, passaria a ser criado nele mesmo, no espaço tridimensional etc.”. (OITICICA, sd. P.2)

Nesse momento Ferreira Gullar vai propor então a partir da “Teoria do Não-Objeto” ideais fundamentais do Neoconcretismo em que o autor faz questionamentos acerca do pensamento neoconcreto e das respectivas experiências. A teoria do não-objeto se posiciona em relação contrária ao conceito de arte contemplativa e de linguagens já definidas como pintura, desenho ou gravura para que se pudesse criar uma relação mais completa e direta com a obra, se relacionando com o público e com o mundo. Assim, buscava materiais que pudessem proporcionar novos modos de construção e trabalhos que transcendessem o uso do cavalete e do suporte plano. Essa proposta não tinha o intuito de verificar a função e utilização do objeto enquanto obra de arte, mas de apontar a morte da pintura ou do plano de representação da pintura e o nascimento de novos modos de fazer arte.

E ainda novos modos de pensar os espaços representativos em que vai propor a exploração do corpo como um agente fenomenológico, possibilitando maneiras de interagir com o campo experimental na produção de trabalhos artísticos. Gullar vai fundamentar sua teoria com as experimentações artísticas de Lygia Clark, além de questionar e criticar os limites impostos pelo plano e pela função de contemplação do objeto artístico, o “não-objeto” teria que interagir com o espaço e ainda com o espectador.

“Um não-objeto, seja um poema espacial, seja um “Bicho”, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revela o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você devolve a situação anterior [...] por isso, defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta.” (GULLAR, 1977, p. 87).

Essa interação que Ferreira Gullar vai propor entre o espectador participante e o “não-objeto” sugere a relação de arte em contato com a vida. Esse caminho, que junta o trabalho artístico e do espectador com a ação do artista, irá instaurar as noções de participação na arte.

Esse movimento será importante para desconstrução dos “limites” espaciais e o modo de organização do objeto, do conceito de plano e suas dimensões pré estabelecidas nos campos da escultura e pintura. Os neoconcretistas vão defender a liberdade de experimentação, a retomada de subjetividades, da intencionalidade expressivas e se afastar da ideia mais contemplativa da arte. O interesse em fazer arte neste momento não era sobre o resultado final e sim em priorizar o processo sobre as maneiras de fazer e encontrar arte, como a duração, reflexão e a relação, e isso vai se tornar parte do trabalho artístico. Com isso ocorre uma nova convocação corpórea para apreciar a arte e ainda se incluir nos processos para entendê-la, se expandindo para o tátil, para o comestível, o espontâneo e o subjetivo. Alguns artistas como Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros, questionavam as fronteiras existentes entre pintura e escultura, a delimitação do suporte, a investigação da arte visual para a plástica, a exploração do tempo e espaço a partir da vida e vivência. Esses artistas buscavam estimular a sensorialidade do corpo, o envolvendo em um universo intersubjetivo, procurando sempre utilizar materiais incomuns aos meios de arte, o que resulta no confronto das categorizações e classificações dos “ismos” na história da arte. Guy Brett descreve o inicial da obra de Lygia Clark no final dos anos 1950 a meados dos anos 60 em que a obra pode ser

“Descrita como um processo de tornar orgânico o espaço geométrico. As obras de Lygia e Hélio partem dos exemplos de Piet Mondrian, Kasimir Malevich e Josef Albers. O entendimento que tinham desses artistas, todavia, ultrapassava o aspecto formal: não se trata de substituir “formas” geométricas por um outro conjunto de formas, ilustran-

do o orgânico ou o visceral. Foram, na verdade, a completa rejeição da ilustração e da ilusão empreendidas por Mondrian, bem como seu trabalho com espaço real do plano da pintura que atraíram Lygia, e foi nesse espaço físico e conceitual que ela desejou redescobrir o orgânico.” (BRETT, 2005. P. 131).

O trabalho “Caminhando” de 1964 de Lygia Clark é um exemplo importante deste período em que a artista utiliza uma fita de *Moebius*, propondo além da ideia de participação, o rompimento “*hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso- reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo*”, nas palavras da própria Lygia, a experiência dessa obra “permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. Caminhando relaciona a passagem do tempo de cortar infinitamente a fita de *moebius* com o próprio caminhar.

O objeto e espaço de trabalho artístico vão criar um diálogo com a linha e o plano. Debatendo questões sobre a forma, quadro e escultura, as obras neoconcretas se propuseram a problematizar o conceito tradicional de espaço. A proposta seria ampliar as noções de espaço e ainda construir um plano que eliminasse a moldura e a escultura sem a base. A nova abordagem criada para o espaço representacional tira as delimitações entre dentro e fora, interior e exterior, permitindo que a obra interaja até com a arquitetura do espaço.

“O plano é um objeto criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcado arbitrariamente os limites do espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (...) Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico.” (CLARK, 1960, p.1-20).



**Figura 1** - Lygia Clark fazendo um Caminhando (Caminhando, 1963) com papel e tesoura, 1963-64. Visualizações de desempenho. Seis gravuras de exposição em preto e branco. Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”, Rio de Janeiro. Fonte: <https://post.moma.org/pa>

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Com a obra “caminhando” é possível pensar sobre o desenho contemporâneo, pois ele possibilita uma “estratégia” para realizar este trabalho que permite insegurança, incerteza, a imprevisibilidade do sucesso, fornecendo um ideal do ato criador diante da tomada de decisão para o fazer, em que gera um conflito *“direita-esquerda, anverso-reverso”*. Não é possível nele criar um método seguro pois não se passa pelo local da folha por duas vezes, o gesto de cortar com a tesoura sempre é o mesmo mas o resultado se torna um paradoxo por ser único mas similar. Fazer desenho com a estratégia utilizada em “caminhando”, se aproxima do que Molina propõe ao comparar o desenho ao acaso *“não é um problema de representar objetos ou de fazer presente o real, senão de transformar a realidade pela modificação do imaginário”* (Molina, 2012, p. 17).

Na exposição Opinião 65, vai ocorrer a quebra dos limites museológicos através do trabalho Parangolés de Hélio Oiticica. Para discorrer sobre esse momento vamos tratar brevemente da ditadura de 1964, pois a partir destes acontecimentos políticos e sociais vão ocorrer diversos desdobramentos artísticos.

Quando Hélio Oiticica sai do MAM-Rio, conduzindo o grupo vestido com o *Parangolé* para o jardim, o artista propõe uma recusa à linguagem tradicional da arte em manter o trabalho no local em que foi proposta, dentro da galeria. Ele vai romper a fronteira física e cultural do lugar, eliminando o limite que define o dentro e o fora, pois ele possibilita pensar a galeria como um condutor de experiência e de vivência: o *“museu é o mundo”*. (Oiticica, 2017. p.03)

A exposição *Nova objetividade brasileira*, realizada em Abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), reuniu artistas brasileiros e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário Pedrosa, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, entre outros, reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais em torno da ideia de uma “nova objetividade”. Essa exposição foi uma solidificação ao que já vinha sendo proposto pelas exposições deste período como a

“Opinião 65”, “Opinião 66” e “Proposta 65”, pois estava sendo proposto uma nova forma de entender o conceito de estrutura da obra de arte, seu lugar de ação e ainda a sua relação com o público, levantando questões quanto ao comprometimento do artista em relação à vanguarda, do espectador como participante, do objeto enquanto categoria estética e política, da arte internacional e arte experimental. A obra de arte vai passar a deixar de ser definida sob os termos tradicionais de escultura, pintura e desenho, e se denomina como objeto. Hélio Oiticica fundamentou sua ideia de vanguarda na *“construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.) onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”* (Oiticica, 1986. p. 112). A proposta artística irá abarcar muito mais do que somente ao que se tem dentro do espaço e vai se ampliar para além da arquitetura do espaço expositivo como museu, galeria ou espaço instrucional. O público que normalmente se coloca de maneira apenas contemplativa defronte à obra, passa a ser convidado para participar e ainda criar uma nova relação entre obra-espectador-artista.

Os artistas que vivenciaram esse período apropriaram-se da linguagem da comunicação em massa para começar a incluir a participação do espectador na obra, construindo reflexões e críticas ao invés de uma simples contemplação, ou seja, o espectador vai deixando de ser um agente passivo na obra e começa a ser mais ativo, participando para a realização da obra e ainda se tornando um cocriador da obra. As obras que incitavam a participação do público substituíram a contemplação individual para o que poderia ser um protesto, uma denúncia e ainda um questionamento ao sistema de artes plásticas e ao que estava acontecendo politicamente neste momento, o estado autoritário que ocorreu após o golpe de 1964.

Hélio Oiticica propôs seis itens para a formulação do estado da arte no catálogo da *“Nova Objetividade Brasileira”*, o que permitiu um leque de possibilidades e procedimentos para a estruturação da arte de vanguarda com questões políticas, sociais e históricas. Já no início do texto de Oiticica, vale se atentar o que ele descreve como um posicionamento a sobre o estado da arte e coloca os procedimentos como

“estado da arte brasileira de vanguarda atual” (Oiticica, 1986 p.84) e, isso, não apenas como um simples direcionamento ao movimento. Na conclusão do texto, situando as palavras de Mário Schenberg, Oiticica afirma que ao mesmo tempo que se tem uma afirmação sobre esse posicionamento da arte, também teria uma posição contrária. “No Brasil (nisto também se assemelha ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser “contra”, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (Ibid. p. 98).

A “Vontade construtiva geral” abordada por Oiticica no esquema geral da nova objetividade já vinha sendo realizado em trabalhos artísticos do mesmo período, essa vontade construtiva se tornaria um elemento fundamental para o processo cultural no Brasil naquele momento.

### 3. Considerações finais

Portanto, o primeiro capítulo da dissertação não é todo direcionado ao desenho tradicional mas realiza apontamentos para eventos e fatores que demandam discutir sobre o campo do desenho face a essas transformações que interagiram no entendimento do desenho contemporâneo e seus desdobramentos para o espaço real. Esses períodos são importantes para perceber o momento em que a linha vai se desprender do espaço bidimensional e deixar de existir dentro do espaço do papel para passar a existir no espaço real sob diversos materiais, o objetivo é ampliar a noção de desenho e suas aproximações com o espaço real.

Assim, podemos perceber os caminhos de incertezas que existem ao redor do desenho em que a linha se projeta no espaço real. Foi possível perceber uma flexibilização processual que admite a presença da linguagem tanto do Desenho em outros campos da arte quanto da tridimensão. A presença do desenho em todos os lugares se torna

uma vertente na instalação que propõe a construção de objetos ou formas que se interagem a partir das características do local a ser ocupado.

### 4. Referências

ANDRADE, Mário de. **Do desenho. In: Do desenho.** Publicação do Grêmio FAU-USP, 1979

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte / vida, proposições e paradoxos.** Rio de Janeiro: Contra a Capa Livraria, 2005, p. 131.

BRITO, Ronaldo. **As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro;** FERREIRA, Gloria (org). **Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 79.

\_\_\_\_\_. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

\_\_\_\_\_. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo).** In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos I.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 202-215.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências.** São Paulo: MACUSP/ FAPESP/Iluminuras, 2001.

CLARK, Lygia. **A morte do plano.** Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1960, p. 1-2.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

COCCHIARALE, Fernando. **Escultura Carioca**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1994.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. ROLNIK, Suely.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não **objeto**. In. AMARAL, Aracy. Op cit, 1977.

GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**; AMARAL, Aracy (org). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950- 1962). Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 80-82

MORAIS, Frederico. “**O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações**”. In: TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac&Naify/Instituto Cultural Itaú, 1999. P. 226-247.

MOTTA, Flávio. **Desenho e Emancipação**. In: *Do desenho*. Publicação do Grêmio FAU-USP, 1979

OITICICA, Hélio. **Objeto – Instâncias do Problema do Objeto**. Rio de Janeiro`` s.d., p. 2. Itaú Cultural, Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: Acesso em: 24/10/22

OITICICA, Hélio. **Posição e Programa. Rio de Janeiro, 1967**. In: Programa Hélio Oiticica;ItaúCultural,p.03.Disponível>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe\\_docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0253.66%20p03%20-%2020235.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe_docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0253.66%20p03%20-%2020235.JPG).> Acesso em: 23/04/ 2011

## **ARTE PÚBLICA EM FOCO: do inventário das obras de arte pública da região sul capixaba (litoral e serrana) para o site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com) e uma reflexão sobre os povos originários**

Jaqueline Torquato de Oliveira  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

### **Resumo:**

*A investigação sobre arte pública capixaba busca contribuir para a formação e divulgação do inventário de monumentos, presentes nos setenta e oito municípios do estado do Espírito Santo, sendo desenvolvido pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) da Universidade Federal do Espírito Santo. O site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com), idealizado por pesquisadores do LEENA, com apoio da FAPES e CNPq, busca: aglutinar e investigar as diferentes categorias de arte pública, estabelecendo uma conexão entre essa arte e espaços públicos; bem como, a relação entre sujeito, paisagem e obra; além de identificar os principais produtores ao longo da história; levantar documentos históricos; e contribuir para a formação de professores da rede pública de ensino. Esse inventário é resultado de pesquisa realizada pelo grupo de pesquisa desde o ano de 1999, continuamente abastecido e atualizado através de pesquisas em campo, além de pesquisas por ferramentas de busca pela internet, respaldado por pesquisas teóricas sobre arte pública; relação sujeito, arte e cidade; monumentos capixabas, entre outros assuntos que sejam pertinentes ao desenvolvimento da pesquisa e divulgação. A divulgação da pesquisa pelo site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com) pretende contribuir, não apenas com a divulgação dos monumentos, mas com a preservação e conservação da memória das cidades.*

**Palavras-chaves:** Arte pública capixaba; monumentos; espaço público; memória das cidades.

### **Abstract:**

*The article has as object of study the capixaba public art and contributes to the dissemination of the inventory of monuments, present in the seventy-eight municipalities of the state of Espírito Santo, developed by the Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) of the Universidade Federal do Espírito Santo. The site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com), created by Aparecido José Cirillo, Marcela Belo and Ciliani Celante, seeks to: unite and investigate the different categories of public art, establishing a connection between this art and public spaces; as well as the relationship between subject, landscape and work; in addition to identifying the main producers throughout history; raise historical documents; and contribute to the training of public-school teachers. This inventory is the result of research carried out by LEENA, since 1999, continuously supplied and updated through field research, in addition to research using internet search tools, supported by theoretical research on public art; relationship between subject, art and city; capixabas monuments, among other matters that are relevant to the development of research and dissemination. The dissemination of the research on the site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com) intends to contribute, not only with the dissemination of monuments, but with the preservation and conservation of the memory of cities.*

**Keywords:** Capixaba public art; monuments; public place; memory of cities.

### 1. Introdução

Arte pública, segundo Alves (2008, 72p.), aparece na História da Arte como o “surgimento da arte de linguagem moderna e contemporânea no espaço urbano” e, apesar de anos de discussão a respeito do assunto, hoje o termo é aceito se apresenta dividida em diversas categorias. O objetivo desse gênero artístico é articular e democratizar o acesso às obras para um público muito mais amplo, que não tem costume de visitar museus e galerias, tirando o caráter elitista da arte (LAART, 2020). Ainda segundo ALVES (2008, 72p.), “existem duas características que determinam a inclusão de uma obra de arte nesse campo: a localização da obra em espaço de circulação de público; e a conversão forçada desse público em público de arte” e essas características acabaram por englobar até mesmo as mais antigas obras de artes identificadas. Abreu (2015), acrescenta que a arte pública se efetiva como tal ao acionar a esfera pública, ou seja a dimensão política de espaço público.

As obras de arte pública que ocupam as cidades, espalhadas por todo estado do Espírito Santo, trazem consigo a representação dos diversos momentos histórico-culturais pelos quais os municípios passaram, podem ser pensados como lugares de memória que contém os testemunhos de um outro tempo. A investigação sobre arte pública no ES é necessária, pois analisa a interação desse objeto com o ambiente onde está instalado e com o sujeito que está inserido nesse meio físico e social, o diálogo entre esses elementos determina a relação e o modo de aproximação e aceitação do projeto poético de determinada arte pública.

A arte pública capixaba é objeto de estudo do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) da UFES desde 1999. Essa pesquisa, de caráter bibliográfico, histórico, documental e experimental, gerou ao longo dos anos, um grande conjunto de informações sobre os monumentos que permaneciam ou ainda permanecem presentes em locais públicos de todo o estado do Espírito Santo. O site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com) foi idealizado pelo LEENA para compartilhar de modo livre e gratuito esses dados obtidos através da pesquisa, para estudantes, professores e demais pessoas

que tenham interesse nesse assunto, colaborando para a popularização do conhecimento produzido na Universidade Federal do Espírito Santo. Esse projeto foi desenvolvido para colaborar com a pesquisa sobre arte pública capixaba, coletando dados atualizados através de trabalho de campo, entrevistando artistas, entrevistando pessoas de comunidades onde as obras estão inseridas, divulgando o inventário, através de acervo online, contendo imagens e dados a identitários de cada monumento entre outras ações que serão desenvolvidas ao longo do tempo.

A necessidade de compartilhar os dados, obtido por meio da pesquisa do LEENA, surge do entendimento de que o acesso livre e digital a esse material contribuirá com a preservação e conservação da memória artística e cultura das cidades do Espírito Santo, resgatando aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que constroem a identidade de cada cidade. O site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com) é uma ferramenta de apoio a pesquisadores da história capixaba e a professores da rede básica de ensino que tenham interesse em abordar e aprofundar-se nesse tema. Busca divulgar dados e fomentos que contribuam com as relações de afeto com as obras e a memória que carregam sobre cada município e seus habitantes. O projeto, apesar de considerar as informações e dados de cada obra, não foca em aspectos singulares de cada uma, mas no conjunto dessa obras que estão disponíveis em cada região do estado, buscando compreender aspectos de sua configuração como um grupo de traços culturais que revelam a identidade e as particularidades do estado.

### 2. O interesse em arte pública e a necessidade da pesquisa

“Minhas esculturas não são objetos pensados para que um espectador pare e olhe fixo para elas. O conceito histórico da colocação da escultura sobre um pedestal foi para estabelecer uma separação entre a escultura e o observador. Eu estou interessado em um espaço de comportamento no qual o espectador possa interagir com a escultura em seu contexto.” (SERRA, 1988, p.64 apud ALVES, 2006, p.79).

A partir de Alves (2006) e Abreu (2015), a arte pública é uma categoria dentro da arte que engloba obras que estejam em um espaço público e na esfera pública, e que tem um público que circule vivencialmente o objeto no espaço, mais que apenas aprecia-lo passivamente. A cidade não é apenas um pedestal que isola a obra do espectador; a cidade promove a interação entre seus diferentes elementos e, como em um ecossistema, todos esses elementos são interdependentes para manter o equilíbrio ambiental desse espaço. Assim, a interação do público com esse tipo de objeto estético e do objeto com a cidade se difere em todos os aspectos de obras que se encontram expostas em museus e galerias. Com o surgimento do termo na história da arte, ainda no século XIX (Abreu, 2015), e com o avanço dos estudos sobre a relação entre arte, paisagem e cidade, muitos monumentos que estavam inseridos no espaço público foram englobados na categoria, que segundo Alves (2006), durante anos foi marginalizada e pouco debatida, mas que atualmente está sendo o principal meio das artes ativistas e/ou antiestabelecimentos.

A interação da arte com o público que Serra busca em seu projeto poético, ao negar-se colocar sua obra em um pedestal, é alvo de estudos sobre a relação arte, paisagem e sujeito, embora não seja exatamente no seu trabalho que o termo surge, mas manifesta de modo mais evidente nos estudos sobre as mais novas vertentes da arte pós 1960 e sua interação com a paisagem (da cidade ou natural), sinalizando uma relação entre o objeto estético, a arte e a cidade (ambiente). No livro *Atenção Arte!* (2018) pesquisadores do LEENA analisam essa tríade e afirmam que “arte e cidade se mesclam numa relação simbiótica” e que só pode ser percebida através de um olhar sensível do sujeito inserido nesse espaço. Ao aprofundar-se no tema, os autores abordam a formação da característica social de um determinado espaço e como a estrutura social dessa comunidade interfere na aceitação de uma obra de arte.

“As características de uma cidade definem-se pelo acúmulo dos resultados dos modos de vida de sua população, sendo este, definido pelas relações

estéticas, culturais, políticas, econômicas e sociais, gradualmente estruturadas pela própria sociedade em correlação com outras estruturas sociais de influência constante, ou apenas histórica, em variáveis graus de importância na construção de sua identidade.” (CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018, p.13)

A aceitação da comunidade pode colaborar com a permanência ou rejeição de uma arte. Da mesma forma, o interesse da população por um determinado objeto pode colaborar com a transformação de um objeto trivial em arte pública como, por exemplo, o Tigrão de Guarapari, que foi símbolo de um posto de gasolina, mas com o passar do tempo e a afetividade da população local, consolidou-se como objeto que pode ser inserido no contexto amplo de arte pública e símbolo da cidade:

“O objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade. E como obra afetivamente significativa. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais.” (CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018, p.45)

A formação do acervo do LEENA englobou diversas categorias de arte pública, ampliando o conceito de escultura/monumento, ao cunhar o conceito de escultura espontânea. Essa categoria engloba objetos vernaculares como o Tigrão e a família Hoo (que fazia parte do antigo Parque Aquático Yahoo em Serra/ES). Verificou-se também que esses objetos de origem popular encontram-se inseridos em cidades de diversas regiões do estado, sendo que muitos deles estão caminhando para se tornarem esculturas espontâneas ((CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018)

Considerando que os elementos da cidade refletem sua identidade e cultura, considerando a pesquisa realizada pelos pesquisadores do LEENA, o acervo digital criado, bem como o banco de dados disponibilizados no sítio eletrônico [artepublicacapixaba.com.br](http://artepublicacapixaba.com.br), percebemos a necessidade de ampliar o acesso à

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

esses resultados para corroborar a preservação e conservação desses monumentos, sejam os já denominados assim em sua concepção ou sejam por atribuição da população local (escultura espontânea) é de grande importância na colaboração da manutenção da memória das cidades onde estão inseridas. Como afirmou Báez (2010, p.288), “Um povo sem memória é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado”. O site [artepublicacapixaba.com.br](http://artepublicacapixaba.com.br) colabora com a divulgação e preservação da memória dos monumentos existentes no estado. Esses monumentos trazem consigo retratos de acontecimentos históricos que refletiram na formação de determinada comunidade.

### 3. O trabalho desenvolvido e as percepções adquiridas

Entre os meses de setembro e fevereiro foram inseridas mais de 50 cidades no site ([artepublicacapixaba.com.br](http://artepublicacapixaba.com.br)). Como era esperado pelos pesquisadores, muitos municípios que estão fora da Região Metropolitana possuem poucos monumentos; esse fato reflete a concentração político-econômica na capital capixaba: a cidade de Vitória possui 115 obras públicas catalogadas. A cidade demandou um tempo considerável para ser inserida no site, o que levou a opção de inserir primeiro os locais com um número menor de monumentos. Foram lançadas diversas categorias de arte pública, entre esculturas, muralismo, heráldica, marco/memorial, mobiliário urbano, que já estão disponibilizadas para o público. Fora da capital capixaba, o número de monumentos nas cidades está diretamente relacionado ao seu papel político e ao cenário da economia local, assim, quanto maior a representatividade desses espaços na esfera pública capixaba, maior a quantidade de monumentos nela; deste modo, nas demais cidades esse número pouco ultrapassa uma dezena de obras em cada, com exceção de alguns polos em que temos duas dezenas de objetos.

O site conta com cerca de 200 obras divulgadas, a maioria na categoria escultura

pública. Outra categoria que também possui uma boa quantidade de obras é o Muralismo, e nesse contexto uma artista que se destaca é Marian Rabello, com dezenas de murais espalhados pelo estado, principalmente em Vitória.

Um dos objetivos do site é preservar a memória das cidades e refletir sobre a relação obra, paisagem e sujeito e como essa interação entre os três elementos e o afeto da comunidade com o objeto contribui para a manutenção e conservação da história, contada através dos monumentos. Uma das obras de Marian exemplifica muito bem essa reflexão proposta pela pesquisa. O painel da antiga empresa Atlantic Veneer (Figura 1) seria derrubado para a construção do supermercado da Rede Atacado Vem, mas por apelo da comunidade o painel foi mantido.



*Figura1: Mural da antiga empresa Atlantic Veneer, atualmente pertencente à rede de supermercado Atacado Vem. Fonte: Inventário do LEENA (ainda não publicado no site)*

## 4. A presença dos povos originários nessas representações: uma primeira análise

O contato com as obras públicas existentes permitiu analisar características predominantes nos modos de representação utilizados por diversos artistas do cenário capixaba. Foi possível notar a influência da colonização europeia no modo de representação de figuras humanoides e as inúmeras homenagens à cultura que foi importada desde a chegada de portugueses, italianos, alemães e outras etnias ao estado do Espírito Santo. Esculturas que representem o cristianismo ou homenageie um político estadual ou nacional, heróis de guerra e conflitos, e elementos que façam alusão à clubes e associações, são facilmente encontradas em todas as regiões do estado, como mostra a figura 2.



Figura 2: Monumentos que apresentam a influência da colonização europeia.

Fonte: <https://artepublicacapixaba.com.br>

Em contrapartida, poucas foram as obras catalogadas que representam os povos originários, mesmo em cidades com forte presença indígenas, ou que possuam nomes que tenham origem nas línguas Tupi e Guarani, como Mucurici, Guarapari, Cariacica, Itapemirim, Itaoca, Ibiracu, entre outros.



Figura 3: Monumento Índio Araribóia (imagens retiradas do site [artepublicacapixaba.com](http://artepublicacapixaba.com)) e Carlos Crepaz, autor da arte. Fonte: CEDOC/LEENA

Entre as poucas obras que representam esse grupo étnico-racial, a maioria está impregnada da visão eurocêntrica em sua representação, como por exemplo, o índio Araribóia de Carlos Crepaz (Monumento ao Índio, 1955), localizado no Centro de Vitória (Figura 3). A representação do indígena possui muitos traços europeus, chegando a assemelhar-se ao seu autor, como observou o Professor Doutor José Cirillo, que afirma ser um autorretrato do artista eternizado-o como o indígena Arariboia e evidenciando a habilidade do artista na escultura de retratos (bustos). Carlos Crepaz (1919 - 1992), aliás, foi um dos que muito contribuíram para a arte pública capixaba, sendo responsável, junto à Escola de Belas Artes no estado, responsável pela formação de uma segunda geração de escultores dedicados ao processo de modelagem e fundição de bustos e peças para o espaço público. Crepaz foi autor de diversas esculturas que estão em vias públicas, parques e praças e hospitais públicos.

Mas, em termos de representação escultórica não pautada em modelos clássicos e colonialistas, é em Nilson Camizão que vamos encontrar uma representação mais fiel à particularidades étnico-raciais. Nilson é autor de diversas obras, que estão ou estiveram nas áreas públicas capixabas. Nilson Camizão é autor de uma das poucas obras que representam a etnia indígena e, conseguiu se distanciar da caracterização eurocêntrica dos povos originários.



Figura 4: Monumento às Etnias, de Nilson Camizão. Fonte: <https://artepublicacapixaba.com.br/linhares/monumento-as-etnias/>

Essa obra ficava localizada em Linhares, chamada Monumento às Etnias (Figura 4). A obra representa os três principais grupos étnicos que constituíram a sociedade capixaba: os indígenas, os portugueses e os negros escravizados. O monumento, em termos formais (Figura 5), evidencia as diferenças físicas entre as três etnias, fazendo-o com a mais pura tradição escultórica e domínio técnico que levaram Camizão a ser chamado na França de o Rodin brasileiro.



Figura 5: Monumento às Etnias, de Nilson Camizão. Detalhe da figura do Botocudo representado. Fonte: CEDOC/LEENA

Na Figura 5 podemos observar a real diferença entre o português representado ao fundo da imagem e o indígena em primeiro plano. Se compararmos com a representação da figura 3, vemos claramente que este escultor efetivamente se foca em práticas não colonialistas e busca identificar modos de presença, mas fiéis ao que efetivamente está sendo representado.

Essa peça infelizmente não está mais disponível ao acesso físico, pois, utilizando-se de uma remoção para fins de reforma da praça onde estava instalada, a obra foi removida, segundo o autor, sem sua ciência ou autorização. Em entrevistas informais com agentes culturais de Linhares, o LEENA foi informado que o real motivo de retirada da obra foi por suas figuras estarem “nuas”, e a gestão evangélica do município via isto como uma afronta aos valores familiares.



*Figura 6: Monumento às Etnias, de Nilson Camizão no depósito da empreiteira que está reformando a praça onde estava instalada. Fonte: CEDOC/LEENA*

## 5. Considerações finais

A divulgação e acesso à essas obras no site do projeto é de relevante importância para a preservação e conservação da memória estadual e espera-se que o apoio à formação de professores da rede básica de ensino contribua com o envolvimento de comunidades com os monumentos presentes em suas regiões. Os dados estão lançados no site para serem acessados por estudantes, professores, pesquisadores e demais pessoas que se interessarem pelo tema. Espera-se que o acesso às informações, que serão disponibilizadas, resulte em novas pesquisas e que a arte pública capixaba esteja cada vez mais em evidência, tanto no cenário estadual como nacional. Esperamos ainda que reflexões como esta possam salvaguardar obras como as do escultor Nilson Camizão

para que as mesmas não fiquem à mercê de juízos de valores pautados em ideologias religiosas de uma gestão pública que deveria ser laica. Mais que isto, esperamos dar visibilidade à necessidade de ampliar no solo capixaba as pesquisa que envolvam os povos originários.

## 6. Referências

ABREU, José Guilherme. As origens históricas da arte pública. **Convocarte**, p. 12-22, 2015.

ALVES, José Francisco et al. Experiências em Arte Pública: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, p. 30-37, 2008.

ALVES, J. F. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARTE PÚBLICA CAPIXABA: <https://artepublicacapixaba.com.br/>

BÁEZ, Fernando. A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização. **Rio de Janeiro: Nova Fronteira**, 2010.

CIRILLO, Aparecido José; GONÇALVES, Marcela Belo; JERONYMO, Ciliani Celante Eloi. Atenção Arte!; imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas. **Vitória: Proflex/UFES**, 2018.

LAART. Arte pública: saiba o que é conheça 6 exemplos de arte pública. São Paulo, 2020. Disponível em: < <https://laart.art.br/blog/arte-publica> >. Acesso em 15 de outubro de 2022.

## **ARTE PÚBLICA EM CIDADES HÍBRIDAS: o espaço urbano em conexão com o virtual**

Myllena Sunderhus

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O presente artigo tem como objetivo abordar manifestações artísticas no espaço urbano que interagem com o ambiente virtual, considerando aspectos conceituais e estéticos das obras apresentadas. Para isso, conta com uma revisão bibliográfica a respeito de diferentes modalidades de espaço e como estes interagem com as produções de arte que ali ocorrem. O trabalho conta com a exposição de casos que utilizam tecnologias digitais e o espaço híbrido para ilustrar os conceitos apresentados. Espera-se demonstrar que a Arte Pública se apropria do desenvolvimento tecnológico de forma crítica e que essa apropriação acrescenta elementos que contribuem tanto no desenvolvimento de questões conceituais urbanas quanto no próprio fazer artístico contemporâneo.*

**Palavras-chave:** *Arte Pública, espaços híbridos, cidades contemporâneas*

### **Abstract:**

*The present article aims to address artistic expressions in urban space that interact with the virtual environment, considering conceptual and aesthetic aspects of the presented works. To do so, it relies on a literature review about different types of space and how they interact with the art productions that take place there. The work showcases examples that use digital technologies and hybrid space to illustrate the presented concepts. It is expected to demonstrate that Public Art appropriates technological development in a critical way and that this appropriation adds elements that contribute both to the development of urban conceptual issues and to contemporary artistic production itself.*

**Keywords:** *Public Art, Hybrid Spaces, Contemporary Cities.*

### 1. Introdução

O modelo de vida urbano enfrenta transformações, desafios, crises e aperfeiçoamentos de naturezas diversas. A superpopulação nas cidades, as desigualdades sociais, os altos preços de imóveis e bens de consumo e os impactos ambientais gerados pela aglomeração de pessoas nesses locais são alguns dos problemas observados nesses ambientes. Por este motivo, pesquisadores, governos e outras instituições buscam alternativas para reinventar o espaço urbano, de modo que este possa atender aos interesses e necessidades do mundo contemporâneo. Essas alternativas passam pelo desenvolvimento de ações que possibilitem a acessibilidade aos espaços, distribuição de renda e geração de empregos, fomento da cultura e, devido às evoluções tecnológicas, integração do espaço urbano com o espaço virtual.

Se antes o mundo digital era um ambiente a parte da “vida real”, as barreiras entre o físico e o virtual se dissolvem à medida em que o acesso a esse ambiente ocorre predominantemente por dispositivos de comunicação móvel. Sua presença constante no dia a dia da população urbana faz com que o espaço físico se movimente para que as interações virtuais ocorram sem grandes obstáculos. O espaço virtual não é mais um mundo à parte do ambiente físico, já que o trabalho, o convívio social e o lazer são atravessados pelo digital e por vezes limitados a ele. Na busca por um desenvolvimento das cidades que as posicione no século XXI, é possível perceber mudanças como a disponibilização de pontos de Wi-Fi gratuito, distribuição de tomadas em locais de convivência, câmeras de vigilância e a integração do espaço físico com Realidade Aumentada (GRETSOVA, 2016).

A arte reflete essas transformações e se apropria delas para a criação de obras, criando linguagens ou desdobramentos em modalidades artísticas consolidadas, como a Arte Pública. A integração da arte com as tecnologias digitais e virtuais ocorre à medida em que esses recursos são disponibilizados, portanto não podem ser consideradas uma novidade. O que aqui se discute é como atualmente os dispositivos móveis são incorporados neste caldeirão modos de fazer arte.

Esse artigo, que é parte de uma pesquisa em andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), busca falar como as cidades contemporâneas criam novos meios de produção e apreciação da Arte Pública. Destaca-se aqui principalmente a arte relacionada a tecnologias digitais e virtuais. Para isso, utiliza como metodologias uma revisão bibliográfica e apresenta casos que ilustram as teorias abordadas.

### 2. O espaço e algumas de suas modalidades

O palco para essas manifestações artísticas é uma mistura de modalidades de espaços que influenciam diretamente no modo de fazer e apreciar as obras produzidas. Segundo Santos (1988), o espaço é um conceito intimamente ligado aos agentes que dialogam com ele, sendo um fruto dos comportamentos, elementos e interações que ali ocorrem. No espaço público, essas relações ocorrem em um ambiente onde, segundo Castro (2002)

“A noção de público não é, pois, uma qualidade intrínseca a um espaço, mas sim uma construção social e política que resulta da combinação de vários factores, nomeadamente dos usos aí confinados; do sentido que é atribuído por um determinado grupo social; da acessibilidade; da tensão entre o estrangeiro/anónimo e o reconhecimento/reencontro; da dialéctica entre proximidade e distância física e social (CASTRO, 2002, página 55).

Nomeamos como Arte Pública as manifestações artísticas que acontecem nesses locais, mas não apenas estão localizadas no espaço público, como são atravessadas pelas interações que ali ocorrem e promovem ações na esfera pública (ABREU, 2015). A Arte Pública tem como característica acompanhar as diversas transformações que se dão no espaço onde estão inseridas. Sendo assim, as obras podem promover mudan-

ças no dia a dia da população que com elas convivem, como criar um ponto turístico, influenciar modos de pensar, alterar o sistema de acessibilidade no local. Ao mesmo tempo, também sofre intervenções das dinâmicas que ocorrem no espaço público, sendo renovada de acordo com as transformações de leis, pensamentos, infraestrutura e tecnologia disponível.

O desenvolvimento tecnológico criou outras modalidades de espaço, como o ciberespaço, que Lévy (1997) explica como o local onde ocorrem os diálogos estabelecidos na rede mundial de computadores. É possível expandir essa definição para comunicações que ocorrem em outros tipos de aparelhos, devido a diversidade de maneiras de acesso ao ciberespaço que encontramos na atualidade. A arte no ciberespaço ocorre de formas distintas, com possibilidades de produção tão variáveis quanto a própria tecnologia disponível. São exemplos de produções a *web art*, *computer art*, *algorithmic art*, desenho e escultura digital, *gif art* e outras.

Um terceiro tipo de espaço é resultado da combinação do espaço físico e do espaço virtual, chamado de espaço híbrido. Souza e Silva (2006) afirma que “os espaços híbridos mesclam o físico e o digital em um ambiente social criado pela mobilidade de usuários conectados por dispositivos de tecnologia móvel” (SOUZA E SILVA, 2006, p. 263, tradução minha). Essa sobreposição de dimensões é o que dá origem a Realidade Virtual e a Realidade Aumentada, que são alguns dos recursos para a produção artística no espaço híbrido.

No ambiente urbano, a criação de espaços híbridos se dá com a integração de locais de ampla circulação com o ciberespaço. Estacionamentos inteligentes, lojas físicas que se estendem para o virtual e museus e galerias que utilizam o espaço híbrido para adicionar informações são alguns exemplos de espaços híbridos nas cidades. Esse diálogo reflete na arte, permitindo a criação de obras inéditas que interagem com o espaço da cidade e com o espaço virtual.

### 3. Apropriações e Arte Pública no espaço híbrido

As intervenções tecnológicas nas cidades levantam questões de naturezas diversas que podem ser trabalhadas no campo artístico. Um desses disparadores para a arte aparece na videoarte do gaúcho Felipe Schulte, Espiado, de 2013. Durante a obra, o artista caminha pela cidade de Porto Alegre enquanto sua imagem é capturada pelas câmeras de segurança da cidade e disponibilizada no *site* da prefeitura local. Ele começa, então, a correr numa simbólica tentativa de fuga do olhar monitorador das câmeras. Espiado critica a impossibilidade de escapar da vigilância governamental e institucional, além de trazer questões sobre privacidade na era dos dados. O artista se apropria de informações geradas por tecnologias próprias do espaço público para produzir um trabalho que discute questões pertinentes à contemporaneidade.

Para ilustrar os conceitos apresentados, podemos recorrer a algumas das obras produzidas pelo coletivo Manifest.AR. O grupo surgiu com a popularização dos telefones móveis com dispositivos de câmera, tornando possíveis as interações no espaço híbrido com Realidade Aumentada (RA). Essa tecnologia foi utilizada como ferramenta para criação de suas obras de caráter crítico e revolucionário (TORRES, 2016). Em 2011, o coletivo realizou uma mostra intitulada “AR Occupy Wall Street”, na cidade de Nova York. O local de existência da obra é um popular centro financeiro, onde as ocupações de protesto são proibidas por lei. Durante a mostra, imagens de ícones financeiros foram “instaladas” no espaço através da RA. De forma irreverente, irônica e provocadora, figuras como o Touro de Wall Street, Rich Uncle Pennybags (personagem do jogo Monopoly), máquinas caça-níquel jorrando dinheiro e outras imagens saltavam nas telas dos celulares, ocupando a rua como carros alegóricos virtuais. Essa manifestação artística é um exemplo que só foi possível através da disseminação das tecnologias virtuais na vida urbana.

Em Vitória, no Espírito Santo, estão localizadas a maioria das obras da *crew* Made in China, que utiliza o grafite e a RA em suas obras. O coletivo possui trabalhos de diversas naturezas, mas aqui destacamos o mural realizado em parceria com o grupo Cidade

Quintal no bairro Ilha do Príncipe. Chamado de Ilha do Príncipe Aumentada e inaugurado em 2022, o trabalho cobre 11 fachadas de prédios na capital, sendo o maior mural de RA do país. Está localizado próximo a rodoviária de Vitória e alguns dos prédios onde a pintura foi aplicada são hotéis populares e muito antigos, que recebem turistas e outros transeuntes. Sua versão física traz representações de pessoas e atividades relevantes para a cultura do bairro onde estão localizadas. Enquanto isso, a dimensão de Realidade Aumentada adiciona informações sobre a história local, os moradores e camadas estéticas de animação das imagens físicas, tornando a obra mais interativa e também informativa. Esse tipo de produção é facilitado através da distribuição de pontos de Wi-Fi na cidade de Vitória, já que para acessar a dimensão de RA é necessário utilizar o aplicativo Made in China 94, criado pelo coletivo, e que funciona apenas em conexão com a internet.

#### 4. Considerações finais

A arte se movimenta por diversos espaços, sendo uma importante ferramenta para a compreensão e modificação dos mesmos. Diante de um cenário de constantes revoluções tecnológicas, a Arte Pública no ambiente urbano se posiciona de modo que é capaz de interagir com a diversidade tecnológica apresentada. As disponibilizações de recursos tecnológicos nas cidades dão ferramentas para criação, possibilitando interações inéditas e construindo uma nova estética para a arte nos centros urbanos.

Esse tipo de produção não se limita a assistir e acompanhar as mudanças que ocorrem no mundo, já que apontam caminhos de desenvolvimento crítico e soluções para problemas enfrentados. Aqui o artista tem como papel compreender o meio onde vive e elaborar questionamentos que motivam transformações sociais e artísticas. Além disso, o aspecto estético das obras híbridas não deve ser ignorado, pois estes adicionam camadas de significado que devem ser exploradas em pesquisas futuras.

#### 5. Referências

ABREU, José Guilherme. A arte pública como meio de interação social: Da participação cívica ao envolvimento comunitário. In: International Conference Public Art: Place, Context, Participation, Santo Tirso, 2015.

CASTRO, Alexandra. **Espaços Públicos, Coexistência Social e Cívica: Contributos para uma Reflexão sobre Espaços Públicos Urbanos**. Cidades – Comunidades e Territórios. Dezembro de 2002. Nº5, pp. 53-67.

GREVTSOVA, Irina. **M-learning, patrimonio y ciudades históricas. Tendencias del uso de las tecnologías móviles en Educación Patrimonial**. Revista PH, 90. 2016. Disponível em: <<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3695>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2023.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MANIFEST.AR. **The AR Art Manifesto**. Manifest.AR Artist Group. 2011. Disponível em <<https://manifest-ar.art/>>. Acesso em 03 de março de 2023.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo HUCITEC, 1988.

SOUZA E SILVA, Adriana. **From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces**. *Space and Culture*; 9; 261. 2006. Disponível em: <<http://sac.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/3/261>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2023.

TORRES, David Ruiz. **AR Art Manifesto - Hacia la reivindicación de una práctica artística con realidad aumentada**. El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales, ISSN-e 1988-3927, Nº. 19 (Septiembre), 2016. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6765861>>. Acesso em 2 de março de 2023.

## A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO-CASCA

João Victor Coser

Programa de Pós-graduação em Artes  
Universidade Federal do Espírito Santo

### **Resumo:**

*O presente artigo pretende apresentar e analisar os trabalhos artísticos do artista performático João Coser, produzidos no período de 2016 a 2022, com ações orientadas para fotografias e também da vídeo-instalação Processos Investigativos – Parte 1, onde o conceito de “participação” de Hélio Oiticica é acionado numa proposta de um agente de interação com a obra mais dinâmico do que o mero contemplador. As performances orientadas para fotografia e vídeo do artista, buscam para além do estético, empreender um outro sentido da estrutura epidérmica, girando em torno do habitacional, visceral e global. Em aproximações com a obra do artista Hundertwasser, autor das cinco peles, que enumera e classifica o corpo para além de si e da arquitetura. Nesse sentido, a pesquisa, numa sucessão de retornos, tende a relacionar as experiências artísticas produzidas pelo artista com um outro olhar, buscando assimilações com as referências citadas acima. Desse modo, o artigo investiga e examina a trajetória artística-experimental do artista, propondo uma nova abertura e um olhar acurado de proposições e ações.*

**Palavras-chave:** corpo-casca; performance; metamorfose; hundertwasser; penetráveis.

### **Abstract:**

*This article intends to present and analyze the artistic works of the performance artist João Coser, produced in the period from 2016 to 2022, with actions oriented towards photographs and also from the video installation Processos Investigativos – Parte 1, where Hélio’s concept of “participation” Oiticica is activated in a proposal of a more dynamic agent of interaction with the work than the mere contemplator. The artist’s photography and video-oriented performances seek, beyond the aesthetic, to undertake another sense of the epidermal structure, revolving around the residential, visceral and global. In approximations with the work of the artist Hundertwasser, author of the five skins, which lists and classifies the body beyond itself and architecture. In this sense, the research, in a succession of returns, tends to relate the artistic experiences produced by the artist with a different look, seeking assimilations with the references mentioned above. In this way, the article investigates and examines the artistic-experimental trajectory of the artist, proposing a new opening and an accurate look at propositions and actions.*

**Keywords:** shell-body; performance; metamorphosis; hundertwasser; penetrable.

## 1. Introdução

O artigo apresenta um ensaio investigativo sobre a “pelissidade”<sup>1</sup> a partir de um recorte e seleção dos trabalhos artísticos do artista João Coser, produzidos no período de 2016 a 2022. Para isso, acrescento uma alegoria sobre o corpo-casca, transmutada em cinco peles-conceitos, organizadas e estruturadas no pensamento do artista e arquiteto austríaco Hundertwasser, que desenvolveu grande parte de sua obra voltada para as questões ambientais e expondo seu ponto de vista através da teoria e concepção das cinco peles: a epiderme, o vestuário, a casa, identidade social e mundo, concebidas por ele em sua trajetória. Sem dúvida, uma das principais elaborações que Hundertwasser explorou e nos fez projetar e experimentar outros modos de compreender a relação entre o corpo humano, os espaços e as alternâncias que conectam o mundo aos nossos hábitos e pensamentos.

## 2. Peles Macias

A performance *Casa Fragmentada [2016]*<sup>2</sup> é uma ação que foi desenvolvida em uma mini-residência de dois dias com os artistas Rubiane Maia e Manuel Vason. A performance foi elaborada por meio de registros em desenhos e pequenos vídeos gestuais, trazendo a ideia de movimentos e tentativas de sair do casulo, chegando a um “ato-forma”<sup>3</sup>. A estrutura corpórea modificada para um *devir*

---

1 O termo foi criado nesta pesquisa para designar proximidades conceituais e “figurativas” de uma pele, que adere ao mundo, com possibilidades conceituais e estéticas, e se apresenta em meus trabalhos artísticos, como elementos que serão apresentados neste capítulo.

2 A vídeo performance: *Casa Fragmentada*, neste [link](#).

3 “Ato-forma” é um termo usado por mim para designar uma sequência de atos gestuais que desencadeiam em ações e gestos, por meio de estudos de forma, contexto e experiências gestuais que exprimem as sincronicidades.

animal, registra o corpo do artista, repousando em uma forma plástica, moldada pelo volume de seu corpo. Estes esboços foram responsáveis pelo roteiro da performance, com gestos e ações orientadas para fotografia e vídeo. Como retornar? Como repousar? Como renascer? O texto *As Metamorfozes* de *Ovídio* tem uma resposta instigante: seres transfigurados, embora mudem seu estado corpóreo ou seu gênero, o corpo transfigurado guarda sempre algum sinal do seu estado pretérito, torna-se um fenômeno da transmutação de uma espécie, numa nova condição corpórea e existencial, que deve ser encarada como uma modificação da consciência e da percepção.

A performance ensaia a metamorfose de uma borboleta à uma transformação e transfiguração corpórea de si, do corpo fragmentado, onde revela alguns lampejos de um corpo perdido, de um corpo-casca a um corpo de retornos a suas representações simbólicas e primitivas. O corpo coberto por sua concha registra histórias, cicatrizes, marcam o tempo de sua existência e, todas essas informações ficam transcritas na pele, num registro temporal de um invólucro que guarda os maiores segredos do mundo.

O processo de criação desse trabalho deu-se numa tentativa de retornos: de um corpo-casca que carrega suas memórias, afetos e anseios, registrados em seus gestos-símbolos que reconstróem lembranças-fósseis do nosso íntimo. E ainda, do retorno a uma experiência de vida e morte, logo, o trauma do nascimento; e de um retorno cósmico, identitário e planetário. “Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”, destaca Gaston Bachelard (2005, p.24); a consciência e percepção do espaço da *Casa* movimenta-se por simbologias intrínsecas ao próprio espaço habitado, reservado a um apanhado do que éramos e somos, construídas pelas permanências de nossas lembranças fósseis e imóveis; logo, “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (Ibid.,p.29).



**Figura 1:** Série Casa Fragmentada (2016); João Coser, performance orientada para fotografia e vídeo. Fonte: Acervo do Artista.

Analisando em especial o filme plástico transparente, não somente por seu aspecto formal, mas pela concepção conceitual e simbólica que traceja por aproximações e analogias com a pele - epiderme. É interessante, para este caso, que a pele que “envelopa” o meu corpo seja transparente, como é o filme plástico. Ele vela e revela a minha nudez. Embora seja uma “segunda pele”, o filme plástico não funciona como um vestuário, aqui, essa pele ganha sua consciência corpórea de uma casa, de um corpo-casca. Essa pele que envolve-me, mergulha em meu corpo e repousa sobre um nascimento - uma placenta e um casulo. O ser humano distingue-se pela instabilidade em relação à sua natureza biológica e existencial, cria obstáculos em relação à imagem do seu corpo, como se nascesse com a pele exposta e só conseguisse posição social por meio

de um corpo que nunca foi figurado por si, mas sim por uma idealização, um referencial recortado de um sistema - um padrão que o tenciona. O corpo e a sua imagem de corpo diferem entre si; a imagem do corpo será sempre recortada, fragmentada, espelhada de um recorte.

Em *Processos Investigativos [2018]*<sup>4</sup>, empreendo uma análise no que concerne a quatro verbos, sendo eles: medir, construir, vestir e comer; a investigação desdobra-se em quatro vídeos de performance, com durações variadas, apresentados na exposição coletiva intitulada “*Territórios Internos*”. A mostra foi composta por obras de artistas, sobretudo, capixabas, visando ampliar o diálogo sobre as poéticas relacionadas ao corpo na contemporaneidade. O trabalho acontece por meio de escolhas: o espectador/participante decide se adentra ou não o penetrável<sup>5</sup> para reconhecer-se ou não enquanto corpo-casca.

A expografia elaborada para o trabalho foi pensada para o espaço da galeria *Casa Porto das Artes Plásticas*, localizada em Vitória/ES. Dentro de sua arquitetura, foge aos padrões de um cubo branco, pois antes era um edifício da Capitania dos Portos do Espírito Santo. O espaço do corredor foi escolhido como potencializador da obra em análise, por seu viés de comportamento: como local de passagem ou de acesso e de comunicação com os outros espaços; o público, acostumado a passar por ele, sempre em movimento, percebe agora, nele, um espaço de permanência, um “penetrável” com linhas vermelhas. Tais simbologias do corredor, enquanto passagem, são aderidas ao trabalho, principalmente por ele se apresentar ao público, inicialmente, como passagem e fluxo, e não dando possibilidade de longas permanências. A instalação propõe um caminho inverso e argumenta sobre esse espaço de passagem, e o potencializa

<sup>4</sup> Fotos da instalação podem ser vistas neste [link](#).

<sup>5</sup> Penetráveis são, em seu sentido mais óbvio, estruturas possíveis de se penetrar. Em Arte, vemos um movimento de artistas que pensam estruturas arquitetônicas ou não, mas passíveis de penetração, e aqui, mais do que o sentido literal, a possibilidade de ser e se fazer obra de arte, sai do lugar de contemplação, para estar ao centro. Como exemplos, serão mencionados posteriormente trabalhos de Allan Kaprow e Hélio Oiticica.

como local de descobrimento e aconchego. O público precisa decidir: adentrar ou fugir? Para quem se permite adentrar o espaço da instalação, não há separação entre ele e o objeto de arte, tornando-se parte do trabalho, e convidado à corroborar com ele. Quem escolhe penetrar o trabalho, permite-se ir ao encontro das sensações: acolhido pelas lãs vermelhas, de cor vibrante; e pela própria corporeidade, ao andar sobre um ‘mar’ de arroz cru espalhado ao chão.

*Processos Investigativos*, apresenta também as vídeos-performances: *Comer<sup>6</sup> e Vestir<sup>7</sup>*, conduzindo o espectador a uma espécie de voyeurismo<sup>8</sup>, observando a construção de uma roupa feita de arroz pelo performer, e/ou de acompanhar o performer ingerindo as lãs vermelhas<sup>9</sup>. Nas vídeos-performances o performer empreende um ato inverso ao habitual - se a linha me veste, me esquento e me protege de temperaturas extremas, inverte a operação usual, para me alimentar dela, ingerindo não somente todos os atributos que elenquei acima, mas o de ingerir a sua cor, textura e a linha. No mesmo sentido, o arroz que me alimenta, dando-me substância, energia - eu o visto - como uma roupa que recai sobre um corpo em sua medida certa. O elemento do som torna-se parte misteriosa e curiosa da instalação, pois à primeira vista, vemos somente um aglomerado de lãs vermelhas vibrantes e o som de fundo passa a chamar a atenção, como se fosse a entoação de um canto de sereia. O som emitido é o de um ruído, som estridente das máquinas de tecelagem, torna-se convite para o descobrimento, incitando o participante a adentrar o espaço do penetrável. Ao chão, arroz cru, quase invisível ao primeiro olhar, provocando sensações diversas ao participante. Desse modo,

---

6 A vídeo-performance pode ser conferida neste [link](#).

7 A vídeo-performance pode ser conferida neste [link](#).

8 “Voyeurismo” é uma junção do termo francês voyeur - “aquele que vê” - com o sufixo normal “ismo”, que consiste numa prática, onde o indivíduo alcançam o prazer libidinoso através da observação de pessoas nuas ou praticando o ato sexual. Na modernidade, o termo é aplicado de maneira ampla, abrangendo, qualquer pessoa que aprecia ver a intimidade de outras pessoas, sem conotações sexuais, a exemplo disso, os reality shows que aguçam em nós a curiosidade de observar o comportamento alheio.

9 Fotos e vídeo mostrando mais detalhes da instalação, neste [link](#).

molda-se uma noção de um corpo-instalação, corpo que abraça os excessos da utilização de objetos para definir a si próprio na condição de um micro-território em transformação, com as possibilidades entre corpo e material, estendendo suas vivências através de formulações espaciais que absorvem e desconstroem o entorno. Entender *Processos Investigativos - Parte 1* como casa, território, habitat e em especial, uma arquitetura penetrável constitui o ato de construir. Imprime uma marca da criatividade humana sobre o fragmento do tecido urbano, permitido por uma dimensão física e humana do ambiente, relacionando-se a uma poética do espaço habitado. Assim, a ideia de casa neste trabalho, apresenta-se como uma arquitetura que se importa com as sensações e permissões, com o criar juntos e de como nos relacionamos com e no espaço.

Outro elemento notável são as lãs vermelhas, que são em muitos dos meus trabalhos artísticos, matéria inerente à produção das obras visuais. À vista disso, faço uma análise sobre esse material que se torna visualmente vibrante e um condutor de ideias e pensamentos. Aqui, cabe destacar o pensamento de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia do vermelho “a cor é, aliás, variante em outra dimensão de variação, a de suas relações com a vizinhança: este vermelho é o que é ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele” (PONTY, 1971, p. 129), dessa forma, diz ele que formaríamos uma constelação. E essa constelação está agregada sobre simbolismos e construções da nossa civilização, sendo esse vermelho, condutor de ligação e comunicação. Inicialmente, o vermelho representa um “campo das coisas vermelhas” que irão compreender elementos como as telhas do teto, a bandeirola dos guardas da estrada de ferro, a bandeira da revolução e que se estendem aos nossos vestuários: vestidos, becas dos professores, advogados e bispos, bem como os adornos de uniformes. Merleau-Ponty salienta: “seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme nele participa a pura essência da Revolução de 1917, ou a do eterno feminino, etc.” (Ibid., 1971, p. 129), assim, o vermelho torna-se um “fóssil retirado do fundo de mundos imaginários” (Ibid., 1971, p. 129).

Em *Desalinhamento Estrutural (2020)*<sup>10</sup> apresentei uma série composta de cinco imagens e uma vídeo performance, organizadas em trípticos e dípticos, a ação orientada para fotografia e vídeo, presume uma performance em que as poses e gestos presentes nas imagens, são antes pré-concebidas, roteirizadas para uma captura da *imagem poética*, diferenciando-se de ações performáticas, que o aqui e o agora, são elementos do ato indefinidos e seus registros, são relatos de um acontecimento. A performance registra o performer numa narrativa em posições de submissão e poder. O performer trança, molda, manipula, acentua uma linha vermelha, que lhe veste e reveste - reverbera visceral, uma mistura do dentro e do fora. Um elo comum: olho, corpo, linhas, sangue e carne. Alguém o manipula, quem? Uma grande roda que sempre tem que girar, uma cantiga antiga, uma disputa: dois corpos, neutros, não, sim; Relaciona às imagens à uma disputa de poder, ambiguidade, autoritarismo e de transpiração, vida. Há uma conversa natural sobre a cor que se vê, vermelho, impregna a tela e nos transpõem a nossas ambiguidades subjetivas.

O vermelho sob meus olhos, apresenta-se em carne, latente a um registro visceral, que comunica o meu dentro, com o seu fora, numa relação de trocas simbólicas entre o que sente e sangra, ao que observa e experimenta. Sobre o corpo que vemos encoberto pelo vermelho: um grande “mapa” em um adensado de sensações: fios, manchas e um pressentimento tátil no encontro do meu corpo com a cama macia de fios. É como um caminho da carnação interna abrindo-se em sua matéria vermelha e pulsante, numa pele descomposta sobre o corpo, e ao mesmo tempo, o recobre. Uma veste sanguínea que pulsa, respira e se revira. A carne, revela Ponty, é “textura que regressa a si e convém a si mesma” (Ibid, p. 144) numa abertura de sentidos. O vermelho sob meus olhos, é desvelado sob uma ferida recente ou recorrente, revelando na fresta da pele ou submergindo no jorro de fios inúmeros, o vermelho, como signo, liga-se com todas as fibras do tecido do visível e por ele, a um tecido que envolve o que não vemos, mas sentimos, aqui, uma comunicação entre o horizonte interno e

externo, sempre abertos. Onde colocar o limite entre o corpo e o mundo? já que o mundo é carne? *Desalinhamento Estrutural* subtrai e reforça uma pele que revela o ambíguo jogo relacional entre dentro e fora, interno e externo.



**Figura 2 e 3:** Série *Desalinhamento Estrutural (2020)*; João Coser, performance orientada para fotografia e vídeo. Fonte: Acervo do Artista.

### 3. Peles Ásperas

Em analogia e reconstrução simbólica das narrativas existentes em meus trabalhos artísticos, reapresento a série *Plast Film*, composta por uma vídeo performance *Editorial de Autodestruição (2015)*<sup>11</sup> e um díptico fotográfico *Este produto contém (2015)*. *Editorial de Autodestruição/Plastic Film* acompanha o artista, posto diante de uma

10 A série *Desalinhamento Estrutural* pode ser conferida em sua totalidade através deste [link](#).

11 A vídeo performance: *Editorial de Autodestruição (2016)*, neste [link](#).

câmera que o observa, não somente com o intuito de registro, mas em capturar uma atmosfera sombria, um sentimento difuso e uma fobia pré-existente, com um registro ríspido, seco e sem fôlego, o cameraman revela por meio de suas lentes, o complexo jogo identitário do performer.



**Figura 4 e 5:** Série Plastic Film, com o díptico *Esse Produto contém* (2016); João Coser, performance orientada para fotografia e vídeo. Fonte: Acervo do Artista.

O poder da mídia, se não bem-intencionada, manipula e produz sensações outras, de controle e influência sobre a massa populacional. O ser humano fica seduzido, de forma curiosa, aos desastres, mortes e acidentes, neste sentido, a grande mídia produz massivamente notícias relacionadas a esse tema, potencializando uma atmosfera habitual de violência diária. “A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo. (...) Todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, pornográficas” (SONTAG, 2003, p.57) aponta a autora, ao pensar sobre essas imagens. Já para Henri-Pierre Jeudy, não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem esse reconhecimento implícito de que meu próprio corpo é percebido como objeto pelo Outro; assim, o desejo de seduzir implica uma objetualização radical do corpo. O corpo ampliado a um objeto de arte, traduz-se em uma maneira, ao menos usual, de dessexualizá-lo. Desse modo, “o desejo sexual mantém-se destinado a sofrer o poder da sublimação em nome de uma categoria estética” (JEUDY, 2001, p. 23), sendo então a admiração o meio mo-

ral e estético de enobrecer o desejo. Essas relações de desejo e sedução por um corpo violado, potencializado pelo poder da imagem, nos faz perceber *o Outro*, o que registra em cena, minutos de angústia, de desespero e sufocamento, por um viés sedutor de periculosidade. Nas mãos de uma nova figuração do artista<sup>12</sup>, um filme plástico transparente transfigura o rosto-identidade da *persona*. Com gestos repetidos, ora lentos, ora acelerados, o rosto-identidade é deformado pelas múltiplas camadas que o filme plástico produz, pela própria exposição deste material à luz e pelas reações possíveis da cabeça em face do envelopamento. A vídeo performance compõe uma narrativa em atos de submissão e erotismo, de figuração e configuração de novas identidades. A esta primeira pele, acrescentei outra, cujas características e funções podem ser pensadas como que opostas à minha pele natural. Enquanto minha pele respira, comunica meu dentro com o meu fora e regula a temperatura de meu corpo, a pele plástica asfixia e super-aquece a pele natural, por conta mesmo de ser envelopada bem rente à pele, sem deixar brechas ou folgas para a respiração do corpo.

Camadas subjetivas e moldes sociais aprisionam o ser livre. Hundertwasser refere-se à quarta pele, introduzida por nossa Identidade Social. O artista entende o meio social como um conjunto de grupos organizacionais que geram a vida de uma coletividade; como exemplos, uma família em que cada membro partilha diretamente a mesma relação afetiva e concreta em conjunto, em direção a uma população, o que vai tramar mais densamente o tecido comunitário. O projeto de Hundertwasser propõe uma sociedade estética-naturalista, acompanhada de um aspecto pacifista. A ele interessavam os sinais que distinguem a identidade. A esse respeito, Henri-Pierre Jeudy escreve: “Cada postura exhibe, por assim dizer, aquilo que se oculta, tanto para o corpo que se mostra quanto para o olho que está vendo”(JEUDY, 2001, p. 40). Ele escreve sobre o poder do modelo, que evidencia “o jogo de desvelamento da intimidade” e que nos leva a um trabalho de construção das imagens de seu próprio corpo e do corpo alheio, num *loop* existencial, que fecha e se revela numa sucessão de reinícios.

<sup>12</sup> A ideia de figuração aqui é relacionada às múltiplas representações do corpo, por meio de posturas, comportamentos, que se assemelha ao teatro: com atuações de personagens que não são protagonistas, mas figuram, aparecem na cena.

A obra de Zygmunt Bauman (2007) também foi essencial para compreender as narrativas construídas para esse trabalho. Conduzido por um roteiro que possibilitou uma atmosfera sufocante, e guiado pelo artista e *cameraman* Tom Boechat, *Editorial de Autodestruição* e *Este produto Contém* assumem alguns conceitos elaborados por Bauman, que indicam uma ênfase em “esquecer, apagar, desistir e substituir” (BAUMAN, 2007, p.9) acerca de modos de ação na vida contemporânea. A velocidade - e não a duração - é o que importa na vida contemporânea. Um escape de um corpo-casca, figurado por um de seus múltiplos rostos-identidade e afetado pelos moldes padronizantes de uma sociedade capitalista. *Este Produto Contém* capta a inquietude de um corpo (des)figurado.

#### 4. Alegoria das Cinco Peles

O entendimento do corpo aqui é visto como organismo de fronteiras fluidas e permeáveis, para explorar as conexões dinâmicas que antecedem cada pessoa e o seu entorno. Fritz Hundertwasser teve sua vida e obra escrita por Pierre Restany, que elaborou o livro “*O pintor das cinco peles*” uma obra quase biográfica, sobre os conceitos e vida do artista, tendo como principal foco a discussão das cinco peles, definindo-as como nível de consciência do artista.

A primeira pele é responsável principalmente pela proteção do corpo. Ergue-se uma barreira impermeável e renovável que também configura o nível primário do nosso contato com o externo, com o mundo, e é através dela e por ela que a nossa convivência com o nosso entorno, ganha consciência e se presentifica, Restany acrescenta que o fundamento da religiosidade naturalista em Hundertwasser prima pela graça da beleza, entendendo “a beleza, expressão da harmonia do mundo, garantiria felicidade de todos os homens sobre a terra. (...) tocados pela graça da beleza, se tornassem criadores” (RESTANY, 2003), dessa maneira,

adota o naturalismo integral e em seus trabalhos artísticos, sejam em suas pinturas, manifestos ou criações arquitetônicas, que nos leva na condução de desvelar os aspectos de intensidade mais sublimes proposto pelo artista. Criticando o modelo tecnocrático, Hundertwasser aconselha a tomar consciência da própria expressão individual, uma crítica direta à uniformidade presente nas roupas, casas e atitudes humanas. A primeira pele estabelece-se como uma ponte entre o homem e a realidade, revelando as diferenças que existem em relação ao corpo em si, e a imagem que se cria dele.

A segunda pele é efêmera, assim como a cultura moderna, podendo facilmente modificar. A roupa, como prolongamentos do corpo, mostra que de um lado está a pessoa e do outro a “impressão” que ele deseja passar. Todavia, é por meio do corpo que se percebe e vivencia o universo que o rodeia. Vive-se em uma sociedade onde o corpo é formado “artificialmente” e à mercê da moda e dos padrões que estabelecem-se em cada sociedade. A uniformidade do anonimato do vestuário traduz no homem a renúncia ao individualismo, ao orgulho de usar uma segunda pele criativa, original e diferente das outras (RESTANY, 2003). A roupa não mais se limita a esconder, mas sim revela a subjetividade do ser humano para o universo exterior, ao mesmo tempo em que favorece a interiorização do sujeito que dela faz uso. A segunda pele adquire uma função política e social ao apresentar nossa identidade individual ao mundo visível.

A casa, o teto, as paredes, as janelas e as portas, entradas e saídas, acolhem e abrigam o ser humano, assim, é nela, onde o homem reside e realiza as suas ações do cotidianas, e é o local erguido onde passamos a maior parte do nosso tempo. Para Hundertwasser, a terceira pele é a casa do homem e deve interagir diretamente com a natureza, deve ser orgânica, viva e em estado de mudança contínua. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1974) desenvolve um estudo fenomenológico da casa, a fim de revelar a função original do habitar. De acordo com o autor, o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo. Nessa medida, todo *espaço realmente habitado traz a*

*essência da noção de casa*, que é o *nosso primeiro* universo. O filósofo francês percebe o enorme poder de integração que a casa tem para os pensamentos, lembranças e os sonhos do homem, postulando que, sem ela, o homem seria um ser disperso. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela, pois a casa é o espaço onde somos nós mesmos. Para Bachelard, o homem só pode ser verdadeiramente homem na medida em que possui um lar, uma casa.

A quarta pele de Hundertwasser, adquire contornos sócio-culturais e identitários e acentua as proximidades entre as cinco peles de Hundertwasser. Sendo assim, a quarta pele tem uma grande ligação com as questões emocionais dos objetos que interferem e/ou influenciam na identidade do homem. A quarta pele não expira ao nível da família, natural ou adquirida, mas se estende ao meio social, como sugere Restany “ao conjunto dos grupos associativos que gerem a vida de uma coletividade” (RESTANY, 2003, p. 65), ou seja, o meio social, organiza-se no conjunto de grupos associativos que contribuem para uma coletividade.

Por fim, a quinta pele, amparada e articulada como noção ampliada de “casa” - o meio global. A evolução conduz o ser humano à sua ruína, admite Hundertwasser, porém existe uma via de resistência não violenta. O sistema de destruição global não está isento de erros que devem ser explorados para desacelerar a evolução negativa e criar uma moratória para a humanidade. Hundertwasser reafirmou o objetivo principal da sua ação: atuar de maneira que o homem possa livremente exercer uma harmonia com a natureza e o nosso direito de viver em espaços felizes, sendo um projeto de sociedade, de ordem estética que se transmite pelas redes da sensibilidade intuitiva dos indivíduos criativos e não através do contexto formal de uma ideologia coletiva. Assim, o que entendemos como moradia, o lar, são representadas de maneira como cada ser imprime a criatividade no espaço urbano que lhe é confiado.

### 5. Conclusão

Concluimos que Hundertwasser relaciona a primeira pele a uma ideia em que o homem é livre para “andar descalço, sobreviver livre do constrangimento econômico alimentando-se de trigo, e praticar o narcisismo como forma única de altruísmo” (RESTANY, 2003, p. 25). Dessa maneira, o homem seria livre para uma higiene moral, alimentando-a com educação, ensinamentos, condição artística com o direito absoluto de uma liberdade de expressão poética. Assim, a seleção de trabalhos apresentados neste artigo, apontam para uma classificação de peles macias e peles ásperas, que, tramadas aos conceitos de Hundertwasser sobre as cinco peles abre fronteiras para articular diferentes viés sobre como nos relacionamos com o mundo e os apreendemos em sua complexidade.

### 6. Referências

- RESTANY, Pierre. **O poder da arte: o pintor-rei das cinco peles**. Ed. Taschen, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de Arte**. Estação Liberdade, 2002.
- Merleau-Ponty, M. **O visível e o invisível** (A. Gianotti, & A. Mora, Trad.). São Paulo: Perspectiva. 1964.
- BACHELARD, G. **A poética do Espaço**. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A poética do Devaneio**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. 3ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Companhia das Letras Ed., 2003.

## O DESENVOLVIMENTO HISTORIOGRÁFICO DA ARTE SEQUENCIAL

João Victor Silva Fernandes  
Universidade Federal do Espírito Santo

Dra. Renata Gomes Cardoso  
Universidade Federal do Espírito Santo

### **Resumo:**

*Este estudo pretende apresentar uma parte introdutória da pesquisa iniciada no mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo que analisa o fenômeno da Arte Sequencial (histórias em quadrinhos) e suas derivações no mundo e na história da arte como forma específica de representação artística; para isso, tomaremos como ponto de partida deste estudo o desdobramento da arte sequencial em comparação com a tradição da pintura e suas transformações até a segunda metade do século XX. A partir de um mapeamento e coleta de dados teóricos e visuais, é possível constatar similaridades estéticas nas diferentes práticas da pintura, muito antes da monumentalização das Histórias em Quadrinhos provocada por Roy Liechtenstein nos anos de 1960, como, por exemplo, esquemas composicionais sofisticados, cena a cena, bem como a utilização “ou não” de técnicas tradicionais, como a perspectiva e o escorço, rigorosamente aplicados na construção de cada página. Compreender esse desdobramento da história das histórias em quadrinhos em tempos e contextos específicos pode contribuir para desmistificar a Arte Sequencial como uma “mídia”, e não uma forma de representação artística passível de análise iconográfica e iconológica, simplória, de consumo popular, constantemente atribuída ao público infantojuvenil.*

**Palavras-chave:** *Arte sequencial; História canônica da Arte; História em Quadrinhos; Pop Arte e Modernismo.*

### **Abstract:**

*This study intends to present an introductory part of the research initiated in the Master's in Arts at the Federal University of Espírito Santo, which analyzes the phenomenon of Sequential Art (comics) and its derivations in the world and in the history of art as a specific form of artistic representation; for this, we will take as the starting point of this study the unfolding of sequential art in comparison with the tradition of painting and its transformations until the second half of the 20th century. From a mapping and collection of theoretical and visual data, it is possible to verify aesthetic similarities in the different practices of painting, long before the monumentalization of Comics provoked by Roy Liechtenstein in the 1960s, such as, for example, sophisticated compositional schemes, scene by scene, as well as the “or not” use of traditional techniques, such as perspective and foreshortening, rigorously applied in the construction of each page. Understanding this unfolding of the history of comics in specific times and contexts can help to demystify Sequential Art as a “media”, and not a form of artistic representation subject to iconographic and iconological analysis, simplistic, of popular consumption, constantly attributed to the juvenile audience.*

**Keywords:** *Sequential art; canonical art history; Comic; Pop Art and Modernism.*

### 1. Introdução

Sempre existiu no ser humano o desejo de contar histórias e arquivar o passado, seja de maneira alegórica ou o mais verossímil possível. Tanto a pintura quanto o desenho foram abordadas como fontes primárias do conhecimento antropológico. É sabido também que ambas as técnicas serviram, durante séculos, como forma de escrita e/ou registro gráfico da convivência em sociedade de uma determinada civilização. Das longínquas cavernas pintadas no período paleolítico em Lascaux-França (aproximadamente 19.000 anos a.C.), aos hieróglifos egípcios com mais de 5000 anos, entalhados em sarcófagos e tumbas, sempre existiu no homem, uma vontade predeterminada de exprimir suas individualidades e catalogar seus feitos para a “eternidade”.

De acordo com Gombrich (2000), foi, São Gregório Magno, um adepto do uso de imagens no culto católico-cristão, quem supostamente disse: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler” (GOMBRICH, 2000), implicando à arte além do habitual sentido historiográfico, características pedagógicas e narrativas. No milênio que sucede o aforismo gregoriano, a arte do ocidente seguiu fielmente subordinada aos costumes de sua época, deixando de lado, gradativamente, a sobriedade matemática antropocêntrica greco-romana, ao passo que se entorpece com o Teocentrismo estilizado, fomentado pela cristandade católica.

De acordo com narrativas canônicas sobre a arte ocidental, O Renascimento Carolíngio, o Gótico e o Românico, respectivamente, são marcados pelas grandiosas catedrais ornamentadas com esculturas de potencial catequizador e vitrais multicoloridos, assim como os mosaicos bizantinos<sup>1</sup> e as “Artificidades Bárbaras” - entalhes filigranados estilizados que combinavam figuras animais e aves defor-

---

1 Em Constantinopla, diferentemente do Sacro Império Romano do Ocidente e do que o Papa Gregório acreditava, o culto à imagem foi deixando gradualmente de fazer parte do conteúdo adoratório cristão. Porém, antes de se tornarem iconoclastas, os bizantinos, assim como os egípcios, pregavam a objetividade em sua obra, bem como o uso de técnicas helenísticas para a representação de drapeados e escorço (GOMBRICH, 2000, pág. 85).

mes) a malhas circulares entre e sobrepostas - absorvidos, posteriormente, por monges copistas em manuscritos dos séculos VII e VIII. Tais produções, atestam o caráter eternizante da arte por meio do temor e da glorificação à palavra Deus.

Séculos adiante, mais precisamente entre o final do século XIII e começo do XIV, Giotto, pintor e arquiteto italiano, dá início a uma “nova” pintura, ao retomar as técnicas e conceitos clássicos greco-romanos em suas composições, atendo-se principalmente ao uso do escorço e da perspectiva em uma série de afrescos presentes na Basílica de São Francisco de Assis, em Perúgia, na Itália. Dá-se então - com a retomada destes preceitos técnicos, ainda que em partes, do pensamento helenístico - o ponto de partida para o Renascimento. Os artistas renascentistas, em especial os italianos, não se restringiam a apenas um campo de atuação, eles eram polivalentes e dominavam, antes de tudo, o desenho. Desenho este, que, assim como a gravura, era a base para elaboração de projetos a serem realizados em pintura, da escultura e arquitetura, fenômeno que tem continuidade até a modernidade - um como forma de estudo/projeto e o outro como técnica reprodutiva.

Todavia, um desenho bem executado, seja ele estilizado ou elaborado a partir da aplicação metodológica de técnicas tradicionais, como proporção e composição, garante ao artista um estudo complexo e preciso do trabalho a ser desenvolvido. São exemplos de tal prática, os estudos anatômicos de Leonardo e Michelangelo, bem como os arranjos estruturais milimetricamente esquadrihados por Brunelleschi e as composições Rafaelitas. Deste modo, a partir do aprofundamento destas técnicas artísticas, surge, em 1562, a primeira Academia de Desenho de Florença. Inaugurada pelo pintor, arquiteto e biógrafo Giorgio Vasari, a Academia foi considerada modelo de excelência e capacitação, dando início neste período, à institucionalização tratadista da pintura e suas ramificações.

Já em 1648, quase cem anos após a primeira manifestação da academia florentina, um grupo de pintores radicados na França convence o rei Luís XIV a fundar a *Académie*

*Royale de Peinture et de Sculpture* (Real Academia de Pintura e Escultura), que seria dirigida pelo estadista Jean-Baptiste Colbert e pelo pintor e teórico da arte Charles Le Brun. Le Brun, então diretor da academia em 1663, impõe sua ortodoxa estética com base no classicismo e na obra do pintor francês Nicolas Poussin atuante em Roma. Deste ponto em diante, apareceram por toda a Europa e posteriormente nas colônias americanas, escolas que se especializaram no ensino técnico-formal de arte, sistema que se manteve entre os séculos XVII e XIX.

Ao longo desta extensa linha temporal artística, é possível perceber prenúncios característicos de um modernismo futuro. Alguns teóricos apontam as pinturas marítimas de William Turner como exemplos antecipados do abstracionismo, porém convencionou-se o início da modernidade no momento em que Édouard Manet apresenta a obra “O almoço na Relva” em 1863, no Salão de Paris daquele mesmo ano. A obra em questão foi rejeitada pelo corpo de jurados da exposição, por não se compreender dentro dos parâmetros da pintura Romântica de Delacroix e Caspar David, que havia anteriormente rompido com os cânones neoclássicos do Século XVIII. A obra se apresentava, nesse quesito, como uma espécie branda de opositor ao sistema oficial da arte. Também, naquele mesmo ano, nasce o Salão dos Recusados, que teve como principal êxito a renovação, mais uma vez, da pintura, agora longe das amarras canônicas da Academia, em formas modernistas que consolidaram um afastamento gradual dos princípios acadêmicos acima descritos.

Assim, ao tentar se desvincular da academia, dos temas religiosos/mitológicos e dos palacetes, os Impressionistas se voltaram para a natureza, assim como fez Corot, tomando a luz e a expressividade como principais aglutinantes de suas obras. O período pré-modernista é composto por uma safra repleta de grandes nomes que surgiram paralelamente ao realismo de Gustave Courbet: Claude Monet, Pierre Auguste Renoir; assim como no movimento seguinte, o pós-impressionismo, integrados por: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Seurat, Van Gogh e tantos outros que ditaram o rumo da arte parisiense até 1905, quando a exposição Les Fauves ganhou as páginas dos jornais da época.

Referenciados pela expressividade de Van Gogh e a vivacidade tonal de Paul Gauguin, a pintura Fauvista tem origem no começo de 1901, mas só ganha representatividade como movimento artístico no Salão de Outono de 1905, quando o respeitado crítico de arte Louis Vauxcelles, usa a expressão “Les Fauves”, que em francês significa as feras ou selvagens para “nomear” o estilo pictural dos artistas naquela ocasião, como Henri Matisse, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck e André Derain.

Ao romper completa ou parcialmente a relação Arte-Academia, a nova pintura encontra seu apogeu no Cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, inaugurado pelas “Les demoiselles d’Avignon” (1907) que rapidamente ganha notoriedade pela simplificação e fragmentação geometrizada das formas, abrindo as portas para uma produção artística calcada na industrialização e maquinação acelerada do novo século e não mais na sintetização mimética da natureza como fizeram impressionistas, angariando adeptos dentro e fora da Europa. Com o sucesso meteórico, a pintura vanguardista se difundiu rapidamente pela Costa Oeste dos Estados Unidos entre críticos e artistas a partir da Primeira Guerra Mundial, com a chegada de inúmeros refugiados em Nova Iorque, dentre eles, Marcel Duchamp, trazendo consigo seus *Ready Mades* e suas convicções.

Porém, se o futuro da arte como conhecemos, possuiu como alicerces basilares a irreverência imagética proporcionada pelos rearranjos técnicos duchampianos e a abstração, que fim levaram aqueles artistas que não se renderam aos “ismos” modernistas? Para Arthur Danto, em seu ensaio “Pop Art e Futuros Passados”, o jovem artista que ousasse voltar sua produção à repetição de ideias há muito ultrapassadas, no período correto, estaria cometendo um ato de heresia condenável à fogueira (DANTO, 2006), e assim estes “operários” do naturalismo foram, ano após ano, perdendo relevância no cenário artístico vigente, esvaindo, quase que por completo, o valor da sua arte. Coube então ao mercado editorial e ao ramo publicitário estabelecer vínculos trabalhistas com estes prestadores de serviços, a princípio como ilustradores, um substituto barato ao uso das fotografias e, posteriormente, como quadristas, deparando-se, muitas vezes, com

longas jornadas de trabalho e baixa remuneração, uma vez que parte considerável do corpo de ilustradores e quadrinistas daquela época e até meados dos anos de 1940, nos Estados Unidos, eram compostos por imigrantes fugidos da perseguição antissemita no Leste Europeu ou formada pela primeira geração destes imigrantes nascidos na América, como nos casos de Will Eisner (*The Spirit*), Jack Kirby (*Capitão América*), Stan Lee (*Homem-Aranha*; *Quarteto-Fantástico*; *Os Vingadores*; *X-Men*; etc), Jerry Siegel/Joe Shuster (*Super-Man*), Bob Kane/Bill Finger (*Batman*) e muitos outros.

O século XX foi marcado por seus modismos e tendências, e, neste sentido, o presente trabalho busca estabelecer uma linha temporal que visa elencar, a partir da história ocidental da pintura, pontos de congruência e dissociação entre a Narrativa Visual e a Arte Sequencial como forma de expressão artística vinculada à tradição pictórica ocidental, associada também a um olhar do ocidente para o oriente. Assim, poderemos não apenas salientar a importância institucional das histórias em quadrinhos como obras fomentadoras da leitura de alcance popular, mas também suas características primordiais como o apelo à simplificação e o poder de síntese, amplamente explorados nos gestos apropriados por de Roy Liechtenstein.

### 2. Um novo estilo narrativo

Com o final do Alto Renascimento no começo do século XVI, e início do Maneirismo, por volta de 1585, em Bolonha, dois irmãos, Annibale e Agostino Carracci, inspirados talvez pelos “Desenhos Grotescos” de Leonardo da Vinci, no intervalo de suas atribuições como artistas, embora fossem exímios desenhistas e apreciadores da técnica, produziam, a título de estudo, os denominados *ritratti carichi* (retratos carregados). Estes estudos consistem em rápidos esboços que buscavam captar, de maneira satírica, a essência fisionômica tanto de clientes como de transeuntes, mesclando exagero e desproporcionalidade cômica. Os *ritratti carichi*, conhecidos atualmente

como caricaturas, ao entrarem em contato com dilemas morais ou elementos político-sociais, apresentados nos folhetins e tabloides de circulação diária, evoluíram e se tornaram as chamadas charges que, posteriormente, no século XIX, se popularizaram na Europa e nas Américas. É possível afirmar, contudo, que à luz da produção artística ocidental anteriormente apresentada, tanto o desenho quanto a gravura foram consideradas técnicas subsidiárias à pintura e à escultura, o primeiro como forma de estudo e o segundo como técnica reprodutiva. Tais técnicas ganham reconhecimento artístico após a invenção da imprensa de tipos móveis - em meados de 1455 - por Gutenberg e sucessivamente pela Reforma Protestante na primeira metade do século XVI. Estes eventos possibilitaram, pela primeira vez na história da humanidade, a descentralização, ainda que parcial, dos veículos de comunicação, do culto religioso e das produções intelectuais. Ademais, é também neste período que surgem as primeiras publicações ordinárias impressas, como romances de folhetim e periódicos de circulação diária, que imediatamente caíram no gosto popular.

Neste ínterim, assim como o homem primitivo exprimia suas façanhas nas paredes das cavernas, o homem industrial do século XIX estampava nos jornais aquilo que havia de mais hediondo nas relações sociais do período. De crimes violentos reproduzidos de maneira visceral a retratos caricatos de membros da burguesia, as charges e ilustrações “iluminavam” as páginas matinais dos tabloides em quase todo o território europeu. Neste sentido, destaca-se, na França, o ilustrador e litógrafo Honoré Daumier (1808- 1879).

Nascido em Marselha, Honoré Daumier muda-se ainda criança com seus pais para Paris, onde adquire enorme apreço pela arte, em especial pela gravura. Por volta de 1820, especializou-se em litografia. Como ilustrador, o jovem Daumier passou a produzir frequentemente charges e caricaturas para o jornal de Bellas Artes “*La Silhouette*” e para a revista “*La Caricature*”. Ao combinar seu estilo simplificado e pitadas de humor ácido, à técnica litográfica madura e refinada, Honoré Daumier ganha prestígio no cenário publicitário parisiense ao incorporar gradualmente em seus trabalhos as distorções da figura humana comuns aos “*ritratti carichi*” em char-

ges que costumeiramente ironizavam a burguesia francesa e seus gastos descabidos. Seu engajamento político e falta de pudor eram tamanhos que, no ano de 1831, após a publicação de “Gargântua”, ilustração que satirizava o rei Luís Filipe e sua arrecadação exacerbada de impostos, teve a apropriação da liberdade por seis meses. No Rio de Janeiro, movimento semelhante ocorre com a ilustração intitulada de “A Campainha e o Cujo”, considerada a primeira charge impressa e distribuída em um jornal de circulação diária e popular do Brasil.

Publicada no dia 14 de dezembro de 1837, valendo-se da litografia - mesma utilizada por Daumier na França - “A Campainha e o Cujo”, ilustração executada Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) para o Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro<sup>2</sup>, cumpriu papel semelhante ao de Daumier, ao denunciar uma prática de suborno envolvendo membros do governo regencial e veículos de imprensa brasileiros. Nota-se nesta charge características residuais de um academicismo tardio fortemente influenciado pela série trabalhos realizados por Debret - ex-professor e amigo de Porto Alegre - que seriam incorporados à “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” publicada na década de 1830.

De volta à Europa, ainda no século XIX, o artista, escritor e pedagogo suíço, Rudolph Töpffer, cria uma série de histórias estampadas que detinham uma singularidade nunca vista antes no que diz respeito à sequencialidade da narrativa. Sem a pretensão de ser publicada, a historieta “*Monsieur Vieux-Bois*” (1827) - considerada o primeiro

---

2 Nascido no Rio Grande do Sul, Manuel de Araújo Porto Alegre foi um artista polivalente, atuando como desenhista, pintor, arquiteto, gravurista, crítico e historiador da arte. Sua formação como artista começa na sua juventude, quando aos 16 anos se muda para Porto Alegre para tomar aulas de desenho e pintura. No ano de 1827, aos 21 anos, ele se muda para o Rio de Janeiro, capital cultural do país, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde aprofundou seus estudos em pintura e desenho com o renomado pintor neoclássico francês, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), com quem viaja para a Europa no ano de 1931. Manuel de Araújo Porto-Alegre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: Acesso em: 21 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

3 Traduzido livremente como: Senhor Pau Velho.

exemplar ocidental que precedeu a criação das histórias em quadrinhos modernas - circulou apenas entre um seleto grupo de alunos e amigos de Töpffer, dentre estes, destaca-se Goethe, com quem se correspondia frequentemente. Composta por uma série de antologias curtas e bem humoradas, tônica seguida pelas tiras em quadrinhos do final do século, “*Monsieur Vieux-Bois*” - foi publicado oficialmente em 1837 - e o primeiro de uma série de cinco personagens que apresentavam elementos gráficos inerentes às histórias em quadrinhos<sup>4</sup>, como separação da história em quadros ligeiramente subsequentes que indicam a passagem temporal, mesclados a pequenos textos que elucidam o comportamento das personagens.

Anos mais tarde, mais precisamente em 1865, o alemão Wilhelm Busch, valendo-se tanto do estilo narrativo presente na obra de Töpffer quanto da descaracterização da figura humana enraizada nas charges de Daumier, lança o livro ilustrado infantil “Max e Moritz”, traduzido posteriormente no Brasil como Juca e Chico por Olavo Bilac. Embora esta antologia infantil não possua a formatação tradicional que se aplica aos quadrinhos - separação da narrativa em *layouts* (molduras/quadros) e falas contidas em balões - “Max e Moritz” evoca características particulares no que diz respeito tanto à temática, ao abordar a diabrura de dois garotos travessos, quanto no que tange à sua produção; por se tratar do primeiro impresso encadernado e colorido que sucede o gênero dos *Comic Books*.

No Brasil, seguindo o mesmo estilo narrativo presente em “Max e Moritz”, o artista

---

4 Embora saibamos que a Arte Sequencial se desenvolveu também fora do ocidente, optamos por não abordar aqui especificamente produções orientais, como os Mangás, no Japão, produzidos desde 1814, dados os limites de tamanho para esta publicação. A palavra Mangá se difundiu no Japão no ano de 1814 quando o gravurista, pintor e desenhista Katsushika Hokusai (1760-1849), lançou seu primeiro caderno contendo uma coleção de desenhos sequenciais. A série de Hokusai teve 15 volumes, batizada de Hokusai Mangá, porém, o termo só se popularizou no Japão nos anos de 1950, durante o Plano Marshall, com o mangaká Osamu Tezuka (1928-1989) responsável por criar/difundir um estilo de desenho, com figuras longas e esguias com olhos grandes e cabelos inventivos, uma vez que as publicações ordinárias, voltadas para o entretenimento de massa, foram proibidas no Império Japonês no ano de 1937 devido à escassez de papel e outras matérias-primas.

Ítalo-Brasileiro Ângelo Agostini (1843-1910) dá vida ao que seria considerado o primeiro herói e avô dos quadrinhos nacionais. Publicado entre os anos de 1883 e 1886, “As Aventuras de Nhô Quim e Zé Caipora”, na Revista Ilustrada<sup>5</sup> De forma periódica e irregular, contam as trapalhadas do personagem José Corimba, um homem urbano morando no Rio de Janeiro no final do Século XIX, que vivencia, frequentemente, desventuras envolvendo a cultura indígena e o folclore brasileiro.

Entretanto, é nos Estados Unidos, no dia 12 de dezembro de 1897, que o alemão naturalizado norte-americano Rudolph Dirks, inspirado na obra de seu compatriota, “Max e Moritz”, acrescenta os elementos narrativos característicos às histórias em quadrinhos (layouts que seccionam a narrativa e balões de fala) apresentando ao mundo a primeira<sup>6</sup> história em quadrinhos, Katzenjammer Kids (Os Sobrinhos do Capitão), publicada semanalmente no suplemento<sup>7</sup> dominical do The New York Journal.

Com a publicação de Os Sobrinhos do Capitão de Rudolph Dirks, cria-se não apenas uma metodologia narrativa que une texto em uma sequência linear de imagens subsequentes cuja finalidade é contar uma história, mas também uma demanda mercadológica, que, apesar das dificuldades presentes nos *Comic Studios* e nas redações dos jornais, as ilustrações e as tiras em quadrinhos se tornaram uma espécie de “refúgio” para os artistas naturalistas nos anos da modernidade.

Com a popularização imediata das tiras em quadrinhos e dos romances serializados ilustrados no começo dos anos 1900 provenientes dos suplementos juvenis dos jornais

---

5 A Revista Ilustrada foi uma publicação de cunho satírico, político, abolicionista e republicana brasileira. Fundada no Rio de Janeiro pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini que circulou de maneira periódica durante os anos de 1876 a 1898. [www.bn.gov.br/assuntos-documentos-producao/revista-illustrada](http://www.bn.gov.br/assuntos-documentos-producao/revista-illustrada)

6 Mesmo havendo um consenso entre os historiadores que dedicam suas pesquisas à Arte Sequencial, atestando a primazia do Yellow Kid (1895) de Richard Outcault como primeira tira em quadrinhos já publicada, devido à falta de um pequeno elemento gráfico característico, o balão de fala que só foi adotado anos mais tarde, não o consideramos como tal.

7 Caderno adicional ao material principal do jornal.

de circulação diária, visando maior lucro e rápida evasão, o inventor Hugo Gernsback, que comercializa pequenos almanaques de vendas de eletrônicos (*Science and Invention, Rádio-Craft e All about Television*), decide acrescentar, junto ao *corpus* destes periódicos, pequenos contos de ficção científica, chamados naquele momento de “Cientificção”.

Ao ser informado sobre o rápido esgotamento desses almanaques, o que não acontecia com muita frequência, Gernsback decide lançar um novo título, a cartada final de um homem desesperado à beira da falência, e para sua sorte, a *Pulp Magazine Amazing Stories* foi um sucesso estrondoso. Impressa em uma nova e mais chamativa roupagem, as revistas eram produzidas em papel de polpa de celulose (daí o nome *pulp*) mais baratos e de baixa qualidade, que se assemelhava ao papel jornal, porém com um acabamento mais liso e refinado, preparado quimicamente para receber as ilustrações coloridas, utilizado até recentemente (2016) pela indústria gráfica de quadrinhos no Brasil.

A *Amazing Stories* tornou-se responsável por reeditar o que existia de melhor na ficção científica. Autores clássicos como Júlio Verne, Mary Shelley e H.G. Wells eram nomes frequentes nas bancas de jornal em todo o território estadunidense. Uma de suas edições mais importantes talvez tenha sido a adaptação de “A Guerra dos Mundos” de H.G. Welles, que na ocasião havia sido ilustrado pelo artista americano Frank R. Paul na edição de agosto de 1927, considerado, com ressalvas, o pai da pintura de ficção científica.

Após ser publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1897 de maneira também periódica no Reino Unido pela *Pearson's Magazine*, “A Guerra dos Mundos” foi adaptada para vários formatos além dos habituais literários, para o cinema por duas vezes, a mais recente dirigida por Steven Spielberg e protagonizada por Tom Cruise em 2005, bem como a controversa transmissão de rádio feita no dia das bruxas de 1938 pelo ator e radialista Orson Welles, que causou pânico e histeria na população da região metropolitana de Nova Iorque, evento parodiado no episódio especial de Halloween dos Simpsons.

No momento em que a modernidade avançava pela Europa com os Fauvistas e demais movimentos de vanguarda, um brasileiro radicado na Bélgica era o responsável por ilustrar a obra ficcional de Welles. Em 1906, o desenhista, pintor e gravurista Henrique Alvim Corrêa deu vida às páginas de Guerra dos Mundos, caracterizando os seres cibernéticos denominados “Tripods” oriundos do planeta Marte, base referencial tanto para o filme de Spielberg quanto na adaptação de Byron Haskin em 1953. Vindo da tradicional Academia Real de Pintura e Escultura francesa, Alvim empregava um forte contraste de preto e branco ao representar as figuras que compunham o cenário; uma casualidade estilística também encontrada no trabalho de Frank R. Paul, desta vez em cores, 21 anos após Alvim Corrêa, quando ilustrou a mesma história.

Devido ao número crescente de periódicos destinados ao entretenimento das massas provenientes da comoção generalizada causada pelas *Pulps Magazines*, os *Syndicates*, detentores das propriedades intelectuais da maior parte das tiras de jornal, decidem publicar, em formato de álbum comemorativo, histórias como Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, adaptado para os quadrinhos por Hal Foster, bem como As Aventuras de Tintim, que inauguram a era dos *Comic Books*, primeiramente nos Estados Unidos, que logo se espalha pelo resto do mundo. Nesta época, também, despontam-se alguns periódicos no formato *pulp*, que causaram um grande alvoroço na sociedade conservadora norte-americana, como revistas de teor adulto, pornográfico e de saúde feminina, como a PEP! e a The Woman Rebel<sup>8</sup> respectivamente:

[...] Uma figura misteriosa, mas onipresente, surgiu durante a época do estouro das revistas: Harold Hensey e sua amante Margaret Sanger. Na segunda metade do século XX, Sanger havia se tornado uma líder política radical do Greenwich Village. Foi o trabalho como enfermeira no Lower

---

8 No início do século XX, a defensora do controle de natalidade Margaret Sanger publicou oito edições de uma revista feminista chamada The Woman Rebel. A revista trazia artigos literários sobre temas como direitos das mulheres, amor e casamento, mulheres no trabalho, educação reprodutiva e sexual e contracepção. Durante esse tempo, discussões sobre educação sexual, controle de natalidade e aborto eram ilegais. JONES, 2005, pp. 67-68

East Side, cuidando de mulheres que Harry Donenfeld<sup>9</sup> conhecia (prostitutas judias), mulheres que tiveram a vida destrocada pela ignorância e falta de métodos contraceptivos, que a levou a promover o controle de natalidade (...) neste contexto ela lança seu jornal, The Woman Rebel (...) que ajudou a construir parte da estrutura necessária para o controle de natalidade, promovendo debates sobre sexualidade e métodos contraceptivos assim como comercialização, pelos correios, de preservativos, anticoncepcionais, diafragmas e duchas vaginais. (...) Como era proibido a venda destes materiais, Sanger foi presa por diversas vezes.[...] (JONES, 2005, pg.: 67 e 68).

### 3. Conclusão

Compreender o passado das histórias em quadrinhos, para além dos conceitos pré-estabelecidos pela história oficial da arte, é essencial, uma vez que a Arte Sequencial é, certamente, um organismo vivo que está em contato direto com a sociedade e seus problemas estruturais. Impor a ela uma característica monumental, deslocada do seu contexto primário, é renegar tudo aquilo que foi delimitado pelo corpo artístico como elementos fundamentais em seu entendimento.

Decerto, é uma tarefa quase impossível atestar com certeza a existência de uma carga semântica científica ou político-social intrínseca em cada uma das milhares de obras espalhadas ao longo do globo, passíveis de articidade. Entretanto, a generalização desta forma de representação artística como uma ponte ou uma pequena engrenagem, constituinte do complexo mecanismo referencial, concentrada na Pop Art e em Roy Liechtenstein como símbolos máximos da sua existência como experiência

---

9 Harry Donenfeld, ficou conhecido no mundo da cultura pop por ser o editor responsável pela publicação da ACTION COMICS e da DETECTIVE COMICS, títulos estes que marcaram as estreias dos dois super-heróis mais conhecidos da DC comics e do mundo, o SuperMan em março de 1938 e o Batman em maio de 1939, respectivamente. Idem

estética e política, é renegar o seu passado de rompimento com a tradição da pintura e devolvê-la à sua forma estanque.

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson considera o momento decisivo aquele em que o fotógrafo observa pelos olhos do equipamento à espera do instante derradeiro para captura do instante ou o *click* do obturador. Para alcançar este espaço temporal imutável, na perspectiva do artista, todos os elementos devem estar em perfeita harmonia antes do seu congelamento futuro, o mesmo movimento é observado na pintura.

A criação de imagens em movimento sempre foi almejada pelo meio artístico, desde as rígidas insinuações de mobilidade do Kouros grego às composições altamente dinâmicas do período helenístico repetidos magistralmente por Bernini. Contudo, mesmo que estas obras possuam um refinamento mimético exemplar, que tornam a cena quase palpável, a lógica seccional monocular da pintura e da fotografia se mantém; a quebra deste paradigma se dá de maneira suavizada a partir da sequencialidade da narrativa proveniente do surgimento das histórias em quadrinhos, primeiramente no Japão com Katsushika Hokusai em 1814 e na Suíça em 1827 com Rudolph Töpffer, antecipando em décadas as projeções cronofotografias - primeira expressão cinematográfica - de Eadweard Muybridge.

#### 4. REFERÊNCIAS

ANGELO Agostini. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini/>>. Acesso em: 18 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre, RS L & PM Editores, 2018.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos: Linguagem e Semiótica**. São Paulo, SP: Editora Criativo, 2015.

CAMARGO, Francisco. **A História da Charge e do Cartum no Brasil e no Mundo**, 2019.

Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/colunas/francisco-camargo/charges-cartuns-a-escolher/>>. Acesso em 8 julho de 2021

CAMPBELL, Joseph: **O Poder do Mito**. São Paulo: Editora Palas Athena, 2014.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1970.

DANTO, Arthur C. **Pop Arte e Futuros Passados**. In Após o Fim da Arte. Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo, SP: Editora Odysseu, 2006.

EISNER, Will. **Nova York: A Vida na Cidade Grande**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.

-----**Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2015.

GOMBRICH, Ernest. **História da Arte**. Rio de Janeiro, RJ: Editora LTC, 2000.

1865: Wilhelm Busch lançava Max e Moritz. Deutsche Welle, 2005. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1865-wilhelm-busch-lan%C3%A7ava-max-und-moritz/a-48997>>. Acesso em 8 julho 2021.

JONES, Gerard. **Homens do Amanhã: Geeks, Gângsteres e o Nascimento dos gibis**. São Paulo, SP: Editora Conrad, 2006.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

JUNG, Carl. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro, RJ: Editora HarperCollins, 2016

LAINÉ, Jean-Marc. Frederic, William e a Amazona. **Texto Jean-Marc Lainé; desenhos e arte final Thierry Olivier**. São Paulo, SP: Editora Pipoca e Nanquim, 2021.

LEEN. Redman. **A Brief History of the Caricature**, 2014. Disponível em: <<https://www.oddonkey.com/odd-blog/a-brief-history-of-caricature/2014/2/3>>. Acesso em 08 Jul 2021.

LEPORE, Jill. **A História Secreta da Mulher Maravilha**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Best Seller, 2017.

MANUEL de Araújo Porto-Alegre. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura**

**Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>>. Acesso em: 19 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

MOYA, Álvaro de. **SHAZAM!**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1977.

-----**A História da História em Quadrinhos**. Porto Alegre, RS: L & PM Editores, 1986.

SAIDENBERG, Ivan. **A História dos Quadrinhos no Brasil**. Nova Iguaçu, RJ: Editora Marsupial.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner Um Sonhador Nos Quadrinhos**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Globo Livros, 2013.

## **O USO DE ÁRVORES ESTRANGEIRAS E AUTÓCTONES NO DESIGN URBANO DE VITÓRIA**

Jovani Dala Bernardina  
Universidade Federal do Espírito Santo  
CNPq

Pr. Dr. João Wesley de Souza  
Universidade Federal do Espírito Santo

### **Resumo:**

*O presente texto integra um estudo mais amplo que busca estudar a paisagem e o design urbano na América Latina, onde as árvores nativas/autóctones, foram substituídas por espécies exóticas/estrangeiras oriundas das matrizes colonizadoras e das colônias ibéricas além-mar. Este estudo objetiva a elaboração de um diagnóstico que atravessaria o recorte histórico desde o período colonial até a atualidade, no sentido de oferecer referências para o design de parques e ambientes urbanos na atualidade. Ao caminharmos pelo espaço urbano de Vitória atualmente, encontramos variações nas espécies vegetais utilizadas em sua paisagem urbana, sendo que nas áreas mais antigas da cidade encontramos em maior número espécies oriundas do estrangeiro e nas áreas com ocupação mais recente, encontramos o maior uso de espécies autóctones. Frente a estas questões apontadas, elegemos a cidade Vitória para realizar este estudo, pelo fato de a mesma, conter em seu espaço público e urbano, diversos parques e ruas arborizadas cujos projetos se referem aos diferentes recortes temporais.*

**Palavras-chave:** *design urbano contemporâneo; design colonial; árvores autóctones; árvores estrangeiras.*

### **Abstract**

*This text is part of a broader study that seeks to study the landscape and urban design in Latin America, where native/autochthonous trees were replaced by exotic/foreign species from colonizing matrices and Iberian colonies overseas. This study aims to develop a diagnosis that would cross the historical framework from the colonial period to the present, in the sense of offering references for the design of parks and urban environments today. As we walk through the urban space of Vitória today, we find variations in the plant species used in its urban landscape, and in the oldest areas of the city we find a greater number of species from abroad and in areas with more recent occupation, we find the greatest use of species autochthonous. Faced with these issues, we chose the city of Vitória to carry out this study, due to the fact that it contains, in its public and urban space, several parks and tree-lined streets whose projects refer to different time periods.*

**Keywords:** *contemporary urban design; colonial design; indigenous trees; foreign trees.*

### Introdução

O presente esforço monográfico integra uma ampla investigação da paisagem e do design urbano na América Latina, porém concentra-se no fragmento paisagístico da cartografia que contém o ambiente da cidade de Vitória, onde as árvores nativas/autóctones, foram substituídas por espécies exóticas/estrangeiras oriundas das matrizes colonizadoras e das colônias ibéricas além-mar. Este estudo objetiva a elaboração de um diagnóstico que atravessaria o recorte histórico desde o período colonial até a atualidade, no sentido de oferecer novas referências para o design de parques e ambientes urbanos na atualidade. Frente a estas questões apontadas, elegemos a cidade Vitória para realizar este estudo, pelo fato de a mesma, conter em seu espaço público, diversos projetos e ruas arborizadas cujos desenhos se referem aos diferentes recortes temporais que a pesquisa principal deste projeto de iniciação científica aborda. Ao caminharmos pelo espaço da cidade de Vitória, encontramos variações nas espécies vegetais utilizadas em seu design urbano, sendo que nas áreas mais antigas da cidade encontramos em maior número espécies oriundas do estrangeiro e nas áreas com ocupação mais recente, encontramos uma ênfase no uso de espécies autóctones.

Tal fato indica a princípio, uma mudança de parâmetros conceituais, assim sendo, os presentes autores buscam nesta escrita, enfatizar a influência do processo de colonização que fomentou aspectos fundamentais do design urbano, verificáveis nos projetos paisagísticos mais antigos deste objeto de estudo, em contraste com os parâmetros conceituais da contemporaneidade, os quais buscam o reconhecimento da importância das espécies nativas para este fim.

### 1. A paisagem

Jean-Marc Besse em seu livro “O gosto do mundo: exercícios de paisagem” - 2014, nos apresenta um conceito de paisagem em que essa é resumida, tanto no seu aspecto social quanto político, aplicada como recurso compositivo no desenho urbano:

A paisagem constitui uma perspectiva nova para as questões ligadas ao projeto urbano e à concepção da cidade, de forma geral [...] a paisagem é hoje considerada por muitos (inclusive pelos mestres de obra) como um recurso para o urbanismo, ou, de forma mais geral, para as estratégias de ordenamento do espaço em diferentes escalas. O cuidado com a paisagem ocupa, na atualidade, um lugar crucial nas preocupações sociais e políticas [...]. (BESSE, 2014).

Sobre a paisagem e sua construção cultural, Augustin Berque, a Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural (1998) indica que “a paisagem está naturalmente exposta à objetivação analítica do tipo positivista; mas ela existe, em primeiro lugar, na sua relação com um sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, que a reproduz e a transforma em função de uma certa lógica.” (BERQUE, 1998).

O termo espécies nativas, ou seja, autóctone, se refere a espécies que ocorrem de forma natural em uma determinada região ou ecossistema e as espécies invasoras/estrangeiras, exóticas, são todas aquelas oriundas de outras regiões, que se encontram fora do seu habitat original.

Ao efetuar o confronto das espécies estrangeiras e sua localização com as espécies autóctones chegou-se à conclusão de que as espécies importadas tiveram seu ápice de plantio durante o período colonial, posto que boa parte do design colonial eram realizados a partir de plantas, já executadas, anteriormente nas matrizes colonizadoras. Podemos observar no livro Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa, escrito por Alfred W Crosby (2011), um dos motivos da introdução de espécies estrangeiras durante a colonização se deve ao fato dos colonizadores já possuírem o domínio sobre o manejo e conhecerem todos os benefícios das mesmas, transformando assim a substituição das árvores nativas pelas estrangeiras, numa prática comum, que objetivava também reproduzir nas Américas, pequenas reproduções de modelos europeus, uma prática, em suma de europeização.

Através da colonização, diversas espécies foram introduzidas gerando impactos ambientais, sociais, econômicos e/ou sanitários, sendo estes geradores de perda de diversidade biológica, acarretando inclusive a extinção de algumas espécies nativas. Além dos motivos básicos já mencionados, seu aspecto físico já conhecido poderia remeter a uma memória saudosista de uma Europa distante, um local deixado para trás, mas sempre presente no imaginário dos colonizadores, conforme Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, descreve: “[...] à casa em que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios.” (BACHELARD, 2000), T/A.

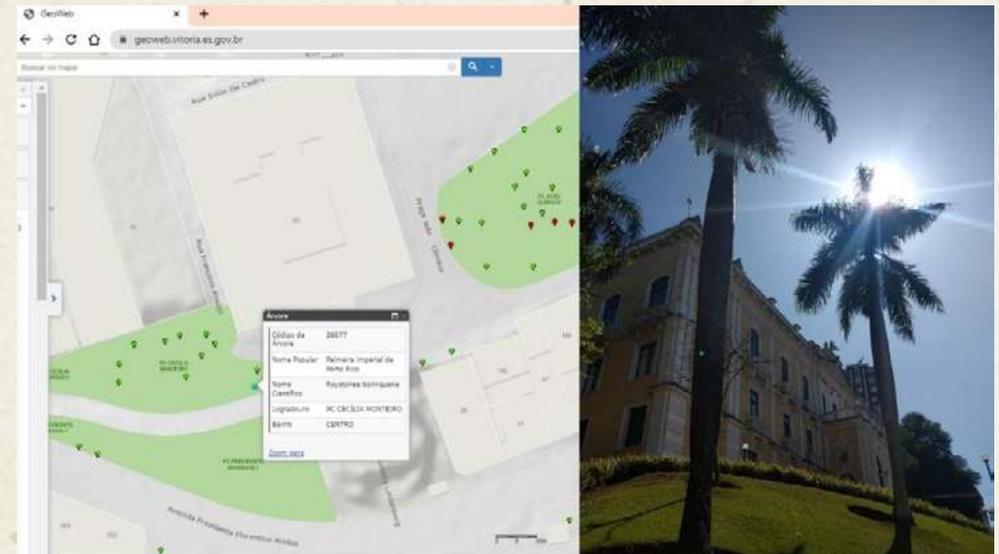
Também foi observado que muitas destas espécies sofreram com o clima e pragas que não existiam em seu local de origem, proporcionando assim o replantio de algumas espécies de árvores nativas, dando assim ao início de novos parâmetros conceituais que permitiram o uso de espécies autóctones. O desejo do retorno das espécies autóctones pode ser relacionado ao que indica Stuart Hall: “[...] o ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX, ao lado da globalização e a ela intimamente ligado, constitui, obviamente, uma reversão notável, uma virada bastante inesperada dos acontecimentos.” (HALL, 1998).

## 2. Bairro Centro, Vitória-ES

Voltando agora ao bairro Centro, um dos bairros mais antigos da capital Vitória, onde podemos observar que teve sua ocupação à partir da chegada dos jesuítas, no período colonial, nos deparamos com ruas e praças arborizadas, sendo que na parte mais alta do bairro se concentram a maioria das árvores situadas nas calçadas, na área mais baixa as árvores se concentram nas praças.

Durante a colonização este bairro foi erguido nas áreas mais altas proporcionando uma melhor visualização do porto, proporcionando uma melhor defesa a seus

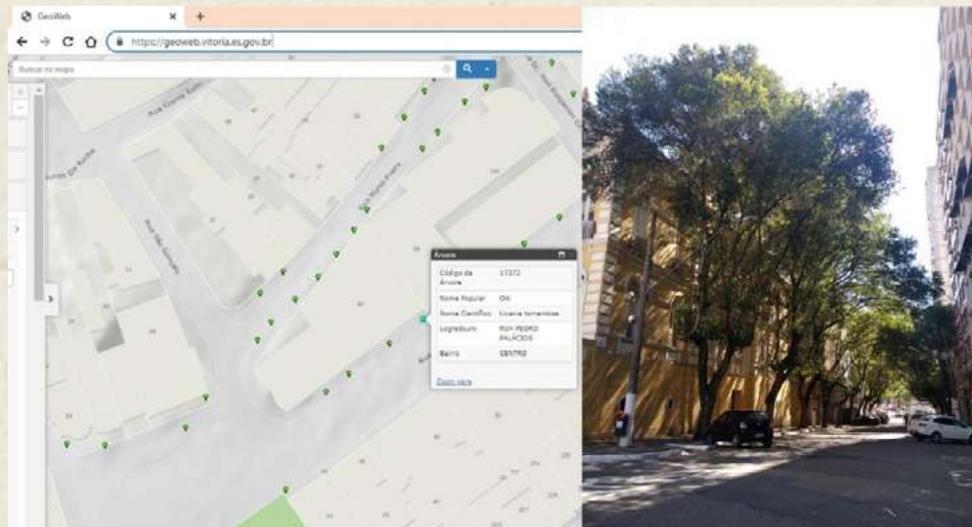
moradores, visto que naquele período estavam ocorrendo as diversas tentativas de invasão nesta província. Sendo assim, em sua maioria, as construções mais antigas abrigam uma grande parcela de órgãos e repartições públicas. Ainda sobre este bairro podemos relatar que nas praças e próximo a monumentos públicos ou construções históricas, constatamos a maior presença de espécies estrangeiras. Para justificar tal argumento apresentamos na figura 1, o Palácio Anchieta, sede do poder executivo do Governo do Estado do Espírito Santo que tem aos seus pés a espécie exótica Palmeira Imperial de Porto Rico. Esta espécie cujo nome científico é *Roystonea borinquena* é nativa da República Dominicana, Haiti, Leeward Is., Porto Rico. É uma árvore que cresce principalmente no bioma tropical úmido.



**Figura 1.** Localização da Palmeira Imperial de Porto Rico com sua imagem fotográfica. Imagem obtida com manipulação do autor unindo o print da página <https://geoweb.vitoria.es.gov.br/> e fotografia de Jovani Dala, Vitória, ES – Brasil, 2022. (Fonte: Acervo do Autor)

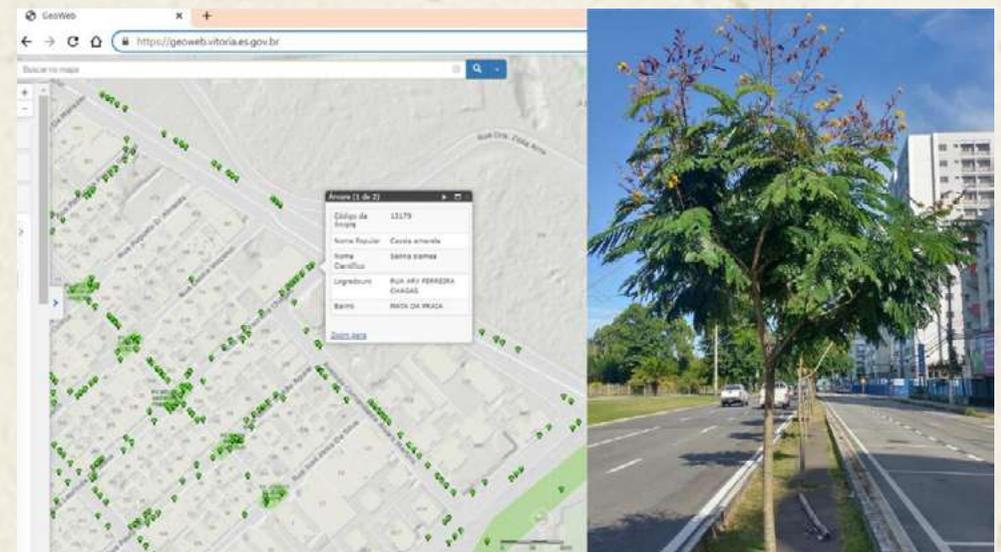
Observamos também que nas ruas e alamedas atuais existe uma maior concentração de espécies autóctones, tal fato pode ser justificado pela possível substituição das árvores que porventura tenham ocasionado algum risco a segurança dos transeuntes devido às intempéries do clima. Na figura 2 podemos ver uma série de Oitis, cujo nome científico é *Licania tomentosa*. Uma espécie autóctone do bioma da Mata Atlântica, sendo encontrada desde o Rio Grande do Norte até o Rio de Janeiro.

Essa mudança de desejo paradigmático que elege espécies autóctones em lugar da antiga importação de espécies muito comum no período colonial, no Brasil, em situação bem distinta do resto da América Latina, acredita-se que seja de responsabilidade do comportamento do paisagista Roberto Burle Marx, que no período moderno, começou a reconhecer a qualidade das espécies tropicais do Brasil quando visitou o Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim.



### 3. Bairro Mata da Praia, Vitória-ES

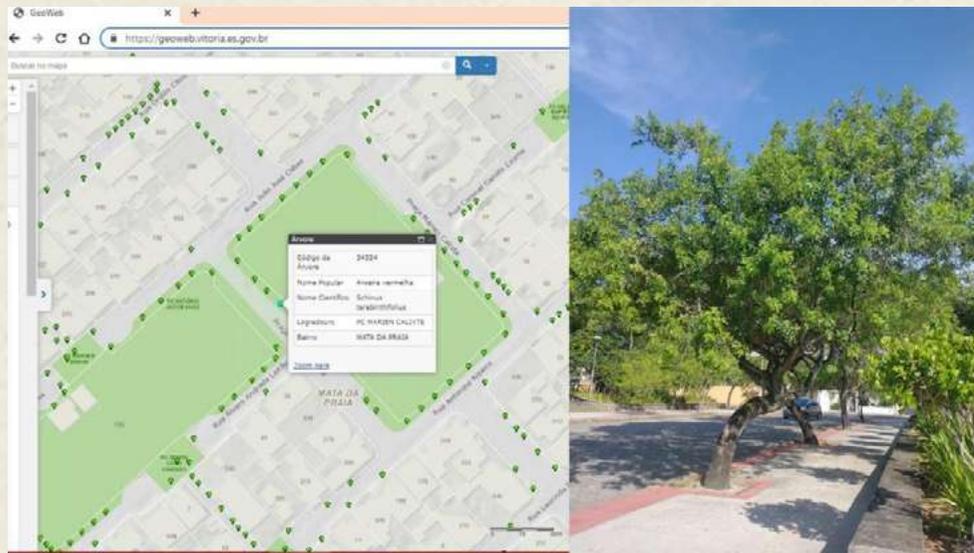
O bairro Mata da Praia, um projeto urbano e paisagístico mais recente, foi apresentado aos munícipes na década de 20, mas não foi bem aceito naquele momento. Já na década de 50, o loteamento foi replanejado tendo como inspiração o bairro Cidade Jardim, de Belo Horizonte, graças a este detalhe, Mata da Praia é o bairro mais arborizado da capital. Dentro do seu limite geográfico, contempla 2 parques, diversas praças e ruas ricamente arborizadas. Ao caminharmos pelo bairro podemos encontrar nas vias públicas espécies estrangeiras como observamos na figura 3, que nos traz a Cassia Amarela, cujo nome científico é *Senna Siamea*, uma espécie originária da Ásia Tropical, indicando desse modo ainda o uso de espécies importadas.



**Figura 2.** Localização de uma rua repleta de Oitis no bairro Centro, com sua imagem fotográfica. Imagem obtida com manipulação do autor unindo o print da página <https://geoweb.vitoria.es.gov.br/> e fotografia de Jovani Dala, Vitória, ES – Brasil, 2022. (Fonte: Acervo do Autor)

**Figura 3.** Localização de Cássia Amarela em uma rua do no bairro Mata da Praia, com sua imagem fotográfica. Imagem obtida com manipulação do autor unindo o print da página <https://geoweb.vitoria.es.gov.br/> e fotografia de Jovani Dala, Vitória, ES – Brasil, 2022. (Fonte: Acervo do Autor)

Entretanto, ainda percorrendo o bairro, foi percebido que um vasto índice de espécies autóctones pode ser observado nas praças. Uma peculiaridade destas praças é que as mesmas não possuem, em sua maioria, monumentos públicos instalados nas mesmas. O que observamos nelas é a diversidade de espécies nativas e passeios criando variados percursos para a prática de caminhadas e ou outros exercícios físicos da população do entorno. Dentre as árvores existentes, podemos visualizar na figura 4, Aroeiras Vermelhas, ou *Schinus terebinthifolius*, seu fruto é uma especiaria utilizada na culinária, onde é conhecida como pimenta rosa.



**Figura 4.** Localização de Aroeira Vermelha na praça Marien Calixte no bairro Mata da Praia, com sua imagem fotográfica. Imagem obtida com manipulação do autor unindo o print da página <https://geoweb.vitoria.es.gov.br/> e fotografia de Jovani Dala, Vitória, ES – Brasil, 2022. (Fonte: Acervo do Autor)

#### 4. Considerações finais

Dentre as pesquisas realizadas podemos verificar que não existe nenhuma regra ou lei

municipal que versa sobre as espécies a serem utilizadas no paisagismo da cidade de Vitória, pois no único documento que consta no PDU dessa, existe tanto a sugestão de árvores autóctones como de árvores estrangeiras, sendo o fator determinante para a seleção das espécies utilizadas no paisagismo urbano a análise dos múltiplos benefícios sociais que as mesmas oferecem.

A arborização urbana é um elemento fundamental na paisagem da cidade e possui múltiplos benefícios sociais, ambientais, climáticos e econômicos. Algumas delas são a melhoria da qualidade do ar, regulação umidade no ambiente, baixando a sensação térmica, geração de biodiversidade, redução de ruído, controle de erosão, reavaliação de propriedades residenciais, economia de energia, proteção da superfície pavimentada, sensação de bem-estar, sombra, recreação e embelezamento da paisagem, entre outros.

Com relação os bairros elencados como recorte de nossa investigação, verificamos a existências tanto de árvores estrangeiras como autóctones nos dois locais, sendo que foi possível verificar ainda que no Bairro Centro, as árvores estrangeiras ou exóticas são em sua maioria localizadas próximas a monumentos e edificações históricas, instalações de repartições públicas e ou nas praças, ainda sendo verificado que nas vias públicas é maior a predominância de árvores autóctones. Contrastando com esse dado, no Bairro Mata da Praia ocorre o inverso, nas praças ocorre a predominância de espécies autóctones, em contrapartida as espécies estrangeiras ocorrem em sua maioria nas vias públicas.

Geralmente, a escolha das espécies a serem utilizadas na substituição ou novos plantios cabe ao gestor responsável na elaboração do projeto urbano-paisagístico, tal fato tornasse um parâmetro que distingue os projetos da atualidade, posto que: tudo nos leva a concluir, rumo a uma orientação conceitual que não objetiva absolutamente, um resgate integral e exclusivo das espécies nativas endêmicas nesta cartografia, mas sim, elegem um princípio que não exclui as espécies estrangeiras, dando ênfase então, a uma naturalização e mescla de espécies, configurando assim, um procedimento de

fusão entre uma herança colonial arbórea com novos procedimentos paisagísticos implantados pelo modernismo, acrescentado assim, atualmente pela possibilidade de misturas com espécies nativas, compondo um multiculturalismo que reflete a sociedade também construída por diversos povos.

### 5. Referências

BERQUE, Augustin. **Paisagem-marca, paisagem-matriz**: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.84-91, 1998b.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem por Jean-Marc Besse; tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho. **Espécies Arbóreas Brasileiras por Paulo Ernani Ramalho Carvalho**. Coleção Espécies Arbóreas Brasileiras – v. 1, Brasília : Embrapa Informação Tecnológica ; Colombo, PR : Embrapa Florestas, 2003.

CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho. **Espécies arbóreas brasileiras** / Paulo Ernani Ramalho Carvalho, Coleção Espécies Arbóreas Brasileiras, v. 5 – Brasília, DF, Embrapa, 2014.

CROSBY, Alfred W. **Imperialismo ecológico**: a expansão biológica da Europa, 900-1900. Tradução de José Augusto Ribeiro, Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio**. Buenos Aires: FCE Argentina, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

GEOWEB VITÓRIA, Prefeitura Municipal de Vitória. Disponível em: <<https://geoweb.vitoria.es.gov.br/>> Acesso em: 05 de agosto de 2023.

LORENZI, Harri. **Árvores exóticas no Brasil**: madeireiras, ornamentais e aromáticas / Harri Lorenzi ... [et al.]. -- Nova Odessa, SP : Instituto Plantarum, 2003

PDU de Vitória, Plano Diretor Urbano da cidade de Vitória disponível em: <http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/Arquivos/2018/L9271.PDF>

## CHICO BUARQUE E O “APESAR DE VOCÊ” DE ONTEM E DE HOJE

Karina dos Santos Ribeiro  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*As considerações levantadas neste trabalho referem-se à canção “Apesar de você” de Chico Buarque de Hollanda e suas relações com a música de protesto em prol da causa democrática, para a conquista e estabelecimento de Direitos humanos em uma abordagem histórica, política e social. A pesquisa objetiva investigar as problematizações do assunto, sem a pretensão de esgotá-lo, pois embora os direitos fundamentais tratem o cidadão de maneira equânime, as prioridades variam de acordo com a comunidade e/ou necessidade da população em questão. Observando as dinâmicas da música popular dos anos 60/70 e as reivindicações da população brasileira pela liberdade de expressão, discute-se sobre arte, utopias de transformação social e suas possibilidades não somente contra a censura e repressão às manifestações artísticas daquela época, mas também pelo intenso processo de polarização política atualmente, trazendo à tona novamente o conservadorismo e a perseguição a muitos artistas no país. Nesse sentido toma-se particularmente a canção buarqueana “Apesar de você” para análise da importância artística e cultural de uma canção que mesmo após mais de meio século de seu lançamento ainda contribui com a luta dos valores sociais, políticos e suas imbricações.*

**Palavras-chave:** Direitos Humanos, Democracia, Música, Chico Buarque, Engajamento Social

### **Abstract:**

*The considerations raised in this work refer to the song “Apesar de você” by Chico Buarque de Hollanda and its relations with protest music in favor of the democratic cause, for the conquest and establishment of Human Rights in a historical, political and social approach. The research aims to investigate the questioning of the subject, without intending to exhaust it, because although fundamental rights treat citizens equally, priorities vary according to the community and/or needs of the population in question. Observing the dynamics of popular music in the 60s/70s and the demands of the Brazilian population for freedom of expression, art is discussed, utopias of social transformation and its possibilities not only against censorship and repression of artistic manifestations of that time, but also by the intense process of current political polarization, bringing to the fore again conservatism and the persecution of many artists in the country. In this sense, the song “Apesar de você” from Buarque is particularly taken to analyze the artistic and cultural importance of a song that, even after more than half a century of its release, still contributes to the struggle of social and political values and their overlaps.*

**Keywords:** Human Rights, Democracy, Music, Chico Buarque, Social Engagement

### 1. Introdução

Existem várias definições que se possa dar a palavra “canção”. Segundo o professor de linguagem musical, Gil Nuno Vaz, canção : “é geralmente tratada como um modo de expressão artística resultante da conjugação de dois elementos, usualmente referidos como “música e letra”. As definições de canção, entretanto, incluem vários outros elementos, o que deixa dúvidas sobre essa redução bidimensional.” (2000, p.1).

A canção se integra aos sentimentos e aos valores culturais e sociais do ser humano, refletindo em implicações e transformações através dos tempos e também o modo como efetivamente promove diálogos e discussões entre os indivíduos, assim sendo, o ser humano não é neutro, mas é : “receptor de sensação e doador de significação, usufruidor de sensação e interrogador de significação” (SOULANGES 2004, p.20).

Em 1960 a Bossa Nova entrou em declínio, e a nacionalização da canção com o regionalismo e o folclore brasileiro, abriram alas para um novo gênero musical: a Música Popular Brasileira, a nossa MPB. A história da consolidação da MPB se confunde com a história da ditadura militar, pois as canções eram produzidas sob tal contexto da história; escrita por intelectuais e estudantes universitários inspirando-se na cultura popular e no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)<sup>1</sup>.

Após um ano e meio exilado na Itália, por causa das perseguições da ditadura militar, o cantor Chico Buarque de Hollanda retorna ao Brasil e observando que a perseguição do regime militar ainda continuava, compôs a canção “Apesar de você” em 1970. No início a canção passou despercebida pelos censores, mas logo foi censurada e impedida de ser executada nas rádios do país. A canção questiona e denuncia os problemas sociais da época, as torturas, os desaparecimentos sem explicação, o

1 O Centro Popular de Cultura - CPC é criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional dos Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

autoritarismo, a luta por direitos e garantias fundamentais vilipendiadas, e o engajamento político nas ruas para que apesar daquele contexto que se vivia a população, um amanhã de esperança e liberdade chegaria.

Atualmente vivemos um período difícil na democracia brasileira. Desde o golpe contra a presidente Dilma em 2016, assistimos uma série de perdas de direitos da classe trabalhadora; a barbárie emergiu do poder executivo eleito em 2018 com sua forte apologia ao autoritarismo dos militares dos anos de chumbo. Chico Buarque retorna ao palco e canta “Apesar de Você”, cinquenta e dois anos após sua criação, lutando novamente contra o conservadorismo, a perseguição aos artistas, contra a manipulação da informação, por liberdade e esperança e ainda repetindo: Amanhã vai ser outro dia.

### 2. Apesar da repressão - resistência

Historicamente o Brasil passou por governos autoritários. Desde a renúncia de Deodoro da Fonseca na primeira república, temos uma série de atos antidemocráticos, a exemplo do golpe de 1930 de Getúlio Vargas até a ditadura militar em 1964. As torturas, desaparecimentos, supressões e violações dos direitos humanos e constitucionais, sempre fizeram parte desses governos, levando a uma estrutura de poder autoritária e dominadora, agravando principalmente a relação entre o Estado e as camadas mais populares da nação. Para que algum presidente se fixasse no governo no período democrático (1946-1964), este deveria estar em conformidade com as forças armadas, como afirma o historiador Boris Fausto : “ a democracia dependia precariamente da herança militar” ( 1994, p. 408). Na madrugada de 1º de abril de 1964 uma junta militar com chefes das forças armadas ( Exército, Marinha e Aeronáutica) toma o poder executivo brasileiro, levando o presidente eleito João Goulart ao exílio, e nomeia o general Humberto Castelo Branco, o 26º presidente do Brasil.

Os ministros da Marinha de guerra, do Exército e da Aeronáutica militar, impuseram

seu governo com base em Atos Institucionais<sup>2</sup> que recrudesciam o autoritarismo do poder do Estado sobre a população, o habeas corpus foi revogado e os diretos individuais suprimidos deliberadamente. Em 1969 com o presidente Emílio Garrastazu Médici, são formados os Destacamentos de Operações e Informação dos Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-CODIs)<sup>3</sup>. No Arquivo do Documento Histórico Brasileiro (ASMOB) há um documento anônimo intitulado “Organização dos DOI-CODI”, que relata parte do horror que se instaurava naquele lugar:

“Conforme o documento, a “equipe de interrogatório” recebia o preso com insultos e espancamentos. Na sala de tortura, antes de aplicá-la efetivamente, os torturadores buscavam confissões apenas com ameaças de tortura ou morte. Diante das negativas, a equipe começava a ação: “aos gritos, socos, pontapés e pauladas arrancavam as roupas do preso, amarrando-o à ‘cadeira do dragão’ ou então pendurando-o no ‘pau de arara’. As sessões de tortura duravam até que a vítima desmaiasse ou morria. Eram 13 os métodos de tortura descritos pelo documento.” (CEDEM, 2018)

Mediante o cenário de dura repressão por parte do Estado, a classe trabalhadora, o movimento estudantil, artistas, intelectuais e boa parte da população brasileira começou a se indignar contra a ditadura. Em 1968, a população foi às ruas na “Passeata

---

2 Os atos institucionais eram decretos com poder de Constituição e foram utilizados pelos militares para darem legitimidade às violências e ilegalidades cometidas durante o período da Ditadura Militar. Ao todo, foram emitidos 17 atos institucionais, entre 1964 a 1969. Fonte: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>. Acesso- 04/03/2023

3 Em 1969, a Operação Bandeirante (Oban) foi criada em caráter experimental, funcionando inicialmente como um órgão clandestino. O sucesso das operações levaria à criação, no ano seguinte, de uma estrutura nacional de repressão. O sistema DOI-Codi nasceria sob o comando do Exército e contaria com unidades instaladas em todas as suas áreas de jurisdição. Cada Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) era responsável pelo planejamento de ações de segurança e informação, incluindo capturas, averiguações e interrogatórios de suspeitos. O órgão paulista foi reconhecido como um dos mais atuantes centros de tortura, assassinato e desaparecimento forçado de perseguidos políticos do país. Fonte: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/destacamento-de-operacoes-internas-do-centro-de-operacoes-para-a-defesa-interna-doi-codi-sp/>. Acesso:04/03/2023

dos Cem Mil”, organizada por vários setores da sociedade brasileira e pelo movimento estudantil da cidade do Rio de Janeiro. O estopim do confronto foi quando um grupo de universitários invadiram o Restaurante Calabouço<sup>4</sup> protestando contra o aumento do preço das refeições. Durante o embate o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto levou um tiro no coração, disparado pelo comandante da tropa da Polícia Militar. O fato agravou o confronto, levando a mais manifestações pela cidade do Rio de Janeiro trazendo a população para as ruas em todo país.

### 3. Antes de tudo- “Roda Viva”

Para os artistas não foi tarefa fácil passar pelos censores com suas canções que criticavam a ideologia imposta à sociedade brasileira pelos militares. As canções não podiam expressar abertamente o anseio de democracia e de uma sociedade igualitária para todos. Usando de figuras de linguagens, metáforas e jogos de palavras, as canções que cantaram as agruras daquele período nos contam muito do que a sociedade da época viveu e sofreu. Chico Buarque de Holanda que além de ser um dos principais compositores e intérpretes da MPB, compôs canções que abordaram de maneira singular os sentimentos, os valores da liberdade, das relações políticas versus os anseios da população. Chico disse em uma entrevista que não se considera um “compositor de protesto, mas uma pessoa de protesto<sup>5</sup>”, uma inquietação que se manifesta ainda hoje em sua música, e que foi de fato, muito relevante para aquele momento da história, e ainda é.

---

4 Restaurante localizado próximo ao Aeroporto Santos Dumont, no Rio, onde se alimentavam universitários e secundaristas. Embora a refeição custasse centavos, o lugar não agradava. Com frequência, havia protestos contra o galpão caquético, e contra a comida intragável. Fonte: Agência Senado- <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/em-68-senado-reage-a-morte-de-estudante/episodio-no-calabouco-no-rio-inflama-manifestacoes-de-rua> . Acesso em 06/02/2023

5 Entrevista de Chico Buarque: Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/nao-sou-um-compositor-de-protesto-uma-entrevista-da-epoca-da-ditadura-com-chico-buarque-que-faz-75-anos-hoje.html>. Acesso em 05/03/2022

Chico Buarque alcançou sucesso ainda jovem em 1966, com a música “A Banda” no Festival de Música Popular Brasileira, empatando o 1º lugar com “Disparada” (Geraldo Vandré/ Théo de Barros), interpretada por Jair Rodrigues, Trio Marayá e Trio Novo. Em 1967 escreveu a canção “Roda Viva”, que conquistou o 3º lugar do Festival de MPB daquele ano, e fez parte do álbum “Chico Buarque de Hollanda - Vol.3”. Em 1968 “Roda Viva” virou tema de peça teatral, escrita por Chico e dirigida pelo ator José Celso Martins Corrêa, a peça estava fazendo sucesso no país, porém na montagem de São Paulo o CCC (Comando de Caça aos Comunistas)<sup>6</sup>, atacou o elenco de forma violenta, atingindo inclusive alguns espectadores.

Recentemente em 2022, o deputado federal Eduardo Bolsonaro em conjunto com outros parlamentares de extrema direita, utilizou a canção “Roda Viva” em um dos seus vídeos para reclamar da “censura” sofrida pelo inquérito das fakenews. O parlamentar não pediu autorização do compositor para usar sua obra, o que além de indevido, é um paradoxo histórico, pois Roda Viva é um dos símbolos da luta contra o autoritarismo do regime militar, regime este que a extrema direita no Brasil faz apologia e homenagens. Somente tal fato seria absurdo, mas segundo a reportagem da Revista Veja<sup>7</sup>, ao processar os responsáveis pelo uso indevido da canção, a juíza substituta do sexto Juizado Especial Cível da Comarca da Capital Lagoa, acusou que há “ausência de documento indispensável à propositura da demanda, qual seja, documento hábil a comprovar os direitos autorais do requerente sobre a canção *Roda Viva*” ou seja, colocando em dúvida se a canção foi escrita de fato por Chico Buarque, causando assim, uma série de críticas a postura da magistrada perante a sociedade brasileira.

---

6 O CCC Surgiu oficialmente em 1964, quando participou ativamente do movimento que depôs o presidente João Goulart e instaurou o Golpe Militar. A organização paramilitar e de extrema direita era formada por estudantes da Mackenzie e da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Policiais do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) também faziam parte do grupo. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/o-que-era-comando-de-caca-aos-comunistas-sigla-pichada-na-sede-do-pdt>. Acesso em: 07/03/2023

7 <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-bizarra-decisao-judicial-contra-chico-buarque/>

#### 4. Amanhã vai ser outro dia

Antes de Chico começar a cantar e contar as agruras daquele momento, o coral começa dizendo: “Amanhã, vai ser outro dia” repetidas vezes. Antes de se referir ao regime militar mandando no país e cerceando as liberdades individuais, ele vislumbra a esperança de dias melhores. Ainda como observa Mariana Rodrigues Rosell :

“A canção começa com um coro entoando o verso “Amanhã vai ser outro dia”. O uso do coro reforça a ideia de um apelo coletivo – e não do autor, da pessoa Chico Buarque em si –, sendo utilizado todas as vezes em que o refrão é cantado e em determinados versos da canção, sempre no sentido de coletivizar o que se canta. Tal mensagem fica ainda mais evidente pelo recurso *fade in*<sup>8</sup>, que dá a ideia de constante acréscimo de vozes a esse canto” (2014, p.122)

Não demorou muito para que os censores percebessem que a música na verdade estava se referindo ao governo dos militares, o artista, chamado a dar explicações sobre o “você” dá música, disse que se tratava de um relacionamento tóxico com uma mulher muito mandona e autoritária; obviamente esse argumento não os convenceu. Os compactos da canção, embora já tivessem vendido 100 mil cópias, foram recolhidos das lojas, “Apesar de você” não podia mais tocar nas rádios, mas virou hino nos centros universitários e os estudantes a entoaram em suas manifestações. Sobre isso ainda nos diz Miriam Bevilacqua Aguiar:

“Ao censurar uma música que já havia sido tão difundida, o governo militar não conseguiu seu intento, que era tirar completamente a canção de circulação. Somente os discos é que foram recolhidos das lojas e a música não mais tocada nas rádios,

---

8 *Fade in* é um recurso de edição, comumente utilizado no início de uma gravação, que consiste em aumentar gradativamente o volume do áudio. Ver NISBETT, Alec. *The Technique of the sound studio*. Waltham; Massachusetts: Focal Press, 1966.8 Na letra original, o terceiro verso consta como apresentado acima, no entanto, na gravação da canção, após a palavra “discussão”, o cantor acrescenta um veemente “não”, enfatizando ainda mais o tom de protesto da canção.

mas nos shows de Chico, principalmente no circuito universitário era comum os estudantes cantarem **Apesar de Você** espontaneamente com o compositor apenas acompanhando ao violão.” (AGUIAR, 2017, p. 138)

Recentemente, observa-se que os versos da canção “Apesar de você” se tornaram relevantes mediante a situação política do país. A apologia aos atos ditatoriais de 64, a presença ostensiva de militares nos cargos de natureza civil da administração pública federal a exaltação pública ao coronel Carlos Brilhante Ustra<sup>9</sup> como chefe do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), viabiliza a observação de pontos em comum entre alguns aspectos da ditadura militar e a “condução retórica”, ao invés de usar o “porrete” como fora usado nos anos ditatoriais, o poder executivo utilizou as redes sociais, mas não apenas isso. O estímulo ao armamento, a politização e a insubordinação das polícias (gerando o aumento dos crimes ditos de estado), a violência crua perpetrada contra a população negra, indígena, contra as questões de gênero, crimes políticos não revelados, a repressão nas prisões, e as fakes news atacando a imprensa e até mesmo outros poderes da república para impactar a opinião pública.

### 5. Considerações finais

O descontentamento da canção “Apesar de você” tem se ouvido nos últimos anos nas plataformas digitais com apresentações do próprio Chico Buarque em manifestações populares, blocos de Carnaval, ressignificando a canção. Em meio a desmandos, perseguições à classe artística, às minorias, enfim aos valores democráticos já conquistados no Brasil. Chico Buarque retornou a entoar “Apesar de você”, reverberando a canção não somente

---

9 Carlos Alberto Brilhante Ustra conhecido como Major Tiberiá de acordo com a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, enquanto Ustra esteve à frente do DOI-CODI houve 40 mortes em 40 meses, bem como uma denúncia de tortura a cada 60 horas. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/ustra/>. Acesso em 10/11/2022

como obra de arte, mas como elemento de resistência, de resgate da nossa memória que norteia um caminho novo a ser percorrido, mas que agora já se sabe dar o primeiro passo.

### 6. Referências

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **Tempo e Artista: Chico Buarque, avaliador da nossa cotidianidade**. 2014, p. 138. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

CEDEM, Centro de Documentação e Memória da UNESP. **DOI-CODI foi instrumento para garantir ditadura civil-militar: Entidades de direitos humanos reivindicam sede de São Paulo para um centro de memória**. 2018. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/272/doi-codi-foi-instrumento-para-garantir-ditadura-civil-militar/>. Acesso em: 04/03/2023.

DE OLIVEIRA, Adriano Dantas. **A repressão das paixões: análise retórico-discursiva da canção buarqueana “Apesar de você”**. *Abordagens metodológicas em estudos discursivos*, p. 30, 2010.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2009, p.408

ROSELL, Mariana R. (2014). **O projeto frustrado de Apesar de Você: A canção de Chico Buarque e o processo de redemocratização brasileiro**. *Epígrafe*, 1(1), 117-130.

SOULAGES, François. **Estética e método**. *Ars*, São Paulo, ano 2, n.4, p. 19-41, 2004.

VAZ, Gil Nuno. **“O Campo Sistêmico da Canção”** In: *Opus*, n. 7, Curitiba, 2000. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view-File/98/80>. Acesso em 02/01/2023

## **MULHERES NEGRAS E CIRCULAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: Um olhar sobre as exposições Malungas e Erù-Iyá**

Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Renata Gomes Cardoso  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Esse texto apresenta algumas reflexões acerca do sistema artístico capixaba e a circulação de artistas afrodescendentes. Nesta abordagem apresenta-se na primeira parte uma discussão teórica sobre sistemas das artes, que contribui para analisar a configuração e desdobramento do contexto artístico capixaba; na segunda divulga-se um mapeamento parcial de exposições com temática afro-brasileira e/ou de autoria negra a partir de três instituições deste contexto artístico, com uma proposta de análise consecutiva sobre espaços, exposições e estratégias elaboradas por artistas e/ou coletivos para efetivar presença e circulação de acordo com as características deste sistema. O levantamento de exposições organizadas e realizadas em instituições locais tem o propósito de compreender, de forma quantitativa e qualitativa, as dinâmicas de circulação que configuram o cenário capixaba. Tal levantamento evidenciou um número pequeno de exposições neste recorte, o que demonstra a necessidade de se refletir sobre os espaços e trâmites institucionais para a compreensão da circulação sobretudo de artistas negras neste circuito. O levantamento em instituições capixabas indica também um espaço que se efetiva como estratégia de circulação, o MUCANE, no qual foram organizadas exposições específicas que contribuíram para aprofundar e divulgar debates sobre a produção e circulação de arte de autoria negra: as exposições Malungas (2018) e Erù-Iyá: Movimentos Antirracistas (2021), descritas ao final do artigo.*

**Palavras-chave:** circulação; sistema artístico; artistas negras.

### **Abstract:**

*This article presents and analyses the circulation of afro-brazilian art in the state of Espírito Santo. In this approach, the first part presents a theoretical discussion on arts systems, which contributes to analyze the configuration and unfolding of the local artistic context; the second discloses a partial mapping of exhibitions with an Afro-Brazilian theme and/or black authorship from three institutions, in order to discuss spaces, exhibitions and strategies developed by artists and/or collectives to guarantee presence and circulation, despite the characteristics of this system. The survey of exhibitions organized and carried out in local institutions has the purpose of understanding, in a quantitative and qualitative approach, the dynamics of artistic circulation in the local scenario. This survey showed a small number of exhibitions in this specific case, which demonstrates the need to reflect on institutional spaces and procedures related to afro-brazilian art. The survey also indicated one cultural institution devoted to this theme, the museum MUCANE, in which specific exhibitions were organized to deepen and disseminate debates about the circulation of afro-brazilian art: Malungas (2018) and Erù-Iyá: Movimentos Antirracistas (2021), described at the end of the article.*

**Keywords:** circulation; artistic system; afro-brazilian art; woman artists.

### 1. Introdução

Apresenta-se neste texto um recorte da pesquisa em andamento, cujo objetivo é compreender a circulação de arte e artistas no contexto da arte atual no Espírito Santo. O tema específico de investigação é a arte entendida como “afro-brasileira”, com enfoque na presença de artistas negras e negros neste contexto artístico. Para compreender as dinâmicas desta circulação, é preciso primeiramente abordar, do ponto de vista teórico-metodológico, a questão da configuração dos sistemas das artes e os processos de entrada, reconhecimento e/ou legitimação de artistas, historicamente guiados por uma lógica de exclusão e/ou apagamento das presenças de mulheres e/ou de determinados grupos sociais. Para a análise são considerados apontamentos acerca dos sistemas de circulação a partir de autores como Bourdieu e Foucault, e, para o caso de mulheres, contexto brasileiro e capixaba, autoras como Griselda Pollock, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro e Janaína Barros. Neste texto destaca-se características e questões relacionadas ao sistema na capital do Espírito Santo, mais precisamente no Centro de Vitória, a partir das seguintes instituições: MAES (Museu de Arte do Espírito Santo), Casa Porto das Artes Plásticas, Galeria Homero Massena, MUCANE (Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas). Utiliza-se também, como referência para compreender a formação do contexto artístico local, os estudos de Almerinda Lopes, com seu livro “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012).

Para compreender as dinâmicas desse sistema, foi realizado um levantamento nos arquivos para observar o cronograma de ações, garimpando registros de exposições que foram realizadas em cada instituição, com recorte a partir dos anos 2000 e que tiveram como protagonistas/participantes artistas afrodescendentes ou a temática da exposição, indicada como antirracista e/ou de arte/cultura afro-brasileira. Tal levantamento apresenta um panorama de como esses espaços se relacionam com o atual debate sobre circulação de arte e artistas negras e negros, bem como com as temáticas étnico-raciais.

Das instituições investigadas, o Museu Capixaba do Negro “Veronica da Pas” – Mucane se destaca como espaço efetivo para estabelecimento de estratégias de circulação de artistas negras e negros, como local de subversão das lógicas tradicionais do sistema, garantindo um lugar para circulação de modelos e debates, tendo em vista que o museu surge exatamente de iniciativas dos movimentos negros para estabelecer um espaço de ação cultural voltado para a conscientização da questão afro-brasileira. A partir do Mucane, a pesquisa pretende analisar, como estudo de caso e desdobramento, duas exposições que se apresentam como estratégia de circulação, promovendo o necessário debate sobre a situação e as características do contexto da arte na cidade: as exposições Malungas (2018) e Erú-Iyá (2021), ambas realizadas no MUCANE, que contribuem para, conseqüentemente, ressaltar também a importância deste museu no circuito capixaba de arte.

### 2. Sistema e circulação artística

Como indicou Pierre Bourdieu, em análise sobre a estrutura interna do campo artístico, há leis de funcionamento correlacionadas com o campo do poder. Tal estrutura de relações é fundamental para compreender o funcionamento do sistema de arte no Brasil e, consecutivamente, no Espírito Santo. Assim, analisa-se como a trajetória social e a posição que o indivíduo ocupa em determinado campo podem interferir na oportunidade mais ou menos favorável de nele atuar. Este campo do poder é “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)” (BOURDIEU, 1996, p.244), portanto, esse “poder” está diretamente ligado e relacionado com subsídios financeiros e influências, que podem ser observadas tanto em relações institucionais quanto pessoais, em uma estrutura. Bourdieu compreende esse processo inserido em uma “ciência das obras culturais”, subdividindo-as em três

pontos fundamentais: análise da posição do campo artístico, ou seja, o centro do campo do poder e sua evolução do tempo; análise da estrutura interna do campo artístico, ou seja, como são essas leis de funcionamento e de transformação e também as estruturas das relações e, por fim, a análise dos hábitos dos ocupantes dessas posições, sendo esse o ponto central dessa discussão. Bourdieu fala sobre o sistema de maneira ampliada, em uma discussão que contribui, nesta pesquisa, para compreender as dinâmicas de formação e desdobramento do contexto artístico capixaba, seus agentes e as formas de circulação que o caracteriza.

No caso brasileiro, as relações de poder que determinaram estruturas no contexto social e cultural foram e seguem sendo abordadas por interlocutoras negras, no sentido de trazer para a discussão o recorte étnico-racial. Sueli Carneiro retoma, por exemplo, as discussões sobre relações de poder apontadas por Foucault, para analisar as formas como esse domínio se manifesta e afeta o cenário social, ou seja, verificando “a ênfase sobre como o poder opera e menos sobre a sua natureza” (CARNEIRO, 2005, p.31). Tais reflexões sobre relações de poder na sociedade são essenciais para pensar a inserção de artistas no contexto brasileiro, atravessado por históricas relações que evidenciam disputas nos âmbitos de raça, classe e gênero, configurando uma demanda para abordagem a partir do que foi debatido por Patricia Hill Collins na definição da interseccionalidade como ferramenta analítica (COLLINS, 2022), aqui aplicada para o caso do campo artístico. É necessário pensar, portanto, na formação do campo no Brasil e suas relações com a matriz europeia, origem das hierarquias de poder, que estão, de todo modo, refletidas no caso capixaba.

Desde o século XVI, as academias constituíram um sistema que congregava a formação e a consagração de artistas. No caso do recorte de gênero, as mulheres estiveram condicionadas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros “menores”, considerados inferiores e associados ao artesanato, com uma conotação negativa e não valorizado no universo das “belas artes”. Como analisou Simioni,

A “hierarquia dos gêneros” era um sistema de classificação das modalidades artísticas que as escalonava, estabelecendo como modalidade mais “alta” a pintura de história, domínio quase exclusivo dos artistas homens, e condenando como “baixas” as artes aplicadas, vistas como domésticas e, por extensão, femininas. (SIMIONI, 2010, p.1)

A circulação de mulheres em contextos artísticos, neste caso, ficaria restrita a determinadas práticas e a condições que limitavam os processos de reconhecimento e prestígio. Tais estruturas excludentes estão refletidas nas narrativas históricas que determinaram lugares específicos para o debate sobre a participação de mulheres, como debateram Nochlin (1971) e Pollock (1988). As discussões sobre hierarquias de gêneros nos sistemas das artes são fundamentais para analisar o caso da circulação de artistas e modelos na arte contemporânea do Brasil, mas tal debate requer ainda a inclusão de outros recortes, como o de raça e classe. Neste caso, Sueli Carneiro contribui para esta discussão ao propor apresentar e demonstrar como “discursos e práticas configuram a racialidade como dispositivo de saber/poder”, em que “discursos/saberes ou os dispositivos de dominação se renovam continuamente” (Carneiro, 2005, p. 31 e 32). Existem efeitos causados por esse processo estruturante, composto por práticas discriminatórias e mecanismos racistas que interferem diretamente na circulação de artistas negras e negros. Tal estrutura apresenta consequências que abrangem diversos contextos, desde o campo educacional, de renda financeira e, sobretudo, de inserção nos meios profissionais.

Carneiro utiliza o termo “unidade histórica e pedagogicamente anterior” (Idem, p. 20), para analisar o “contexto da escravidão africana e todos os discursos que foram sobre ela produzidos com a intenção de legitimá-la” (CARNEIRO, 2005, p. 26), de forma que subverter tal lógica requer um processo longo e lento de transformação das estruturas. É necessário lembrar que existiram mecanismos dentro dos sistemas das artes que reforçaram o imaginário coletivo sobre pessoas escravizadas, como uma inferioridade natural em relação a outras pessoas. Do ponto de vista de circulação, a síntese apresentada por Helio Menezes no texto publicado em *Histórias Afro-*

Atlânticas evidencia que as discussões sobre tal estrutura, que têm um desdobramento no tempo, apenas ganharam mais ênfase no contexto artístico brasileiro a partir de um histórico de exposições, ações, eventos, instituições e publicações promovidos por figuras como Abdias Nascimento e Emanuel Araújo (MENEZES, 2018, p. 579, 580). Uma questão que se desenha a partir da descrição dessas exposições e ações é justamente sobre o lugar e a participação de artistas mulheres negras neste cenário: é necessário, ainda, mapear esse histórico a partir das iniciativas promovidas para estabelecer o debate sobre arte afro-brasileira ou de autoria negra<sup>1</sup>. A participação de pessoas afrodescendentes como produtoras no campo de pesquisa, historiografia e arte no Brasil é percebida como pequena, se compararmos proporcionalmente com a população que se identifica como negra e parda no censo do Brasil. A artista e pesquisadora Renata Felinto nos auxilia a compreender o embrião do processo que determina e influencia o processo de exclusão de determinadas pessoas, no caso negros e negras, no sistema da arte (FELINTO, 2016), seja como autores/artistas, seja por práticas consideradas como inferiores pelas hierarquias instituídas a partir de um sistema de arte que é pautado por uma normativa europeia:

“Acerca dessa participação do artista afrodescendente na constituição do legado da arte brasileira, ainda que ele não seja contemplado na historiografia oficial da arte brasileira de forma adequada, é preciso aferir que existe uma invisibilidade da produção desse artista visual descendente de africanos, seja ela pautada na formação considerada deficitária e/ou na tradição branca e erudita de origem europeia não assimilada ou rejeitada por esse artista.” (SANTOS, 2016, p. 27)

Portanto, ao considerar tal tendência excludente do sistema no caso de pessoas afrodescendentes, é necessário analisar as formas em que tais exclusões são constituídas e como se perpetuam nos desdobramentos do campo, evidenciando exclusões e disputas, que revelam ativismos. Quais são as estratégias elaboradas

para contornar esse processo historicamente pontuado? Quais são as políticas de exposição e de acervo que, atualmente, promovem algum tipo reflexão sobre essa estrutura, resultando em um processo de inclusão e modificação? Como garantir que produções tidas como não hegemônicas apareçam com frequência no circuito de arte como as demais produções? Como identificar e transformar a herança colonial escravocrata e excludente que ainda contamina os espaços expositivos? Esse conjunto de questões pode ser aplicado para o caso específico da arte capixaba, no sentido de entender os processos de circulação de artistas negras, para o recorte deste trabalho.

### 3. Sistema e circulação artística capixaba

O livro “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012) de Almerinda Lopes expõe o processo de constituição do sistema da arte no estado, trazendo um panorama histórico sobre como se desenvolveram as instituições que promoveram exposições artísticas no circuito capixaba. Esse é um ponto interessante a ser analisado, sobretudo porque, dentro da região sudeste, é possível identificar várias diferenças, em termos da configuração histórica dos centros culturais, entre o Espírito Santo e os outros estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais:

“O Espírito Santo permanecia, naquela época, como o Estado mais pobre e atrasado da região Sudeste. No entanto, seus líderes políticos se mostravam indiferentes ao processo industrial e, apesar da crise sem precedentes na história que desaconselhava os investimentos na monocultura cafeeira, os mesmos continuariam a insistir em manter a base de sustentação econômica do Estado no cultivo e exportação desse produto. Por essa razão, esta terra iria se manter alijada do processo industrial, ainda por bom tempo, postergando seu processo de modernização e desenvolvimento.” (LOPES, 2012, p.11)

1 Janaína Barros enuncia alguns nomes na análise que fez em sua tese sobre as ações promovidas por Emanuel Araújo na década de 1980. Ver Viana, 2018, pp. 42-48.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

A compreensão desta formação evidencia um problema de estrutura e circulação da arte no estado, em um cronograma e panorama muito diferente de outras capitais. É válida a forma como o Espírito Santo cresceu nos últimos anos com criações de museus e galerias que promoveram representações artísticas e culturais, mas apesar desse crescimento, é necessário verificar como tais instituições pensaram e seguem promovendo uma reflexão sobre características e diferenças da produção artística local no sentido também de políticas afirmativas.

De acordo com Lopes, São Paulo e Rio de Janeiro estavam dedicados em acelerar a entrada do nosso país no ideário modernista e, neste empenho, buscaram incentivar fortemente a criação de instituições, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) ou os Museus de Arte Moderna (MAM) e a Bienal. Ao mesmo tempo, o estado do Espírito Santo estava investindo e evidenciando a monocultura cafeeira, devido às oligarquias rurais que estavam no poder político da época, mantendo também um ideal artístico mais conservador.

Em decorrência dessa organização política, que mantinha e controlava o poder de acordo com seus interesses, houve um desdobramento específico da estrutura artístico-cultural no estado do Espírito Santo. As obras que tiveram melhor entrada e recebiam maior atenção deste público eram as pinturas de paisagem, uma vez que remetiam ao que agradava tal oligarquia rural. Eram produções de fácil compreensão e serviam como instrumentos ornamentais e, como analisa Almerinda Lopes, obras inseridas em um “gênero pictórico que não provoca nenhum tipo de questionamento, instigação ou crítica, daí fascinar as classes dirigentes” (LOPES, 2012, p.10-11). É possível discutir uma formação de gosto que permite compreender a origem de assimetrias, em termos de diversidade, na circulação de modelos artísticos e culturais com diversos desdobramentos no sistema, mesmo estando dentro da mesma região (Sudeste). Tendo em vista essa formação histórica, faz-se necessário refletir sobre circulação, práticas e estratégias que promovem representações diversas da e na arte capixaba na atualidade.

A partir da discussão apresentada, foi realizado um primeiro levantamento sobre circulação de artistas e temáticas em alguns espaços expositivos do centro de Vitória. O recorte para o levantamento foi determinado no sentido de verificar exposições e/ou eventos que tiveram identificação com a temática afro-brasileira e/ou com participação de artistas negras e negros. O levantamento de tais dados permite uma análise quantitativa desta circulação, que pode demonstrar como as instituições locais têm configurado reflexões sobre essa questão. Os dados possibilitaram também a organização de uma listagem de instituições mais voltadas e/ou dedicadas ao contexto *afro*, o que permitiu, conseqüentemente, uma escolha de exposições específicas para a análise, pois colocaram em pauta a circulação no sistema evidenciando posicionamentos ativistas. Foram selecionados, em primeiro momento no levantamento, os espaços artístico-culturais Casa Porto de Artes Plásticas, Museu de Arte do Espírito Santo e Galeria Homero Massena, tendo em vista que são espaços que promovem ampla circulação de exposições de “arte contemporânea” ou arte na atualidade. Por essa mesma razão, o levantamento considerou um recorte temporal da década de 1990 até os dias atuais (Tabela 1).

INSTITUIÇÃO	EXPOSIÇÕES COM O RECORTE AFRO-BRASILEIRO	ANO
Casa Porto das Artes Plásticas	8	1999-2022
Museu de Arte do Espírito Santo	6	1998-2022
Galeria Homero Massena	Ainda não respondeu	-

A circulação de arte “afro-brasileira” ou de autoria negra é bastante reduzida na Casa Porto e MAES, com um pequeno número de 8 e 6, respectivamente, se considerado o arco temporal do levantamento, de cerca de vinte anos. A Galeria Homero Massena

ainda não respondeu com os dados solicitados até a data de finalização do artigo, entretanto, por se tratar de uma instituição totalmente dedicada a exposições de arte contemporânea, sobretudo com artistas mais jovens ou em início de trajetória, pode surpreender com os dados. A galeria foi palco de uma individual da artista Castiel Vitorino Brasileiro, “O trauma é brasileiro” (2019), tendo recebido também edições das exposições da Associação Cultural Videobrasil, que contou com participação de Charlene Bicalho, dentre outras autorias negras. Os dados também revelam que tal circulação se evidencia mais na década mais recente, o que demonstra, por um lado, como os debates promovidos em geral no contexto brasileiro vem contribuindo para a reflexão sobre essa circulação e suas presenças e ausências e, por outro lado, que tal circulação também pode estar vinculada às características de entrada e formação de artistas no sistema, cronologicamente indicados no estudo de Almerinda Lopes, evidenciando agora uma transformação deste cenário, de um aspecto mais tradicional, para o qual questões de classe são determinantes, para um progressivo aumento do acesso à formação artística, via instituições como escolas, academias, universidades ou cursos independentes e formação autônoma. Tal transformação promove, atualmente, uma maior circulação de artistas negras e negros.

#### 4. Mucane e exposições malungas e erú-iyá

Criado no ano de 1993 por meio do decreto N° 15.078<sup>2</sup>, o MUCANE é, dentro das instituições museológicas existentes no centro de Vitória, o único espaço que objetiva e tem enfoque em ações e atividades que preservam e destacam a vivência e a memória ancestral de pessoas afrodescendentes capixabas, com organização de eventos e exposições. Tendo consciência da relevância da existência do MUCANE nesta discussão sobre circulação de artistas no cenário capixaba, duas exposições

foram selecionadas para analisar estratégias de circulação que procuram subverter a lógica excludente do sistema. A escolha considera tanto a temática das mostras quanto as artistas que participaram: Exposição Malungas (2018): Castiel Vitorino Brasileiro (Quarto de Cura), Charlene Bicalho (Onde você ancora seus silêncios?) e Kika Carvalho (Efeito Dominó, Anatomia da violência); e Exposição ERÛ-IYÁ (2021): Castiel Vitorino Brasileiro (Benzimento), Kika Carvalho (Benditas as coisas que não sei) e Yhuri Cruz (Anastácia).

A exposição *Malungas* (2018) contou com curadoria de Rosana Paulino e educativo de Kiusam de Oliveira e discutiu corporeidade afropoética, processos de cura, racismo e sexismo. A artista Castiel Brasileiro apresentou a obra *Quarto de Cura*, promovendo processos de cura em feridas causadas pelo racismo, colocando a ancestralidade como centro desse movimento. A artista Charlene Bicalho propõe a obra “Onde você ancora seus silêncios? #2”, que trata do silenciamento sofrido por mulheres negras, gerando reflexões e repensando repressões sofridas por esses corpos. Para completar, Kika Carvalho promove uma instalação utilizando 60 peças produzidas em cerâmicas e, em efeito dominó, quebra todas elas. A escolha do material propõe a junção de dois fatores capixabas marcantes: a panela de barro e a questão do feminicídio, sendo o Espírito Santo um dos estados com índices mais altos.

A exposição *Erú-Iyá: movimentos antirracistas* contou com a curadoria de Mara Pereira, que traz um título articulado à origem iorubá, sendo a saudação às espumas e ondas geradas no encontro das águas do rio com as águas do mar. Os diálogos trabalhados nessa exposição enfoca a questão das mulheres na afrodiáspora transatlântica, com obras como a instalação da artista Castiel Brasileiro intitulada “Benzimento”, com Yasmin Ferreira, a obra “Benditas as coisas que não sei”, de Kika Carvalho, e a obra “Anastácia”, de Yhuri Cruz. Além disso, contou com 14 vozes de mulheres negras do Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia.

Essas exposições exemplificam uma estratégia de organização e circulação de

<sup>2</sup> Disponível em: [Decreto 15078 2011 de Vitória ES \(leismunicipais.com.br\)](https://leismunicipais.com.br) Acesso: 15/03/2023 às 12h05.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

um debate antirracista, bem como de um protagonismo feminista negro na arte contemporânea capixaba, que se revela não apenas pela participação das artistas mas pelas curadorias e ações educativas vinculadas às exposições. Outro ponto a se destacar, que é também um eixo de análise na pesquisa em andamento, é o fato de terem ocorrido em um espaço que é instrumento de diálogo entre a produção contemporânea de arte brasileira e as raízes populares, já que o Mucane promove eventos, ações e exposições fora das hierarquias hegemônicas que separam as artes e práticas artísticas. No desdobramento da pesquisa as exposições serão detalhadas em termos de realização e recepção, de forma a compreender o impacto dessas ações no contexto da arte capixaba.

### 5. Referências

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005.

COLLINS, Patricia Hills. **Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica**. São Paulo: Boitempo, 2022.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo | 1940 - 1969 | ensino, produção, instituições e crítica**, EDUFES.

MENEZES, Helio. “Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa”. In,

PEDROSA et alii. **Histórias Afro-Atlânticas. Vol. 2 Antologia**. São Paulo: Masp, 2018.

NOCHLIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª ed. (1971, 1ª ed.).

POLLOCK, Griselda. **Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art**. Londres: Routledge, 2008 [1e. 1988].

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016.

SIMIONI, Ana Paula. “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan”. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, n. 2, 2010.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra**. Tese (Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2018.

## **CURANDO DESDE EL SUR: por uma curadoria antropofágica**

Michele Medina

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Angela Grandó

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Pensando a curadoria desde el Sur, ou seja, uma curadoria feita por curadores do Sul Global, o artigo busca apresentar um breve percurso do pensamento decolonial nos processos de criação curatoriais através da análise da exposição Dominó Canibal, do curador e teórico mexicano Cuauhtémoc Medina, realizada durante a PAC (Proyecto Arte Contemporáneo) e apresentado no espaço expositivo Sala Verónicas na cidade de Múrcia, na Espanha, no ano de 2010. Embora apresentada em um país do Norte Global, nos interessa a prática aplicada por Medina de “desconstruir” o espaço expositivo, tensionando o cubo branco, a partir de intervenções de uma obra/artista sobre outra/o.*

**Palavras-chave:** *Práticas curatoriais; Dominó Canibal; Curadoria latino-americana; Cuauhtémoc Medina; Decolonial.*

### **Resumen:**

*Pensando en una curaduría desde el Sur, es decir, una curaduría hecha por curadores del Sur Global, el artículo busca mostrar un breve recorrido del pensamiento decolonial en los procesos de creación curatorial a través del análisis de la exposición Dominó Canibal, del curador y teórico mexicano Cuauhtémoc Medina, realizada durante el PAC (Proyecto Arte Contemporáneo) y presentada en el espacio expositivo Sala Verónicas de la ciudad de Murcia, España, en 2010. Aunque presentada en un país del Norte Global, nos interesa la práctica aplicada por Medina de “deconstrucción” del espacio expositivo, tensando el cubo blanco, a partir de intervenciones de una obra/artista sobre otra.*

**Palabras-chave:** *Prácticas curatoriales; Dominó Canibal; Comisariado latinoamericano; Cuauhtémoc Medina; Decolonial.*

### 1. Introdução

Sul Global é um conceito elaborado no pós Guerra Fria para uma diferenciação entre os países desenvolvidos, industrializados do século XIX (Norte) e os países em desenvolvimento, ex-colônias e de industrialização tardia (Sul). Embora, segundo Caixeta (2010), a denominação apresente certa “inconsistência terminológica” ao determinar o que é Sul, apontando questões como por exemplo, o México, um país situado no hemisfério Norte e latino-americano, pertence ao Sul, já a Rússia (ainda que emergente), possui status de país do Norte Global, assim como Austrália e Nova Zelândia, países situados geograficamente no hemisfério Sul, porém, tratados como países do Norte Global. Mas aqui não tratamos de uma localização geográfica literal, e sim, pegando emprestadas as palavras de Cuauhtémoc Medina (2017), falamos deste “lugar onde todos nós sabemos que a injustiça, antes de falar e caminhar, já está plantada na floresta de símbolos da linguagem e da economia, por meio da disparidade de ocorrências sarcástica do destino que é geopolítica”. Pois é a partir da retomada de algumas problemáticas sociais latino-americanas que, por vezes, eram tidas como resolvidas, que o grupo de estudos *MC<sup>t</sup>* (*Modernidad/Colonialidad* ou *Proyect M/C*), se debruçou sobre estudos da colonialidade e da modernidade, questionando cânones do pensamento ocidental que asseguram a herança colonialista na contemporaneidade. Foi através destes estudos que se originou o termo que é tão repetido em exposições e práticas artísticas — o decolonial, e que aqui nos interessa enquanto prática curatorial de curadores latino-americanos.

Na intensa busca de uma prática curatorial que questione cânones, narrativas eurocêntricas, e que de certa forma, busque por novas experiências estéticas e expográficas e tendo em consideração o aumento do interesse que os estudos de decolonialidade tem alcançado nos debates artísticos brasileiros, queremos compreender de que forma curadoria pode romper com padrões, não apenas temáticos — como de se abrir à prática de reordenação e apresentação de histórias que não estejam baseadas no eurocentrismo,

para contemplar histórias, até então, renegadas — mas também, padrões curatoriais. E essa é uma problemática importante para se pensar questões de curadoria, aqui entendida como a articulação de um discurso no espaço expositivo. Tal significa, em resumo, refletir sobre a possibilidade de se pensar novos formatos expositivos para além temáticas/narrativas expostas em outros modelos de arte do passado recente. Hoje observamos o crescente interesse de museus e galerias (e demais espaços de arte) em trazer ao seu público um discurso decolonial. Porém, em uma análise de prática curatorial: não estaríamos sujeitos às determinações veladas de suas paredes brancas, inóspitas? É com este questionamento que surge o interesse pela exposição *Dominó Canibal*, curada por Cuauhtémoc Medina, em 2010. Pode uma curadoria ser *decolonial* ainda que inscrita no espaço asséptico do cubo branco?

### 2. Tensionando o cubo branco

Para se falar de uma prática curatorial, é impossível não pensar no espaço que a exposição ocorre, por isso cabe trazer uma breve reflexão sobre “cubo branco”. Para O’Doherty (2007), a arte moderna trouxe a necessidade de uma galeria ideal, que “(...) subtrai[a] da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’”, onde neste espaço a obra seja “(...) isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”. Conforme o autor, a produção moderna se faz para este ambiente branco, com suas paredes assépticas, que buscam um distanciamento do espaço com a realidade, se, portanto, assim, com uma pretensa sacralização do objeto artístico. Neste espaço, articulado com discursos de memória e poder, trazemos algumas novas narrativas, algumas novas visões (ou cosmovisões) do mundo. Porém, ainda pensamos a sua disposição em dialogar com a norma do cubo branco. Ainda nos deixamos levar pelo seu ar de ambiente intocável, de uma arte que ainda aceita ser posta no pedestal do ambiente distanciado da realidade. É neste espaço que Medina traz o que Muniz-Reed (2019, p.10) trata como “o exemplo mais interessante de uma

---

1 Formado em 1998 por estudiosos como Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres e Walter Dignolo.

estratégia curatorial radical e ilustrativa do *éthos decolonial*".

*Dominó Canibal* foi realizada durante o PAC (*Proyecto Arte Contemporáneo*), na cidade espanhola de Múrcia, comunidade autônoma da Espanha. A *Sala Verónicas*, espaço onde foi apresentada a exposição, possui uma história interessante que vale ser brevemente comentada aqui. A *Sala* é parte de uma antiga igreja barroca do século XVIII, onde estava localizado o *Convento de Verónicas de Murcia*<sup>2</sup>. Hoje, dessacralizada de suas funções religiosas, se converteu em uma sala expositiva desde o final dos anos 1980. De acordo com o curador,

“O projeto está inteiramente localizado em um espaço: a antiga igreja de Verónicas, hoje convertida em uma sala de exposições. A implicação que tem essa igreja com a história da sobreposição do catolicismo sobre o passado mulçumano, e da arte contemporânea sobre o catolicismo, certamente [foi] uma parte importante ao que se alude no projeto.” (MEDINA apud FERNÁNDEZ-CID, 2010a, tradução nossa).

Aqui podemos convocar o pensamento de O’Doherty (2007) acerca do cubo branco, que segundo o autor, pouco se difere das propostas das construções religiosas, onde o fiel ficava absorto naquele ambiente, isolado do mundo. O ambiente expositivo da *Sala Verónicas* ainda possui algumas características marcantes da construção barroca local do século XVII, como na estruturação interna com seus arcos muito decorados e ainda alguns elementos derivados do Renascimento. E foi neste ambiente — peculiar — que o espaço recebeu a colaboração entre artistas e seus processos, de janeiro a dezembro de 2010. E são nessas intervenções que o pálido espaço da Sala Verónicas, antigo Convento e Igreja, foi ganhando discursos (e reflexões) diferentes dos que já presenciou em seu passado. A *Sala* foi composta por obras dos sete artistas participantes da exposição (do primeiro ao último): Jimmie Durham, Cristina Lucas,

Bruce High Quality, Kendell Geers, Tania Bruguera, Rivane Neuenschwander e Francis Alÿs. Vale pontuar que o *Dominó Canibal*, realizada para a PAC, surge como uma crítica ao modelo espetacularizado das bienais de arte contemporânea, segundo palavras de Medina (2010b), onde há sempre uma divisão (aparentemente) muito bem dividida entre os temas a serem apresentados ao público e, também, uma quantidade enorme de artistas. A crítica do curador se dá para um diálogo que se pretende, mas não se materializa no espaço. Em *Dominó Canibal* está é a busca do curador e conforme podemos ver a seguir, uma busca bem-sucedida.

### 3. Por uma curadoria antropofágica

Saindo da peculiaridade do espaço, entramos na peculiaridade da proposta curatorial de Cuauhtémoc Medina. Como no canibalismo, referência ao *Manifiesto Antropofágico*<sup>3</sup> (1928) de Oswald de Andrade, as práticas artísticas se articulam em um espaço único, através de “sobreposições e descontinuidades”, onde cada artista tinha a liberdade de “reinterpretar, destruir e apropriar” a obra anterior (FERNÁNDEZ-CID, 2010). Nas palavras de Medina,

“Para mim, o *Manifiesto Antropofágico* é uma referência libertadora porque implica romper com qualquer discurso identitário que procure uma pureza nativista e, ao mesmo tempo, transforma o estereótipo do selvagem canibal num procedimento de invenção cultural. Como nasci no México, sempre me surpreendi com a forma como Andrade dinamizou a ideia do nacionalismo cultural como posição latino-americana. O meu fascínio sobre este ponto é muito específico: atribuo grande importância a esta genealogia porque ela se afasta de qualquer política de afirmação da identidade.” (MEDINA apud FERNÁNDEZ-CID, 2010, tradução nossa)

2 O convento de Verónicas surge na Orden del Salvador ou Santa Brígida, em 1335, conforme solicitado em testamento pela rica senhora Doña Isabel Ruiz de Alarcón, pertencente à aristocracia local.

3 Segundo Imbroisi; Martins (2023) O Manifesto Antropofágico propunha basicamente 'devorar' a cultura e as técnicas importadas e provocar sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável.

Enquanto prática curatorial, nos moldes de Oswald de Andrade, *Dominó Canibal* devora o outro, o digere e então, separa o que cabe na próxima proposta, cospe o que não convém. Como em um dominó, os artistas estão em um jogo no espaço expositivo, atentos às negociações que envolvem uma criação que parte de um outro. E assim as identidades não existem isoladas, há aqui negociações, estranhamentos, identificações. Tudo isso ocorrendo em um espaço expositivo em um país do dito Norte Global, que foi um dos colonizadores da América Latina e em um espaço de uma antiga igreja barroca. Se nos atentarmos ao nosso passado colonizado, vemos na imagem da igreja barroca o início de todo processo colonizador no território nacional. Se formos fazer essa breve reflexão no sentido local, logo na chegada dos colonizadores portugueses na atual cidade de Vila Velha (ES)<sup>4</sup>, uma das primeiras construções erguidas foi uma igreja de estilo barroco. O processo que Medina traz não é apenas um devorador de um outro, mas também da História. Se a *Sala Verónicas* já era dessacralizada de suas funções religiosas há algum tempo, podemos dizer que a curadoria de Medina a dessacraliza também de ser um “templo” de arte contemporânea. Pois, o objeto artístico ali não está isolado, imune ao mundo. As obras apresentadas têm ali questões políticas, sociais e artísticas muito fortes. E nem o espectador está ali imerso em uma outra realidade, aqui ele encontra sua emancipação, sendo muitas vezes, convidado a interagir com a exposição.

Para exemplificar, podemos trazer algumas questões apontadas pelos próprios artistas. Na obra *Huelga General*, da cubana Tania Bruguera, onde o espaço é pensado como *site-politic-time-specific*, conforme definição da própria artista, onde a participação do público é realizada através de intervenções nos murais apresentados. No contexto, a Espanha passava por um momento de confrontação entre sindicatos e Governo, devido a uma reforma trabalhista proposta pelo presidente à época, que levou milhares às ruas em protesto. De acordo com Bruguera (2010), ao se aproveitar das circunstâncias de uma agitação grevista, Bruguera buscou verificar se através das imagens, com seus

4 Vila Velha é um município localizado no litoral do Espírito Santo. Tem sua fundação em 1535, juntamente com a chegada dos portugueses para o início da colonização do litoral brasileiro. Foi a primeira capital do Estado do Espírito Santo.

muitos clichês propagandistas sindicais, poderiam trazer ao público um desejo de ação ou até mesmo, detonar uma ação por parte dos seus visitantes. Sua sucessora, a brasileira Rivane Neuenschwander (2010), aponta que há um diálogo em suas proposições, que ocupam o espaço de greve proposto por sua antecessora, porém, formando uma composição interessante: se Bruguera trouxe questões fora do espaço para dentro, Rivane trouxe para o espaço instalações relacionadas com espaços domésticos.

Uma curadoria orientada pelo Sul, é pensada a partir deste local geográfico e seus jogos de poder, como em um campo de batalha (de narrativas), das relações de reconhecimento, de estranhamento, absorção e rejeição entre os sujeitos. Neste espaço ocupada durante um ano, por linguagens artísticas tão diferentes, por artistas que, embora se alinhassem em algum momento em discurso, num todo, o que podemos perceber são questionamentos políticos, e que ao se unirem em um espaço único, talvez, possam ter sido lidos como o momento político de sua época. Há a irreverência, há uma tentativa de romper pactos expositivos, há também vontade de subversão. Como em um jogo de dominó, fazendo uma referência ao seu nome, nos 12 meses de exposição, cada artista apresentou suas obras no espaço, sucessivamente, tendo sempre presente a obra do artista anterior, em um processo de negociação.

No atual contexto, estamos acostumados a ter relacionados ao decolonial (ou ao pós-colonial), normalmente, artistas muito específicos. Medina está realizando esta exposição no mesmo ano que Walter Mignolo publica seu texto *Aisthesis Decolonial* (2010), onde para algumas questões envolvendo países fora da América Latina como também compartilhadores de um discurso decolonial, e é isto que podemos observar na curadoria proposta. Não há intenção neste artigo de afirmar que este ou aquele artista deve (ou pode) ser lido como decolonial, mas sim analisar a prática curatorial que se dá através do processo artístico de cada um deles, que forma uma curadoria que rompe com as epistemologias curatoriais. Se a *Aisthesis* que Mignolo traz é a da origem grega, ligada às sensações - e processos de percepção - e não a europeia ligada aos ideais clássicos de beleza, estamos pensando em uma Estética (*Aisthesis*) que

seja essa interseção de sentidos e sensações, *Dominó Canibal* apresenta isso em sua experiência ao espectador. Seja em seu processo curatorial (modo expográfico, modo de organização dos artistas) ou até mesmo na circulação espacial entre os temas que poderia ser feito ao visitar a cada mês a exposição.

#### 4. Considerações finais

Se como pontua Brenda Cocotle (2019) em seus textos “*Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*”, há uma necessidade de decolonização do museu (e aqui estendemos esta ideia para todos os espaços de arte), seja partindo de uma revisão de acervo ou de quem ocupa os espaços de poder, aqui cabe a reflexão sobre a curadoria enquanto discurso e o quanto suas opções no espaço expositivo podem contribuir para uma prática decolonial. Moldados no formato do cubo branco, já problematizado por O’Doherty (2007) como espaço normatizador da arte, a experiência proposta por Medina constrói sua narrativa partindo do outro, onde cada intervenção proposta pelos artistas, desconstruem, “poluem”, interferem no entendimento da obra anterior. *Dominó Canibal* resultou em um agrado aos inquietos das práticas curatoriais. Tanto em modo de se pensar o uso do espaço expositivo quanto no papel da curadoria na exposição, apresentando novas formulações curatoriais, apresentando dinâmicas próprias de uma prática artística colaborativa e ressaltando o valor do processo de cada artista.

Se na maioria das exposições, embora trabalhadas em demonstrar novas percepções de mundo, para Muñiz-Reed (2019, p. 9) nem sempre “(...) há uma mudança epistêmica significativa no processo de curatorial”, seja em seu modo de se apresentar ao público, seja em seu modo de pensar a curadoria. Em *Dominó Canibal* não é difícil perceber “o estilo” do curador, mas este não está acima dos processos propostos por cada artista. Em uma [talvez] velada negociação expositiva entre artistas e curador,

compreende-se o que Muñiz-Reed atenta para *éthos decolonial*: não há ali apenas uma desconstrução de uma prática expográfica ou expositiva, há também uma desierarquização de papéis entre curadoria e prática artística, há a intervenção sutil do público, há trocas poéticas, há trocas políticas.

Se o entendimento de decolonialidade se dá na resistência à colonialidade, que para Quijano (1999, p. 139) é a “matriz de poder que produz hierarquias (...) operando junto com o capital para manter um regime moderno de exploração e dominação”, a proposta final nos apresenta o questionamento de representações e cria códigos a partir de sua experiência, da sua forma de ocupar o espaço expositivo. Como ignorar que espaços de arte são ainda espaços de poder, ainda dominados por discursos hegemônicos? E que se há interesse em um controle da produção/reprodução de subjetividade, a visualização de novas perspectivas no espaço expositivo se torna um potente dispositivo para a reflexão acerca do mundo. Para essa exposição, Medina optou por dispositivos curatoriais que romperam com modelos tradicionais, contribuindo assim, para um enriquecimento do debate de práticas curatoriais e, até mesmo, decoloniais. A curadoria, enquanto prática, pode contribuir para um discurso não hegemônico e para a desconstrução de um espaço expositivo doutrinador, o tornando um espaço de diálogo entre obras, artistas e público. Sendo assim, um espaço aberto de discussão e formação de saberes e pensamentos.

#### 5. Referências bibliográficas

BRUGUERA, T. **Huelga General**. 7 de dezembro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rHMVPCMTEIc&t=236s>> Acesso em 22 de março de 2023

CAIXOTE, M. B. **O Sul Global na política e na academia. Observatório Brasil e o Sul**. 2014. Disponível em: <https://www.obs.org.br/cooperacao/662-o-sul-global-na-politica-e-academia>

COCOTLE, B. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea.** IN: Arte e descolonização. São Paulo: MASP & Afterall. 2019.

FERNÁNDEZ-CID, M. **Dominó caníbal** (Entrevista a Cuauhtémoc Medina). 2010a. Disponível em: <<https://esferapublica.org/nfblog/entrevista-a-cuauhtemoc-medina/>>

IMBROISI, M; MARTINS, S. **Manifesto Antropofágico. História das Artes,** 2023. Disponível em: Acesso em 10 de março de 2023 <<https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/modernismo/manifesto-antropofagico/>>.

MEDINA, C. **Curando desde o Sul: uma comédia em quatro atos.** Tradução: Marina Lima. Fórum Permanente. 2017. Disponível em:

<<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-9/textos-em-html/curando-desde-o-sul-uma-comedia-em-quatro-atos>> Acesso em 13 de março de 2023

\_\_\_\_\_. **Intro Dominó Caníbal.** 25 de fevereiro de 2010b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TqnkL2W9xdA>> Acesso em 13 de março de 2023.

MUÑIZ-REED. I. **Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial.** IN: Arte e descolonização. São Paulo: MASP & Afterall. 2019.

NEUENSCHWANDER, R. **PAC Dominó Caníbal.** 24 de dezembro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7BlscwThhs&t=1s>>

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

## **DO TERREIRO AO ESPAÇO PÚBLICO: Arte Sacra afro brasileira enquanto arte pública**

Milena dos Santos Kohler  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Eloiza Comério  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O presente artigo representa parte das inquietações impulsionadas pelo estudo da arte pública sob a perspectiva social, histórica e cultural, voltando-se particularmente para o processo iconográfico em contexto nacional, conduzido por um histórico de substituição, troca, tradução, proibição e resistência de ícones. Ao ocuparem espaços de uso coletivo, as esculturas de arte sacra afro brasileiras parecem receber uma atribuição efêmera de arte pública, pois, ainda que não seja esta uma ação desenvolvida com a proposta de “ser arte”, diversos aspectos fundamentais do estudo da Arte Pública se fazem presentes, como o resgate da memória, a comunicação, o impulso para afetos e a referenciação. Apresentando percepções do estudo in loco, neste caso, a observação de uma gira de Umbanda em que esculturas coocupam espaços públicos, propomos reflexões iniciais sobre sua presença, iconografia e efeitos na coletividade, apresentando novas configurações visuais que representam convites para a educação e re-educação do olhar.*

**Palavras-chave:** Arte Pública; arte sacra; sincretismo.

### **Abstract:**

*This article represents part of the concerns driven by the study of public art from a social, historical and cultural perspective, focusing particularly on the iconographic process in a national context, driven by a history of replacement, exchange, translation, prohibition and resistance of icons. By occupying spaces for collective use, Afro-Brazilian sacred art sculptures seem to receive an ephemeral attribution of public art, because, although this is not an action developed with the proposal of “being art”, several fundamental aspects of the study of Public Art are present, such as the rescue of memory, communication, impulse for affections and referencing. Presenting insights from the study in loco, in this case, the observation of an Umbanda tour in which sculptures co-occupy public spaces, we propose initial reflections on their presence, iconography and effects on the community, presenting new visual configurations that represent invitations to the education and re-education of the to look.*

**Keywords:** Public Art; religious art; syncretism.

### 1. Introdução

Propostas de abordagem como a que aqui é estabelecida se fazem possíveis graças à pluralidade de desdobramentos gerados pelo caráter público do fenômeno artístico observado, a Arte Pública. Trabalhos de arte presentes em espaços de ocupação e passagem humana possuem particularidades em relação a trabalhos instalados em ambientes voltados para exposição, como galerias e museus, que se relacionam ao acesso, à comunicação, à memória e a outros fatores bem estruturados na definição de Abreu (2016):

“Esse complexo conceptual apresenta-se como uma estrutura formada por quatro esteios: a) Ideário: a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural. b) Impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição). c) Inclusividade: a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional. d) Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alojada distinto da restante produção (Abreu, 2013: 20).” (ABREU, 2016, p. 45)

Quando oriundos de processos criativos institucionalizados, ou seja, idealizados a partir de encomendas, os trabalhos de Arte Pública possuem, na maioria dos casos, um aparato de manutenção e preservação que lhes permite atravessar gerações, como é o caso dos monumentos. Os temas neles representados buscam o diálogo com questões próprias da comunidade onde estão inseridos e sua iconografia traz uma mensagem aos que a ele têm acesso. Como aponta Riegl, os monumentos possuem, em sua maioria, “[...] a capacidade de satisfazer as necessidades sensíveis ou espirituais dos homens. [...]” (RIEGL, 2014, p.65) e é por meio de tal potencialidade que trabalhos de Arte Pública atuam como elementos de memória e referência (ABREU,

2005, p.220).

Diante do significativo efeito da Arte Pública na construção da identidade e do imaginário das comunidades, é necessário apontar para o fato de que os processos criativos institucionalizados dos quais muitos trabalhos de arte, em especial os monumentos, são oriundos, estão relacionados aos interesses hegemônicos e retratam de forma parcial determinados temas, à serviço da “construção de uma história oficial”, nas palavras de Lilia Schwarcz (2019), que alerta:

“A construção de uma história oficial não é, portanto, um recurso inócuo ou sem importância; tem um papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado, mas prefere esquecer, e cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. (SCHWARZ, 2019, p.16)

As análises aqui propostas partem da análise dos efeitos das configurações iconográficas dos trabalhos de arte instalados em espaços públicos e busca contribuir para a construção de olhares críticos, apontando para possíveis diálogos entre monumentos instalados de forma institucional e expressões provindas das necessidades coletivas.

### 2. Arte Pública, ícone e representação

Em apelo para o estabelecimento de diálogos com a comunidade na qual estão inseridos, boa parte dos monumentos é idealizada com o objetivo de realizar homenagens. Desde figuras históricas e heroicas até divindades e figuras do imaginário coletivo, monumentos são encomendados e comunicam mensagens que se relacionam às memórias humanas, contadas por composições iconográficas em diversos níveis de fidelidade às suas raízes. Em meio a um período de estudo do fenômeno da Arte

Pública e suas potencialidades, surge um questionamento relacionado à realização de homenagens por meio de monumentos: E se aqueles que são homenageados pudessem falar de seus ícones e representá-los?

Observa-se que no inventário da Arte Pública brasileira um dos traços que se destaca é o sincretismo religioso. Para sincretismo, do grego *sykretismós*, temos a definição de Bechara (2011), que conceitua o termo como uma mistura de cultos religiosos ou diferentes culturas na qual seus elementos são acomodados e como uma amálgama de diversas ideias, doutrinas ou ideologias. No que se refere ao uso de imagens em contexto religioso no Brasil, a definição de sincretismo por Simas apresenta uma síntese próxima à perspectiva aqui proposta:

“Processo marcado por nuances complexas, o sincretismo tanto pode ser visto como estratégia afrodiáspórica para cultuar suas divindades, como pode ser encarado como parte do processo de conexões ligadas ao acúmulo de forças vitais, em uma encruzilhada sutil entre a africanização de procedimentos católicos e a cristianização de ritualísticas negras e indígenas.” (SIMAS, 2021, p. 132)

O sincretismo religioso em território nacional desenvolveu-se, para além da relação de mistura, por meio da atuação de, no mínimo, duas forças – cada qual com seus sistemas complexos de elementos visuais e culturais – que realizaram contatos em diversos níveis. Forças providas das empreitadas coloniais agiram no estabelecimento de elementos católicos na identidade coletiva, e no conseqüente enfraquecimento de outras influências não católicas, enquanto os povos originários e africanos atuaram em estratégias de resistência e sobrevivência dos elementos que lhes eram necessários para a manutenção da vida.

Como consequência, a produção artística, de forma geral, reproduziu o sincretismo e os monumentos encomendados por instituições públicas e privadas atenderam,

em sua maioria, às noções de religiosidade dominantes na época em que foram idealizados. O Monumento a Iemanjá, por exemplo, construído em Vitória, Espírito Santo, no ano de 1988, apresenta uma configuração iconográfica muito semelhante à presente nas representações de divindades do catolicismo. Ainda que tenha sido encomendada com o objetivo de homenagear a parcela da comunidade praticante de religiões afro-brasileiras, elementos próprios de representações europeias foram escolhidos. Nas imagens abaixo nota-se a alteração cromática conseqüente da adequação realizada no ano de 2017.



**Figuras 1 e 2:** À esquerda: Monumento a Iemanjá, Praia de Camburi, Vitória, por Ioannis Zavoudakis, inaugurado em 1988. Imagem de 2015. À Direita: Monumento a Iemanjá, Praia de Camburi, Vitória, por Ioannis Zavoudakis, inaugurado em 1988. Imagem de 2018. (Fontes: Figuras 1 e 2: Acervo LEENA / UFES)

### 2.1 Do terreiro ao espaço público

O Monumento à Iemanjá é acompanhado de uma placa que indica uma homenagem às tradições afro-brasileiras e diante de tal informação e das observações feitas, apresenta-se o estudo inicial realizado, com a proposta de promover um paralelo às configurações iconográficas expostas nos monumentos institucionalizados. No dia 10 de dezembro de 2022 foi realizado o acompanhamento de uma gira em homenagem às Yabás, realizada pelo Templo de Umbanda Porteiras Abertas (TUPA), com sede em Vila Velha. A celebração ocorreu em um espaço público, na praia da Ponta da Fruta, também em Vila Velha. Os membros da comunidade instalaram duas tendas na areia da praia, uma delas com os atabaques e outra com o congá, uma espécie de altar onde foram colocadas esculturas das Yabás, orixás femininos. As imagens de Iemanjá, Oxum, Nanã, Obá, Iansã e Ewa, assim como todo o espaço de culto, estava acessível às pessoas que transitaram e ocuparam o local.



**Figuras 3:** Esculturas das Yabás instaladas na celebração realizada em 2022. (Fontes: Templo de Umbanda Porteiras Abertas)

A arte sacra presente na gira, coabitando um espaço público, é detentora de grande parte das potencialidades de um monumento. Acessível ao público, as esculturas de culto afro-brasileiro afetam o público, no sentido de fazer referência não só à determinada religião, mas às raízes dos povos trazidos do continente africano e escravizados no Brasil, representando assim resistência e memória. O Templo de Umbanda Porteiras Abertas foi escolhido para o primeiro estudo por sua postura de rompimento com o sincretismo, movimento iniciado por volta de 1980 por lideranças do candomblé voltaram-se para o questionamento das configurações dos ícones e imagens consequentes do sincretismo religioso nas religiões de matriz africana (SILVA, 2010). Nota-se que as esculturas utilizadas pelo TUPA não se assemelham às imagens de divindades católicas, buscando a desconstrução da organização sincrética da representação de orixás.

É comum na região metropolitana do estado do Espírito Santo, assim como em outras regiões do Brasil, a realização de práticas religiosas afro-brasileiras em praias, em especial nos meses de dezembro e fevereiro e, assim sendo, novas formas de representação das divindades desses cultos são apresentadas ao público.

De forma muito semelhante à um monumento, a arte sacra instalada, ainda que temporariamente, em espaço público comunica e impulsiona diversas relações com as pessoas que a ela têm acesso. Quando se trata de arte sacra afro-brasileira, adiciona-se ainda o fato dessas esculturas atuarem como propostas de configurações iconográficas, ou como formas de apresentar alternativas para as maneiras de representação consolidadas historicamente. Trata-se da reeducação do olhar, do convite para a crítica e o enriquecimento do repertório visual, cultural e histórico coletivo.

### 3. Considerações finais

O campo de estudo da Arte Pública possibilita muitos desdobramentos ao se relacionar com outras expressões e performances próprias da coletividade humana e tais diálogos aproximam áreas de reflexão que ultrapassam os limites dos fenômenos artísticos.

O estudo aqui iniciado demonstra que é possível e necessário observar os trabalhos de Arte Pública, em especial os consolidados historicamente, como os monumentos, com uma visão que os trate não apenas como portadores de mensagens consolidadas, mas como capítulos que dialogam com outros monumentos e ainda com outras necessidades materializadas pela coletividade.

[unicap.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=466](http://unicap.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=466)>. Acesso em: 06 de dezembro de 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

#### 4. Referências

ABREU, José Guilherme. **A Arte Pública e suas especificidades**. In CIUDAD Y ARTES

VISUALES. Madrid: **Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y comunicación en la Ciudad Contemporánea**. Universidad Complutense de Madrid, 2016.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Erner Rotchild Davidsohn, Anat Fabel. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 88 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Luiz Claudio **Barroca da. 'Santo não é orixá': um estudo do discurso anti-sincretismo em integrantes de religiões de matriz africana**. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-reitoria Acadêmica. Curso de Mestrado em Ciências da Religião, 2010. Disponível em: <<http://www>

## **ARTE, GÊNERO E SEXUALIDADE: Desconstruindo-se estruturas heteronormativas na Arte Pública Capixaba**

Rafael Gonçalves Marotto  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Fabiola Fraga  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Este artigo é parte de uma iniciativa de investigação acerca de obras de arte no cenário urbano no Espírito-Santense que aborda narrativas que dialogam com a temática de gênero e sexualidade. O estudo e a análise têm seu recorte teórico-metodológico na estética de gênero e sexualidade e nos estudos do processo de criação de artistas capixabas, centra-se em obras de Marcus Vinícius e Marian Rabelo. Compreendemos que as performances e os murais desses artistas transpassam as barreiras de gênero e sexualidade instauradas socialmente, colocando seus produtos artísticos no campo político dos novos modos de apreensão da arte contemporânea. Com uma abordagem metodológica de natureza básica e procedimento investigativo bibliográfico-documental, esta pesquisa está centrada nas investigações de gênero e sexualidade propostas por Holanda (2020). Conclui-se, portanto, que o estado do Espírito Santo possui trabalhos artísticos geradores de possibilidades as leituras em gênero e sexualidade, e por mais que muitas vezes tais artista não sejam citados como protagonistas, devido ao padrão hétero-normativo-patriarcal, as leituras de Marian Rabelo e Marcus Vinícius, de alguma maneira, provam o contrário.*

**Palavras-chave:** *Arte Espírito-santense; Gênero; Sexualidade; Arte Contemporânea.*

### **Abstract:**

*This article is part of a research initiative about works of art in the urban setting of Espírito Santo, which addresses narratives that dialogue with the theme of gender and sexuality. The study and analysis have their theoretical-methodological focus on the aesthetics of gender and sexuality and on studies of the creation process of artists from Espírito Santo, centered on the works of Marcus Vinicius and Marian Rabelo. We understand that these artists' performances and murals cross socially established barriers of gender and sexuality, placing their artistic products in the political field of new ways of apprehending contemporary art. With a methodological approach of a basic nature and bibliographical-documentary investigative procedure, this research is centered on gender and sexuality issues proposed by Holanda (2020). It is concluded, therefore, that the state of Espírito Santo has artistic works that generate possibilities for readings in gender and sexuality, and even though such artists are often not cited as protagonists, due to the hetero-normative-patriarchal pattern, the readings by Marian Rabelo and Marcus Vinicius, somehow, prove the opposite.*

**Keywords:** *Art from Espírito Santo; Gender; Sexuality; Contemporary art.*

### 1. Introdução

Será que as possibilidades de leituras existentes entre os trabalhos artísticos transpassam as barreiras de tempo e espaço? E quando os frutos artísticos e culturais conversam sobre os anseios, desejos, e até mesmo funcionam como um retrato de tribos da sociedade, ainda possuem seu valor? As analogias construídas com o tempo entre arte e suas possibilidades temáticas são imensuráveis. Tal argumento toma fundamento a própria trajetória da humanidade e seus ofícios, que funcionam, inclusive, como inserção de assuntos e pesquisas de trabalhos resultantes de períodos e movimentos passados. Podendo citar, dentro do gigantesco percurso artístico, os produtos artísticos da contemporaneidade, em que artistas constroem trabalhos que vão conversar com o seu tempo e espaço – não que isto não ocorresse no passado, mas na vida atual, tomada pelos excessos da pós-modernidade, esse diálogo ganha especial contorno.

Tal argumento toma como fundamento o preceito de que os trabalhos na contemporaneidade são tomados de excessos conceituais que muitas vezes parecem diluir a própria compreensão do que seja a obra, mas, sobretudo, cada vez torna arte e vida inseparáveis. Os artistas, ao conceberem os seus trabalhos “oferecem para cada um a oportunidade de entrar numa relação pessoal experimental [...]” (PHILLIPE, 1997, p.187). Ou seja, as leituras são múltiplas. E essas plurissignificações se alteram com o tempo e com o espaço que os trabalhos ocupam. Portanto, as possibilidades de leituras são imensuráveis.

Tal argumento elencado, que tomam como base a construção de sentido de uma obra, possibilitam a reflexão sobre as estéticas trazidas pelos frutos de seus produtores. Isso é, o desvendar a mente criadora do artista. Quando se introduz uma pesquisa que aborda como temática as questões de gênero e sexualidade, tem se como objetivo a compreensão dos impactos, das mensagens, dos contextos sociais e até mesmo perspectivas artísticas sobre os seus trabalhos desenvolvidos.

Cirillo (2009) afirma que: “[...] quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence ao conjunto de significações e tradições que a definem como tal”. (CIRILLO, 2009, p.13), entretanto, a contemporaneidade não parte de um “único ou verdadeiro ponto de vista; as tradições não são generalizadas e se estabelecem em microterritórios geográficos e epistemológicos. Sendo assim, não tem como pensar na arte e em sua temporalidade, desconectados de uma visão mais includente e plural. Não há condições de ignorar seu contexto e mensagem, as trocas e os encargos que a interação social impõem ao processo poético do artista. Essa é a subjetividade artística contemporânea que nos parece colocar em xeque os limites entre o artista e o público, entre o pessoal e o coletivo, entre o público e o privado; enfim, entre a arte e a vida.

Como exemplificação de tal argumento, pode-se citar a performance *Rhythm 0*, de Marina Abramovicz, realizada em 1974. A artista fez um convite ao público que utilizasse 72 objetos deixados em uma mesa em seu corpo. Quando questionada, após a performance, sobre seu trabalho, a artista mencionou ter se “sentindo violada”. (HALBERSTAM, 2020, p. 279) mostrando que o corpo da mulher, quando está desprotegido e a deriva é visto como objeto. Esse depoimento de Abramovicz expõe que mesmo se a intencionalidade do artista prevê certa invasão do limite corporal, a interação com o público, num processo participativo, apresenta interações não previstas no projeto poético da obra, violando a intencionalidade do criador, o qual pode perder o total controle das mediações com o público. Ou seja, na contemporaneidade, a fragmentação da ideia de totalidade é ao mesmo tempo o aflorar de uma ideia de que o público deixa de ser público e o artista (em especial os performers) são transmutados a mero objeto.

O texto aqui apresentado pretende, por mais que se apresente inicialmente como um certo tipo de manifesto da verdade e ativista, é apresentar artistas capixabas, como Mariam Rabelo e Marcos Vinicius, cujos trabalhos artísticos, fotografias,

vídeos, performances e murais, se mostraram de certo modo, dialogando com uma estética queer, questionando, cada um em seu tempo, o *modus operandi* da arte capixaba. Mostraram que há uma luta pela igualdade de gênero e pela sexualidade na arte Espírito-santense.

### 2. Uma ontologia de gênero e sexualidade

Dizer sobre as mudanças na forma de execução de arte é assumir, de certa forma, que o ser humano mudou sua forma de compreender a vida. Como forma de iniciar os debates, vale-se da leitura de um trecho de uma música: “*Garotas podem usar jeans/ E cortar os cabelos curtos/ Usar camisas e botas/ Porque é legal ser um garoto/ Mas para um garoto ser uma garota é degradante/ Por que você acha que ser uma garota é degradante*” (MADONNA, 2000, tradução dos autores). O trecho que inicia tal seguimento é uma tradução de uma música de Madonna, lançada no ano de 2000, intitulada *What It Feels Like for a Girl*, em livre tradução: *Como Se Sente Uma Garota*. Por mais feminista que letra possa se apresentar, ela nos permite questionar o espaço que uma mulher ocupa ainda nos dias atuais, além de questionar o corpo *queer* e a própria organização social. Percebe-se que por mais que aparentemente haja uma abertura de igualdade entre o feminino e o masculino, está parece se estruturar na medida que o feminino imite o masculino, mas não o contrário. Masculinizar o feminino é aceito, não o inverso.

Como forma de construir sentido no que foi apresentado, vale-se uma pequena ontologia do movimento *queer*. Que se inicia em meados dos anos 1960 quando um grupo de gays, feministas e negros, chamados até então de movimentos sociais, lutavam por muito mais do que a liberdade. Sabemos que, etimologicamente falando, quando se diz em organização social *confortável*, se é que isso existe, para mulheres e homossexuais, vem em mente um *slogan* que habitava as manifestações atividades

do passado, liberdade. Mas, na verdade, segundo os conhecimentos apresentado por Miskolci (2015), quando se preza por um ideal de liberdade ou igualdade, já se pressupõe que há diferença.

Os movimentos sociais surgidos em meados dos anos 1960, subtendiam que a igualdade é o mínimo, o que se deve ter é respeito. Essa é a diferença, de modo muito sintético, do movimento *queer* das demais correntes que lutaram pela igualdade do passado. Por ser uma vertente do feminismo, pode-se afirmar que os *Queers* lutam pela igualdade de gênero como um todo. Na verdade, se acredita que os ideais de masculino e feminino são construtos culturais que podem ser pensados fora da caixa que hétero-normativo-patriarcal ocidental.

Mas, retomando a música de Madonna que toma início de nossa discussão, por muito tempo, o comportamento social que destoava dos padrões da massa da sociedade era visto como crime, pecado, barbárie, bruxaria, enfim, algo errado. E nesse contexto, houve diversas personalidades e anônimos que lutaram pela igualdade de direitos e pela vida. Arriscamos dizer que graças a esse grupo de pessoas, estamos aqui. A sociedade não está preparada para demonstração de um comportamento feminilizado ou feminino, pois esse é visto como fraco. E na verdade, não é somente visto como algo fraco, como também histórico e doentio.

Quando as mulheres lutaram pelo voto, ou o direito pela educação, salários dignos, enfim, o mínimo, foram atacadas, receberam tiros e foram julgadas com devassas. E por mais que isso pareça algo totalmente perdido e do passado início do século XX, basta comparar com o caso de Malala Yousafzai que foi atacada em 2012 por sua luta pelo direito à educação. Isso é, ainda há, infelizmente, resquícios de uma desigualdade construída. Um século depois e o lema ainda parece permanecer o mesmo, porque as práticas socioculturais ainda se repetem.

Ainda erguendo argumentos, quando homossexuais reproduziam qualquer compor-

tamento que destoavam do padrão binário de masculino e feminino, havia ataques, mutilação, tratamento de choque e agressões em plena via pública. O que revolta Madonna quando afirma as visões do mundo sobre o feminino (não estamos falando de gênero aqui) é a imposição social, não deixando de mencionar a fragilidade cultural retrógrada tomada como verdade.

Em suma, quando se propõe discutir sobre os costumes da sociedade, tem-se como objetivo investigar e justificar acontecimentos recentes. Quando se questiona os valores impostos socialmente, controle-se meta para que a mudança aconteça de fato. Quando se diz sobre arte e questões políticas, propõe-se entender os motivos que findaram as intenções dos artistas com seus frutos.

### 3. Arte capixaba e as temáticas de gênero de sexualidade

Assim, nesse artigo nos propomos a investigação de trabalhos de dois artistas capixabas, Marcus Vinicius (1985-2012) e Marian Rabelo. A investigação acontece de forma que os produtos artísticos dos artistas mencionadas, colocados paralelamente com seus arquivos de processo, possibilitam a leitura sobre alguns aspectos das lutas de gênero e sexualidade na arte capixaba nas últimas décadas. Para tal, optamos por um breve olhar nesses dois artistas. Ela, Marian por ser um índice de como o papel na mulher na sociedade capixaba estava determinado e mesmo que essa artista tenha subvertido esta ordem, custou-lhe o reconhecimento como artista e o respeito familiar como sujeito que escolheu seguir seu caminho. Ele, Marcus Vinicius, um jovem artista que morreu cedo, mas em sua trajetória meteórica deixou um rastro inegável que marcou a constelação artística local e obrigou o sistema das artes capixaba a um revisionismo sem precedentes, embora com lastro nas discussões atuais sobre diversidade, ao contrário de Marian.

### 3.1 Marian Rabelo e o ecossistema urbano artístico capixaba

Marian Rabelo é uma artista autodidata que, mesmo sendo filha de Fernando Duarte Rabelo, ex-reitor da UFES, se recusou a ter formação acadêmica nas artes. Como uma mulher nascida nos anos de 1930, foi educada para os dotes femininos de cuidar da família e de sua casa, sendo qualificada com pianista – possivelmente com a intenção de entreter os convidados de seu marido nas festas e jantares de negócio. Destino pré-traçado que Marian negou. Optou por seguir uma vida diferente, não se casou ou teve filhos e dedicou sua vida à produções de pinturas e murais que se espalharam pelo Espírito Santo.

Segundo Celante e Belo (2013), ao ser questionada sobre sua formação nas artes, Rabelo afirmou que apesar de frequentar a antiga escola de Belas Artes (antes da federalização), não concluiu o curso, mas seguiu em uma formação paralela ao sistema de ensino regular da arte.

“[...] ela afirma ser auto-ditata e considera que sua trajetória começou ainda quando criança quando do interesse nato pelo desenho e pintura contrariando as investidas dos pais em inseri-la no campo da música. Atribui suas primeiras aulas de pintura à Irmã Maria Thereza de Novais no Colégio do Carmo, e desde então produziu livremente. Estudou na antiga Escola de Belas Artes do Espírito Santo, porém não concluiu o curso porque mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família.” (CELANTE; BELO, 2013, p. 121)

Foi em casa que Marian Rabelo aprendeu a gostar e admirar as artes. O pai escultor por lazer, e mãe pintora, abriram espaço para o desenvolvimento do talento inato de Marian. Ela também tinha habilidades para a música, tendo sido educada para ser uma moça “refinada” e conhecer as artes como entretenimento para recitais familiares. Mas, a mulher Marian aparentemente queria mais da vida, e negou-se a ser exi-

bida como um troféu/objeto de um marido. Ela galgava a liberdade. Desde sempre, sua presença em meios antes povoado apenas por homens, mostrava o simbolismo de seu trabalho e a sua representatividade, na medida em que, de alguma forma, estava abrindo caminhos para aquelas que iriam vir.

Entre as décadas de 1960 e 1970 foi intensa sua produção, em especial, grandes murais, tanto para empresas particulares quanto para o poder Público. A partir desses trabalhos, sua repercussão e grandiosidade, Marian estava definitivamente apresentada ao mercado artístico capixaba como um de seus expoentes, com característica própria, firmou sua importância no cenário Nacional das Artes Plásticas, sendo citada como uma referência nacional no mosaico. Especificamente na azulejaria, ela lança mão de técnicas absolutamente artesanais, recheadas de técnicas de composição, basicamente originadas de Portugal. Embora notabilizada pela grandiosidade de seus murais, Rabello foi responsável também por vários trabalhos menores, adequados ao espaço a ser ocupado. As obras da artista, mais especificamente seus grandes murais, a décadas povoando a cena pública capixaba, de maneira quase imperceptível, toma nosso pensamento e adentra a nossa alma, toda vez que por eles passamos.

Como profissional, ainda no Rio de Janeiro ela teve contatos com o universo do trabalho cerâmico, surgindo daí sua paixão pela azulejaria mural. Por volta de 1965, Rabello realiza o seu primeiro painel em azulejaria, no bar Lanches Vitória, hoje demolido. Esse trabalho lhe redeu outros, como o mural para a Secretaria de Agricultura e o mural para a Imprensa Oficial, ambos de 1971 e intitulados pela artista como “Ciclos Econômicos do Espírito Santo” e “Mecanismos de uma Indústria de Jornal” respectivamente, seguidos pelo grande mural da empresa Real Café (1972), no município de Viana, dentre outras. Totalizam-se 45 obras de grande formato no estado, o que evidencia sua importância, ou relevância na arte regional – embora a história da arte capixaba a ignore como muralista, destacando apenas seu trabalho como pintora, na qual também tem obras relevantes, mas menos expressivas em

termos de re colocação de uma mulher no cenário das obras monumentais, e tentam recoloca-la no conforto da pintura de cavalete.

Nos interessa aqui, então, sua obra mural para áreas externas. Seus murais estão espalhados em vários municípios da Grande Vitória e no interior do Estado. Dessa forma, é inacreditável a sua invisibilidade, ante a quantidade de obras que compõe seu acervo, inúmeras delas, adquiridas por órgãos públicos e diversas instituições privadas.

Trazer à luz a trajetória de Marian Rabello é muito mais do que uma abordagem singular de suas obras, é de alguma forma, a partir do desconhecimento artístico a que foram submetidas, oportunizar a história da arte capixaba, revisitar, conhecer percursos que se confundem com a cultura artística do estado. Como Archer (2001) aponta, é preciso reescrever a história e desvelar a participação feminina na arte:

Desde o início, uma série de iniciativas de porte se fez sentir. A primeira delas era um exercício de recuperação Histórica; a segunda, uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento; e a terceira, um prolongado exame, por meio da produção de trabalho ulterior, de como se poderia relacionar esta atividade chamada “arte” e este conjunto de ideias chamado “feminismo”, e como eles poderiam agir reciprocamente um sobre o outro. Antes de mais nada, havia uma necessidade de rever a História da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cuja as carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujos trabalhos até haviam sido, em certas ocasiões, atribuídos a homens. (ARCHER, 2001, p.126) Em qualquer pesquisa que de alguma forma mencione a Arte pública Capixaba e sua construção, indubitavelmente nos depararemos com Marian Rabello. Nascida em Vitória, essa muralista transita com extrema naturalidade entre o fazer artesanal da azulejaria, assim como a magnitude e grandiosidade dos Painéis/murais em territórios coletivos.



**Figura 1.** Pannel da Atlantic Veneer (6,90m x 5,25m). Marian Rabelo, 1968, esmalte s/ azulejo. Fonte: CEDOC-LEENA

Um exemplo dos mais expressivos exemplos de seu trabalho é o mural da antiga fábrica de madeira (Figuras 2 e 3) Atlantic Veneer, no município de Serra (ES), que sobreviveu à demolição do prédio que o abrigava, evidenciando os esforços para salvar a obra dessa artista. O mural permanece e em boas condições (Figura 4) em sua nova forma de apresentação na entrada de um hipermercado. Vale destacar aqui que a preservação do pannel apesar da demolição do prédio foi uma ação conduzida pelos moradores dos bairros adjacentes que, em um movimento organizado, conseguiram se mobilizar para que a obra não fosse demolida junto, o que evidencia o papel importante, e a capacidade dessa obra de se fazer pertencer ao ecossistema que integra<sup>1</sup>. Isto torna claro o que Lynch define como imaginabilidade, que cria uma imagem mental

1 Maiores informações sobre esse processo de resgate da obra podem ser visto no blog disponível em <https://sitiocasarao.blogspot.com/2013/09/um-pannel-uma-vila-uma-fabrica-e-muitas.html>

forte nos sujeitos e faz uma obra ser tida como monumental e identitária.



**Figura 2.** Antiga Atlantic Veneer (demolida) que abrigava o pannel de Marian Rabelo, Fonte: Marian Rabelo e os azulejos Murais (2014)



**Figura 3.** Pannel da antiga Atlantic Veneer (6,90m x 5,25m). 2022, configuração atual depois da modificação do prédio que o sustentava. Fonte: CEDOC-LEENA

A monumentalidade dessa obra para os anos de 1960 no Espírito Santo já seria impressionante o bastante para sua relevância (tem 37m<sup>2</sup>); mas, ser realizado por uma mulher, com mais de trinta anos de idade, solteira e por meio de um procedimento técnico relevado às artes menores, o coloca num ativismo artístico e social

comparável aos movimentos contracultura estadunidenses do final da década de 1960. Não obstante, a obra destinada a “decorar” uma fábrica de laminados de madeira, já se nos apresenta como uma espécie de denúncia ao processo de transformação das florestas capixabas em madeira para a industrialização da natureza: um claro discurso ambientalista num momento em que poucas pessoas se atentam a isto. Podemos afirmar isto numa breve análise formal da obra. Rabelo em grande parte de seus murais representa a figura humana de modo tradicional, embora estilizadas em sua maioria por uma limitação inclusive da técnica e das dimensões que utilizava em seu trabalho. Nesse painel, as árvores são cortadas, aquecidas, serradas e processadas por duas figuras espectrais, como a representação comum de extraterrestres nos anos de 1960. Espetro sem o colorido de toda a sua obra no que se refere à representação humana. Esses fantasmas tomam e ataca a natureza. Uma possível crítica ao trabalho de sua contratante, a Atlantic Veneer, a qual deve ter despercebido a analogia. Essa mulher que desafiou os destinos traçados por seus pais, parece desafiar o sistema econômico e social capixaba, mas o faz de modo aparentemente silencioso e velado.

Qualquer estudo sobre as relações de gênero na arte capixaba não pode desconsiderar essa artista que, entre outras obras, se dedicou aos estudos do muralismo e da inserção de sua obra na paisagem e no ecossistema estético no Espírito Santo. Outras obras dessa artista merecem ser melhor estudadas, em especial aquelas que a colocam na discussão das relações entre arte e natureza, seja no debate da destruição ambiental, como esse painel que aqui citamos, seja em outra na qual a obra se insere na natureza e para observá-la/vivenciá-la o corpo do visitante deve colocar-se em uma peregrinação que retira-lhe o papel de mero observador, obrigando-o a efetivamente viver o calvário. Mas está é outra discussão, embora reforce o lugar especial dessa mulher na arte capixaba, que vai encontrar um único ponto equivalente no experimentalismo estético de Freda Jardim. Aspectos que terão que ser tratados em outro artigo.

### 3.2 Marcus Vinicius e a questão *queer*

Algumas décadas depois do trabalho pioneiro de Rabelo, um grupo de jovens artistas, egressos da Escola de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo começam a estruturar um discurso poético centrado numa perspectiva mais autobiográfica e de total compartilhamento de seu corpo com a paisagem e com a vida. Entre eles, recortamos o trabalho de um que amplia esse debate sobre as questões de gênero e redesenha o universo *queer* na arte capixaba. Marcus Vinicius de Souza Santos é natural de Vitória, capital do estado, tendo falecido de forma prematura. Deixou um legado de performances que continua em destaque no cenário artístico do estado, em especial em tempos de ampliação dos debates sobre diversidade e inclusão de minorias. Suas performances perpassam os seus caminhos de percurso e seu cotidiano; falam da inseparabilidade de arte e vida. Mostrando, em partes, um pouco de suas vivências e de ocupação de seu corpo no ecossistema estético.

As narrativas visuais de Marcus Vinicius parecem questionar, por meio do corpo e da estética, os entre-espços ocupados pela arte na contemporaneidade, questões afirmadas devido a uma investigação crítica de suas obras e do material de seu processo de criação. Refletindo, ainda, sobre algumas de suas intervenções artísticas e os usos de paisagens públicas em seus trabalhos, e como seu corpo *gay* ocupa seus espaços de habitação.

Em um trecho de seus arquivos de processo, Marcus Vinicius afirma que “*Meus trabalhos partem do observação e interpretação do espaço que me rodeia, enfrentando os embates éticos e estéticos de pensar esses espaços e as narrativas de intimidade.*” VIEIRA JUNIOR, 2016, ...) Ou seja, o seu corpo adentra dentro dos espaços de convívio, e o faz pertencer, o faz sentir.



**Figura 4.** NINGUÉM, Marcus Vinícius, 2011. Fonte: VIEIRA JR., ERLY. **Marcus Vinícius:** A presença do mundo em mim. 1. ed. Vitória: Pedregulho/GAEU-Ufes, 2016. v. 1. 212p

As performances de Marcus Vinícius parecem nortear diversas reflexões sobre as questões de gênero na arte. Embora o artista não fale disso especificamente, não se pode deixar de comentar de sua sexualidade e vida explicitadas em sua obra. Como artista gay não heteronormativo, seu corpo, material de trabalho, reflete sua identidade fluida. A obra *Ninguém*, produzida pelo artista no ano de 2011, é um ótimo exemplo de como o seu corpo *queer* se torna reflexo de uma identidade intimista.

Na obra exibida (Figura 5), é notório que a colagem, por parte do artista, de imagens, recorte de jornais e revistas, de fisionomias femininas se sobressai, bem como olhos e bocas maquiados. Por mais que, fazendo analogias com o título e a estética da obra, se percebe que o artista utiliza o termo *ninguém* como uma máscara, um esconderijo, ou até a falta de identidade, não se pode deixar de mencionar o fator que move a escrita. Parte de corpos femininos recortados e colados por cima de um corpo gay.



**Figura 5.** *Corpo Estranho*. Marcus Vinícius, 2009, Argentina. Fonte: VIEIRA JR, Erly, 2016. v. 1. 212p

Marcus Vinicius, em sua curta vida como artista, deixou um legado local, nacional e internacional que nos leva a refletir sobre o papel do corpo nas revoluções sociais (Figura 6). Em *Corpo Estranho* (2009)<sup>2</sup>, uma performance interativa, O Artista caminha pelas ruas acoplando a pequenos equipamentos de som cujo ruído redesenha a estranheza do corpo que caminha enquanto busca interações com os transeuntes. Sendo assim, pode-se afirmar que há construções de arte que refletem sobre as temáticas de gênero e sexualidade nos produtos de Marcus Vinicius. Seus trabalhos com a estética queer transpassam as barreiras instauradas socialmente e colocam o seu corpo à prova. A obra *NINGUÉM* ou *CORPO ESTRANHO*, demonstram que Marcus Vinicius não se limita em se expressar, em se libertar, em transmitir suas mensagens, em reconstruir um lugar para o seu corpo e para si, no qual não se trata de aceitar ou não, mas de se respeitar. Demonstrar uma nova construção de ser, do seu ser, da sua imagem.

Durante muito tempo, dentro da história da humanidade, a homossexualidade foi vista como algo errado, vergonhoso, ofensivo. Por isso, muitos ainda se sentem inibidos ao se apresentarem como realmente queriam. Quando a obra *Ninguém*, de Marcus Vinicius, foi observada, não podemos deixar de associar com os registros fotográficos de Andy Warhol *travestido*, feitas pelo próprio artista. Warhol era um artista gay, e sua identidade não se afastou de seus trabalhos, embora nem sempre o artista gostasse de demonstrar.

#### 4. Considerações finais

Retomando os objetivos propostos pela pesquisa, foi erguido aqui os conceitos de gênero e sexualidade junto da necessidade da abordagem de tal preceito erguido com o tempo, associada, é claro, aos artistas Marcus Vinicius e Marian Rabelo. A ontologia dessa vertente política e social de pesquisa justifica a necessidade de se pensar no que

está sendo produzido hoje.

As congruências dos artistas Marcos Vinicius e Marian Rabelo apontam para as possibilidades de reflexão sobre a temática de gênero e sexualidade em terras capixabas. Dois artistas que povoam a representação imagética e performática, contribuem sobremaneira para a construção histórico-artística-cultural e plástica do estado do Espírito Santo. Dessa forma, reforçando indelévelmente sua importância no cenário artístico público capixaba.

Apesar da quase inobservância da fundamentalidade do trabalho desses artistas, tanto no meio artístico quanto acadêmico, em hipótese alguma, isso interfere no alcance da produção e qualidade estética desses virtuosos. Não obstante o apagamento desses artistas, mostra de forma transparente, não só o preconceito que permeia a sociedade, assim como a influência nociva e retrograda desses padrões pré-concebidos, na arte como um todo.

Por fim, salienta-se que há, ainda, possibilidades de leituras a serem erguidas sobre os catálogos de obras dos artistas aqui apresentados, bem como as obras aqui exibidas possuem, também, possibilidades de leituras que se alteram com o tempo e espaço que permeia. Mas o que se foi demonstrado aqui é que há artistas em terras capixabas, ou que haviam, que abordam temáticas de gênero e sexualidade. Reflexões essas que já estão sendo construídas há algum tempo dentro do cenário de arte contemporânea.

#### 5. Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>2</sup> <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/enc09-urban-interventions/item/58-09-marcus-vin%C3%ADcius>

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

CIRILLO, José; NUNES, Fabíola. **Gênero na arte contemporânea: a mulher na arte por meio dos documentos de processo da artista Judy Chicago.** In: 9º Congresso Internacional da APCG, Vitória: Editora C/ARTE, 2008.

CELANTE, Ciliani; BELO, Marcela; CIRILLO, José. **Marian Rabello e os Azulejos Murais Experiências em Arte Pública.** Vitória: Proex UFES, 2014. 80p.

DEMPSEY, Amy. **Estilos & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Ed.). **Arqueologias da criação: Estudos sobre o processo de criação.** Editora C/Arte, 2009.

PHILIPPE, Jean-Marc. **Ciência, Tecnologia, Ética e Arte para uma nova maneira de perceber a época e sonhar a condição humana.** In: DOMINGUES, Diana: A Arte no Século XX: A humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997, 183-194.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista Hoje: Sexualidade no Sul Global.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HELOISA, Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

\_\_\_\_\_, Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

MADONNA. **What It Feels Like for a Girl.** Warner: 2000. (4 min. e 34 seg.).

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** Ouro Preto: Autêntica, 2015.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes Mulheres Artistas?** São Paulo: Edições Aurora, maio de 2016.

VIEIRA, Erly. **Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim.** Vitória: Editora Pedregulho, 2016.

## **ZIMA BLUE EM ASCENSÃO: Relato de Experiência no ensino de poética artística na 2ª série do ensino médio**

Rafael Gonçalves Marotto  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O artigo aqui apresentado possui como objetivo a explanação do debate erguido em prática de ensino de sala de aula do ensino médio. Foi exibido aos estudantes da 2ª série do Ensino Médio, da E.E.E.F.M. Fioravante Caliman, Venda Nova do Imigrante - ES, o episódio Zima Blue, da série Love Death & Robots. O estudo e a análise têm seu recorte teórico-metodológico na arte-educação, arte contemporânea e poética e criação artística. Nota-se que, com o passar dos anos, os desafios educacionais crescem de acordo com as mudanças da realidade. A utilização de um recurso comum aos educandos, como séries que estão presentes em plataformas de Streaming, fazem parte da realidade da sociedade contemporânea, possibilita uma aproximação com o que está sendo desenvolvido. Com uma abordagem metodológica de natureza básica e procedimento investigativo bibliográfico-documental, centrada nas investigações de arte-educação de Barbosa (2005, 2012, 2014). Conclui-se, portanto, que quanto mais recursos utilizados durante o ensino de arte no ensino médio, maior será a imersão e aprofundamento dos educandos. O material desenvolvido possibilitou o interesse e a pesquisa, ampliou os campos de possibilidade que a arte pode ocupar e estar, e, de certa forma, como se apresenta nos dias de hoje.*

**Palavras-chave:** Arte-educação; Zima Blue; Prática de ensino; Arte contemporânea.

### **Abstract:**

*The article presented here aims to explain the debate raised in the practice of teaching in the high school classroom. It was shown to students in the 2nd grade of high school, at E.E.E.F.M. Fioravante Caliman, Venda Nova do Imigrante - ES, the episode Zima Blue, from the series Love Death & Robots. The study and analysis have their theoretical-methodological focus on art education, contemporary and poetic art and artistic creation. It is noted that, over the years, the educational challenges educated according to changes in reality. The use of a resource common to students, such as series that are present on Streaming platforms, are part of the reality of contemporary society, enabling an approximation with what is being developed. With a methodological approach of a basic nature and bibliographical-documentary investigative procedure, centered on Barbosa's art-education issues (2005, 2012, 2014). It is concluded, therefore, that the more resource used during art teaching in high school, the greater the students' immersion and deepening. The developed material enabled interest and research, expanded the fields of possibilities that art can occupy and be, and, in a way, how it presents itself today.*

**Keywords:** Art education; Zima Blue; Teaching practice; Contemporary art

### 1. Introdução

Quando se pensa no percurso traçado pela disciplina de Arte nas escolas de ensino básico, se sabe que a linha não é ténue. Isso é, altos e baixos até que se forme o que temos hoje. A disciplina de arte é iniciada nas escolas com a chegada dos jesuítas e a catequização. Nesse período, o teatro e a música eram ferramenta didática para uma reeducação da sociedade. Com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1826, temos no Brasil uma organização de algo próximo do que já havia em outros países. Nessa época, o modelo educacional que se instalava nas terras tropicais era o Europeu, com seus desenhos técnicos e o retrato (FERRAZ e FUSARI, 1993).

Nas primeiras décadas do século XX, especificamente nos anos 30, o período conhecido como pedagogia nova, ou escola nova, se acomodava no Brasil, nesse momento, o aluno era tratado como ser criativo. Nos anos 1960 e 1970 a “pedagogia tecnicista” se acomoda no instante em que a educação era considerada insuficiente para o preparo profissional, e continua em uso por diversas instituições na atualidade. Até que a LDB nº. 5.692/71 era instaurada no Brasil, tornando obrigatória o ensino de Arte.

Atualmente, o ensino de Arte está sendo aplicado com algumas diretrizes educacionais que norteiam aos educadores, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), primeiro documento norteador, publicado em 1997 e a própria Base Nacional Comum Curricular, BNCC, de 2017. No estado do Espírito Santo, há, também, o Currículo do Espírito Santo, publicado/ atualizado em 2018.

Na contemporaneidade, segundo a BNCC, o ensino de Arte “envolve as práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas. A sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte.” (BRASIL, p. 193, 2017)

Para o Currículo do Espírito Santo, a disciplina de arte deve:

“Insere-se na área de linguagem como uma expressão humana que oportuniza o compartilhar das culturas em sua diversidade e congrega valores, posturas, condutas que a caracterizam e ao mesmo tempo a diferenciam de outras áreas de conhecimento e de outras manifestações de linguagem. Fazer arte é materializar as experiências e percepções sobre o mundo em formas, cores, sons e gestualidades, resignificando-as em processos poéticos configurados pela ação de um gesto criador.” (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 50)

Nesse contexto “evolutivo”, e até construindo analogias com os excertos apresentados, se considera que a Arte nas escolas pode proporcionar experiências, inserir contextos e realidades com objetivo de incentivar a criatividade e as vivências culturais dos educandos. Quando se fala de ensino e se tem debates sobre práticas de profissionais da educação, junto com o compartilhar de experiências de sala de aula, e até formações continuadas, é nesse momento que o desenvolvimento da disciplina acontece. Isso devido a necessidade do professor se atualizar, se adaptar a novos contextos.

Para Barbosa (2014) “Nem a arte/educação como investigação dos modos pelos quais se aprende arte/ educação como facilitadora entre a arte e o público podem prescindir da inter-relação entre história da arte, leitura da obra de arte, fazer artístico e contextualização.” (BARBOSA, 2014, p. 33). Ou seja, é se adentrando em práticas e ferramentas mais atuais que a ampliação do que se tem sobre o fazer e o ensinar evolui.

Quando se pensa nas habilidades dos educandos, nas formas de fazer o conhecimento acontecer, geralmente, os educadores se reinventam. Na busca pelo cativar, por alternativas de transformar o conteúdo científico em algo próximo das vivências dos alunos, os recursos se tonam quase que ilimitados. Por isso, se entende que os usos de plataformas de *streaming* e das tecnologias digitais podem ser uma ponte para que o conhecimento aconteça. A transmissão de conteúdo pela internet é algo que está em

destaque nas vivências dos jovens e adolescentes. Sendo assim, entende-se que tais plataformas que proporcionam a interação social podem ser utilizadas pelos professores e alunos e sua construção de conhecimento.

O texto aqui apresentado possui o objetivo de apresentar o episódio *Zima Blue*, presente na série *Love, Death & Robots*, lançado em 2019, como ferramenta que proporciona a inserção do conteúdo de arte contemporânea aos educandos da 2ª série do Ensino médio, bem como o desvendar da mente criadora dos artistas, seus anseios e técnicas de execução de obra. A proposta foi desenvolvida na escola estadual, Fioravente Caliman, localizada em venda Nova do Imigrante, ES, no ano de 2022.

### 2. A ascensão de Zima Blue

Antes de qualquer conceito, vale-se a apresentação do que seria o episódio *Zima Blue*, da série *Love Death & Robots*. O episódio foi lançado em 2019, com uma duração que pouco ultrapassa 10 min. A série possui um destaque nas produções de animações audiovisuais, recebendo, em 2022 um *Emmy* por melhor episódio de animação.

O episódio é narrado por uma jornalista que agradece a oportunidade de entrevistar um artista de nome *Zima*. Em determinado momento do processo de construção das obras do artista fictício, seus trabalhos começaram a aparecer formas geométricas na cor azul no centro do quadro. O tom de azul era sempre o mesmo. A trama acontece quando uma obra inteiramente azul surgiu e o tom de azul começou a ser trabalhado pelo artista em todas as obras que seguiam a partir daquele momento, alguns trabalhos que até ultrapassam as barreiras dos quatro lados de uma tela.

Enquanto a jornalista conversa com o artista fictício, descobre que na verdade ele é um robô. E essa máquina, que de início tinha a função de limpar piscinas, foi sofrendo

alterações e adaptações até se tornar um artista. O tom de azul trabalhado pelo artista era a cor do azulejo da piscina, por isso, o seu trabalho constrói sentido com o tempo.

Caminhando para o final do episódio, o artista justifica o motivo de ter convidado a jornalista para sua “apresentação final”. No seu último trabalho, o artista elabora uma performance, em que ao imergir em uma piscina, construída com os elementos escavados de destroços do seu ofício inicial. A ideia de chamar a jornalista era que ela soubesse o motivo por trás de sua última performance. Nos segundos finais do episódio, o robô artista se desfaz e volta a ser um robô que limpa piscinas, ou como chama: “estou voltando pra casa”.

#### 2.1 *Zima Blue* e suas possibilidades em sala de aula

Como apresentado, o episódio *Zima Blue* questiona inúmeras situações do cotidiano e da própria organização das comunidades. Questões essas que vão conversar sobre a produção de uma obra de arte e sobre as narrativas por trás de um produto artístico (processo de criação); sobre os produtos que conversam sobre a arte contemporânea (Performances e quadros que as cores se tornam objeto de análise); questionamento sobre a vida (filosofia); Organização social e as relações de poder (sociologia).

Antes da apresentação do trabalho desenvolvido, vale destacar que o objetivo do material desenvolvido era que os alunos refletissem sobre os processos de produção de uma obra de arte. Nas palavras de Salles (2013) é “Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia de infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la” (SALLES, 2013, p. 33)

O fator que move o tópico que segue é apresentar a obra audiovisual como ferramenta didática de sala de aula do ensino médio, como recurso no debate e produção de arte contemporânea, na disciplina de Arte, vinculada aos processos de criação de

uma obra de arte. O que será apresentado aqui é um relato de experiência de uma sequência didática desenvolvida com alunos da 2ª série do ensino médio, da escola estadual Fioravante Caliman, localizada em Venda Nova do Imigrante, Interior do estado do Espírito Santo, no ano de 2022.

Como mencionado, o episódio carrega traços que podem ser associados ao desvendar da mente criadora de um artista. Para Salles, 2013:

“O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso.” (SALLES, 2013, p. 35)

O conceito de processo de criação de uma obra de arte foi apresentado aos alunos como ferramenta utilizada para desvendar os pensamentos e os projetos dos artistas. É o que faz a desmitificação de que os artistas são gênios incompreendidos. Em muitos momentos, os alunos se sentem incapazes de produzir um trabalho artístico devido a inúmeros fatores culturais. Quando se vem com uma proposta, que aqui está sendo apresentada, o objetivo é que os alunos se entendam como produtores de obras de arte.

### 2.2 *Zima Blue* na sala de aula

Compreendendo um pouco das intenções de desenvolvimento da proposta em sala de aula, o seguinte seguimento apresentará as atividades e os debates desenvolvidos em sala de aula. Como ferramenta metodológica, utilizou-se a proposta triangular de Barbosa (2005, 2012, 2014), embora em diversos momentos de seus textos a pesquisadora afirma que não é uma metodologia, seus argumentos sobre um ensino que se volta para a reflexão do aluno sobre o material desenvolvido, seguido de uma produção dos educandos é o ideal. Pois, para Barbosa (2014) “O conhecimento em artes se dá na interse-

ção da experimentação, da decodificação e da informação.” (BARBOSA, 2014, p. 33).

Vale-se agora das experiências dos educandos com o episódio *Zima Blue*:

- Na primeira aula, foi apresentada aos alunos os diretores e os produtores do episódio e da série em si, junto com as premiações que o produto cinematográfico recebeu para que em seguida o episódio pudesse ser mostrado. A ideia por traz de apresentar a produção antes das cenas era que os alunos criassem anseio pelo que viria a ser exibido;
- Em uma segunda aula, os alunos criaram ilustrações associando episódios de suas vivências a uma única cor. Essa proposta foi feita pelo artista fictício na série. O objetivo dessa proposta era que os alunos entendessem de que a arte pode ser um resultado de algo pessoal do artista, de suas vivências, sua cultura. Além de experimentarem a cor como trabalho artístico. Conceito apresentado por Michael Archer, na obra *Arte Contemporânea: uma história concisa*, 2012. O artista Yves Klein e suas obras criadas com a cor azul foram mencionadas;
- Em uma terceira aula, os alunos foram convidados a fazer um stencil no formato de um rosto na cor azul com tons variados e a cor prata. As cores trabalhadas em sala de aula conversam sobre o que o episódio apresenta. A atividade foi proposta com objetivo que os alunos entendessem um pouco de como a arte pode ser associada a tecnologia e as criações das mídias digitais. Ainda nessa proposta, os alunos conheceram a obra *Can't Help Myself*, produzida pelos artistas Sun Yuan e Peng Yu, apresentada em 2019. Ainda nessa proposta, os alunos foram convidados a entendessem como a tecnologia modifica os formatos de produção e uma obra de arte;
- Em um quarto momento, os alunos transformaram o desenho do rosto produzido na aula anterior, por meio da técnica de stencil, em algo que lembre os formatos de um Cyborg. Personagem esse presente na cultura cinematográfica futurista;

- Em um quinto momento, foi apresentado aos alunos uma plataforma de Inteligência Artificial, a OpenIA. O objetivo de tal iniciativa era que os educandos compreendessem como a tecnologia pode desenvolver a arte. Bem como a tecnologia pode auxiliar os processos de construção de arte além de moldar e adaptar as formas como a arte pode ser produzida, pode se tornar produto de leitura, e objeto de expressão. Nesse momento, conversamos sobre o surgimento da arte contemporânea, sobre como a fotografia alterou a forma de se produzia arte, sobre como o cinema e o registro do movimento modificaram a forma de observar o mundo. E, até mesmo, sobre as possibilidades futuras que podem surgir com o auxílio da tecnologia;
- Em um sexto momento, foi apresentado a artista performer Marina Abramović e sobre seus trabalhos que conversavam com a tecnologia, com seu corpo, seus anseios. Nesse momento, o objetivo era transmitir a ideia de que o corpo pode ser um suporte de arte. Esse preceito foi comparado com o episódio mencionado, *Zima Blue*, em que nas últimas cenas, quando o artista robô emerge na piscina e se desfaz;
- Em um sétimo momento, e último, os alunos foram convidados a preparar fotografias, registros performáticos, de um movimento. Uma performance que representa o seu dia a dia.



**Figura 1.** Quadro de propostas das atividades desenvolvidas aos educandos na seguinte sequência, da esquerda para direita: Desenho com uma única cor; Rosto de cyborg com spray e desenho; Registro fotográfico de performance

### 3. Considerações Finais

Com o conceito exposto, podemos afirmar que a função do ensino de Arte, assim como a forma em que essa é trabalhada alterou com o passar dos anos. Os avanços tecnológicos acarretaram mudanças na construção social até uma necessidade de adaptação que os professores tiveram de enfrentar, em especial devido ao ponto alto da pandemia de Covid-19 vivenciada. A verdade é que a tecnologia faz parte de nossas vivências, nos colocando como vulneráveis e passivos a adaptação. Portanto, usar a tecnologia e o próprio tema no desenvolvimento das atividades é algo fundamental.

Quando falamos de temáticas em desenvolvimento nas salas de aula, não podemos deixar de citar a necessidade do trabalho com a crítica genética e os processos de criação em arte. Não de uma forma científica e investigativa, mas de modo que os alunos se sintam aptos de desenvolver um trabalho artístico. Capazes de serem artistas. Ambiente que é visto geralmente como utopicamente inabitado.

Na ocasião em que os alunos mantem contato com os materiais e relatos de produção de artistas, depoimentos, imagens do seu processo e da execução de obras, o fator produzir se torna importante quanto o produto final. Quando a prática é associada ao conceito comprova que a proposta triangular de Barbosa (2005, 2012, 2014) pode ser ferramenta de sala de aula.

Por fim, afirmamos que os usos de plataforma de *Streaming* podem ultrapassar as barreiras de entretenimento e diversão. Há diversos materiais que podem ser usados com finalidade didática, e retirar isso do ambiente social e usar como ferramenta no ensino de arte mostra aos educandos que a vida e nossas vivências podem ser interpretadas de outra forma. Que a materialidade usada nas aulas de arte, bem como demonstrado no episódio *Zima Blue*, podem ser diversos e cotidianos. Que os alunos podem produzir e consumir arte. Que a arte é um processo que pode ser aprendido e desenvolvido. Ou, como Barbosa (2014) afirma:

“Só um fazer consciente e informado torna possível a aprendizagem em arte.”  
(BARBOSA, 2014, p. 33).

#### 4 Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais – arte. Brasília: MEC/SEF. V.6, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: <23 de Março de 2019>.

\_\_\_\_\_. Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018. Disponível em: <[http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/BNCC\\_19dez2018\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/BNCC_19dez2018_site.pdf)>. Acesso em: 23 de março de 2019.

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. **Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Brasília, 12 ago 1971. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: <23 de março de 2019>.

ESPÍRITO SANTO (estado). Ensino Médio: área de Linguagens e Códigos. Vitória: SEDU, 2018. Disponível em: <[https://sedu.es.gov.br/Media/sedu/pdf%20e%20Arquivos/Curriculo\\_ES\\_Linguagens.pdf](https://sedu.es.gov.br/Media/sedu/pdf%20e%20Arquivos/Curriculo_ES_Linguagens.pdf)>. Acesso em: <23 de abril de 2023>.

FERRAZ, Maria; FUSARI, Maria. **Arte na Educação Escolar**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

FERRAZ, Maria; FUSARI, Maria. **Metodologia do Ensino de Arte**. São Paulo: Cortez, 1993.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Ana-Blume, 1998

## **VÉRTICE, RUPTURA: a passagem do concretismo para o neoconcretismo.**

Letícia Weiduschadt

Docente do curso de graduação em Artes Plásticas. Escola Guignard /  
UEMG

Gabriella Lopes Winter

Graduanda em Artes Plásticas (bacharelado). Escola Guignard / UEMG  
Bolsista IC PAPq/UEMG

### **Resumo:**

*A pesquisa visa o estudo da passagem do Concretismo para o Neoconcretismo na arte brasileira, dentro de um recorte histórico que compreende o ano de 1950 até o ano de 1965. A partir disso, analisa-se como a passagem do Concretismo paulista ao Neoconcretismo carioca foi um momento fundamental da arte brasileira, influenciando até hoje a arte contemporânea. Com a catalogação de obras e textos, a presente pesquisa possibilitou a criação de um banco de dados que serviu de ferramenta para aprofundar a análise de obras de arte vinculadas à arte Concreta, onde percebemos como foi posta em prática a busca pela precisão mecânica na produção artística, e em como os conceitos até então fundamentais para o Concretismo foram abandonados pelos Neoconcretos. Para expor esse estudo, a presente comunicação irá focar no estudo sobre Lygia Clark. Através de uma seleção de suas obras, investiga-se uma passagem gradual da pintura para o espaço, relacionando esses desdobramentos com o recorte temporal estudado, isso é, o rompimento com a arte Concreta e o início do Neoconcretismo.*

**Palavras-chave:** *Concretismo; Neoconcretismo; Arte Brasileira; Lygia Clark.*

### **Abstract:**

*The research intends to study the passage of Concretism to Neoconcretism in Brazilian art, it occurs within a historical period that comprehends the year 1950*

*until the year of 1965. From this, it is analyzed how the passage of the São Paulo's Concretism to Rio de Janeiro's Neoconcretism was a fundamental moment of Brazilian art, influencing contemporary art until today. With the cataloguing of works and texts, the present research enabled the creation of a data bank which were used as tool to deepen the analysis of artworks linked to Concrete art, where we noticed how it was practiced the search for mechanical precision within artistic production, and how the concepts considered fundamental to the Concretism, were abandoned by the Neoconcretos. For exposing this study, the following communication will focus on the study of Lygia Clark. Through a selection of her works, a gradual passage of painting to space is investigated, relating these developments with the studied time frame, that is, the rupture with Concrete art and the beginning of Neoconcretism.*

**Keywords:** *Concretism; Neoconcretism; Brazilian Art; Lygia Clark.*

O artigo analisa a vinculação entre o Concretismo para o Neoconcretismo, averiguando a partir do estudo sobre Lygia Clark, a passagem gradual da pintura para o espaço. Para tal estudo, iniciamos com a primeira parte intitulada “O surgimento do Neoconcreto” a fim de explorar a influência dos grupos Ruptura e Frente para a consolidação do Neoconcretismo. Em seguida avançaremos com o estudo de caso sobre Lygia Clark abordando a construção das suas experiências artísticas no grupo Frente, para perceber o desvio da forma que nomeamos de “saída do plano”.

### 1. O Surgimento do Neoconcreto

De acordo com Ferreira Gullar, em seu texto *Etapas da Arte Contemporânea* (1985) o termo “Arte Concreta” surge, por volta de 1936, a fim de redefinir a pintura não-figurativa. A pintura chamada de abstração geométrica, não era de fato abstrata, já que não partia de abstração alguma, eram apenas as formas geométricas em si, o termo era voltado para designar uma arte “construída objetivamente e em estreita ligação com os problemas matemáticos” (GULLAR, 1985, p.208). Em um período pós arte moderna, os artistas adeptos ao concretismo buscavam por uma nova linguagem estética, que compreendesse as grandes mudanças tecnológicas que corriam naquele período, em meio a grandes revoluções na indústria durante a década de 1950, a esse respeito, Gullar afirma que a “arte deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial” (GULLAR, 1985, p. 231), então a arte concreta incorporaria esses ideais retratando uma produção mecânica e lógica. O que leva ao primeiro ponto da arte concreta a ser abordado: a rigorosidade matemática.

Ao analisarmos a pintura concreta vemos representação de fatores matemáticos, e ilustração de fenômenos da percepção, em especial os apresentados a partir da teoria da Gestalt. Nesses fatores, destaca-se o grupo paulista, intitulado Grupo Ruptura. No campo da pintura a busca por uma produção ausente de gestos manuais, sem marcas de pinceladas ou traços trêmulos, e isso se justifica dado ao contexto histórico já mencionado, o trabalho de arte concreta deveria parecer não pintado por humanos, mas por

máquinas. Devido ao avanço da ciência e tecnologia, a nova estética seria científica, portanto, lógica. A representação geométrica na pintura, para ser compreendida como tal, deveria ser planejada e calculada rigorosamente, assim como a fabricação moderna de algum objeto ou máquina. A forma era rígida, e obediente a Gestalt, - fica claro nas pinturas concretas que a representação de cor e configuração das formas na obra, assim como outras regras da Gestalt – Nesse quesito, percebe-se maior rigorosidade dentro do grupo Ruptura, em comparação ao carioca denominado Grupo Frente, que mesmo demonstrando tais fatores nas obras, buscava mais expressividade artística, através de cor e ritmo. Certamente era notável a diferença entre a produção de ambos os grupos.

A rigorosidade matemática na pintura, nos leva ao segundo fator presente no concretismo: o caráter apriorístico que a arte assumiu. Diante dessa perspectiva, pode-se assumir que a sensibilidade artística, era deixada de lado em prol do caráter científico e matemático que o concretismo assumiu. A respeito do fim do movimento concreto, Ferreira Gullar declara em “*Etapas da Arte Contemporânea*”:

A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural que nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. Criou dificuldades à percepção, como toda arte o faz. Mas, desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. A arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas num contexto de significações. (GULLAR, 1985, P. 245).

A produção artística deveria ser racional e lógica, não partir de representação sensível, como era compreendida a arte até então, e era proposto para a arte concreta reformular como era percebido a arte, em especial a pintura, o que nos leva ao terceiro ponto a ser abordado: a bidimensionalidade.

É proposto para a pintura concreta reformular a bidimensionalidade. Isso se via necessário, já que o processo de pesquisa pictórico não deveria se ater somente a um componente do plano, uma vez que era vista para

além disso, a pintura era percebida por seu sentido e impacto. Portanto, o espaço deveria incorporar e ser incorporado pela obra. É importante ressaltar que esse problema era referente apenas a pintura, afinal, nesse momento a escultura concreta não era questionada nesse quesito.

Dessa forma, ao abordarmos esses três pontos principais da arte concreta, é possível afirmar que havia insatisfação de alguns artistas com o que era proposto, uma obra de arte não deveria ser objeto ou máquina, ou ser exclusivamente racional, por mais interessantes que fossem, esses eram fatores limitantes a imaginação artística, esses conceitos parravam a ser rejeitado pelos artistas, concretos, até então. A questão da bidimensionalidade na pintura, não foi posta em prática, a pintura ainda era plana, limitada ao “quadro”, conclui-se que não houve reformulação da bidimensionalidade, a pintura ainda era componente do plano. Consequentemente, a arte concreta não estava mais de acordo com a visão dos artistas, então era precisou ser redefinida, e para esse fim, os artistas rompem com o movimento Concreto, e surge o Neoconcretismo.

### 2. O Sair do Plano.

O Neoconcretismo surge a partir da necessidade de reformulação do movimento Concreto, este já não estava mais de acordo com os objetivos dos artistas, ou com a produção deles. Dessa forma, ao abordarmos esses os pontos principais da arte concreta, é possível afirmar que havia insatisfação de alguns artistas do grupo Frente com o que era proposto pelo grupo paulista foi o primeiro passo para o surgimento do Neoconcretismo.

Este movimento exclusivamente brasileiro teve seu início marcado com a I Exposição de Arte Neoconcreta, em 1959. O sair do plano já era preocupação de alguns artistas, em busca de uma arte cada vez mais inovadora e com grande influência da fenomenologia, pode-se afirmar que uma das principais motivações para tal, seria justamente o espaço tridimensional desocupado, inexplorado e a atenção para a individualidade artística. Na questão da pintura, a ocupação dela era limitada ao espaço pré-determinado

por telas (o que será chamado de “quadro” por alguns artistas), sendo assim, não explorava toda a geometria que o espaço poderia fornecer. A partir da experiência de Lygia Clark é que se inicia a ruptura com o plano.

### 2.1 A Experiência de Lygia Clark

Lygia Clark junta-se aos artistas concretos no ano de 1954, tornando-se membro do grupo carioca Frente. Com seu trabalho intitulado “Quebra da Moldura”, de 1954, a artista já rompia com o plano, e iniciava os estudos e experiências com a linha orgânica. Muito relacionado com os ideais neoconcretos que viriam a seguir, a “Quebra da Moldura” consiste em pinturas onde a moldura (item que separaria a pintura do ambiente exterior e a condena ao plano bidimensional,) é incorporada na pintura, invadindo, e sendo invadida pelo “quadro”. Ao explorar a superfície da tela, percebe-se a moldura como fator limitante, o ato de pintar a moldura e incorporá-la, de modo que esta se torna parte fundamental da obra, redefine os conceitos pré-existentes acerca do quadro e caminha para a redefinição e redescoberta do espaço, principalmente sua definição, como descrito por Ferreira Gullar em “Lygia Clark: Uma Experiência Radical” (1959):

Lygia Clark ignorava talvez ao tentar incluir a moldura no quadro em 1954 que isso a levaria à destruição do espaço pictórico e, depois, à redescoberta de um espaço que já não se mantém separado do mundo mas que, ao contrário, confina diretamente com ele, penetra-o e se deixa por ele penetrar.” (GULLAR apud CLARK, 1980, p. 9)

Ao romper com os conceitos e quadro e moldura, Lygia rompe também com o bidimensional, agora já não há nada que limite a pintura ao plano, portanto, ela incorpora o espaço, e o espaço incorpora a pintura.

Apesar de iniciar a ruptura com plano com a “Quebra da Moldura”, as possibilidades do plano ainda não foram completamente exploradas pela artista, portanto, no mesmo ano (1954), Lygia prossegue com sua pesquisa, registra seus experimentos e os intitula como “A Descoberta da linha

orgânica”. Linha orgânica pode ser inicialmente definido como o espaço ao redor da pintura, entre pintura e moldura. A artista descreve que a descoberta surge a partir da “*observação de uma linha que aparecia na junção de dois planos quando a cor era a mesma e desaparecia quando os planos tinham cores contrastantes*” (CLARK, 1954, s.p). A linha orgânica é fator fundamental para o desenvolvimento da obra da artista no plano e para fora dele, se faz presente nas obras que viriam a seguir, na quebra da moldura, e em coisas cotidianas, como por exemplo entre as tabuas do assoalho. Lygia passa a compor a “quadro” e maquetes em torno da linha, a utilizando inicialmente como “elemento orientador da decoração” (GULLAR apud CLARK, 1980), é a partir dessa descoberta que pela segunda vez a artista rompe com o plano.

A fim de explorar essa descoberta, inicialmente em 1957, com a “Superfície Modulada”, são utilizadas placas de madeira organizadas de modo em que se tornem uma superfície que evidencie a linha orgânica, e é essa linha que conduz a forma que as obras serão compostas. As experimentações consistem em explorar as possibilidades do plano e da linha, estruturando o retângulo de modo a deformá-lo visualmente, progressivamente se tornam ausentes em cor, com o propósito de deixar a linha em evidência. Em seus escritos, a artista afirma buscar desenhar o espaço em si mesmo.

No ano seguinte, em 1958, Lygia é uma das responsáveis por inaugurar o movimento neoconcreto, tendo assinado o manifesto. Entra em nova fase que intitula de “Planos em Superfície Modulada”, sua experiência consiste em sua maioria na representação de formas quadriláteras e triangulares, algumas vezes, que são distorcidas e divididas por uma linha (ou várias) que surge entre as formas. A distorção dessas formas e linhas é proposital, e pensada na experiência do espectador com a obra, a artista tinha o objetivo de explorar o espaço nele mesmo, mas para esse fim seria necessário que abandonasse o plano por completo.

A fita de *Moebius* é uma figura geométrica que assume a forma de uma superfície infinita, isso é, sem início ou fim. É conhecida por não possuir lados, parte interna e externa, ou qualquer tipo de extremidades, por isso é chamada

pelos matemáticos de “forma não-orientável”. Instigada por essa figura, Lygia Clark, como primeiro experimento fora do plano, ainda o envolvendo, de certa forma, registra suas descobertas com a Fita de *Moebius*. Ao tentar reproduzi-la com um barbante percebe não ser possível, e que para conseguir de fato criar a figura matemática, percebe que seria necessário construí-la a partir do próprio plano, utilizando uma tira de papel. Dessa forma, é uma superfície plana e cumprida que ocupa o espaço e assume uma característica tridimensional, quando se faz uma torção no papel e colam-se as pontas.

Quer dizer que o “fio” não é a espessura do espaço, mas sim, o plano por menor que seja em largura. O espaço topológico da fita de *Moebius* seria um corte dentro do espaço real ou seja o “fio” desse espaço. (CLARK, 1959, s.p.)

É a partir dessa experimentação que desenvolve o trabalho “Espaço Modulado nº 6”, em 1959. Os Espaços modulados são uma série de obras em que Lygia representa um desdobramento de figuras que se movimentam conforme a linha branca que as separam (a linha orgânica) ocupa aquele espaço determinado, essa linha é chamada pela a artista em seu texto “Descoberta da linha orgânica” de linha luz, uma vez que “se desfaz e recomeça incessantemente” (CLARK, s.p, s.d). São superfícies inteiramente pretas onde linhas as ocupam verticalmente, e horizontalmente. E é em “Espaços modulados nº 6” que a artista representa a fita de *Moebius*, ocupando o espaço plano.

Como declara: “*A espacialidade da figura torcida sugere a fita de moebius. Ela se revela como um efeito do espaço circundante e um momento de sua temporalidade*” (CLARK, 1959, s.p). Nesta experiência, quando se desloca os dois quadrados, há uma torção no quadrado do meio (referente a fita de *Moebius*), que não está completamente envolto pela linha branca. Na percepção de espectador do “Espaço Modulado nº6”, a posição das linhas gera a mesma tensão de uma linha diagonal, já que estão em contato com o espaço exterior da obra, repetindo a proposta da “Quebra da Moldura”, previamente citada. É dessa proposta que a artista oficializa o fim do plano.

Em 1960, Lygia Clark oficializa “A Morte do Plano”, com um texto onde diz que o plano é invenção do homem, gerada pela necessidade de equilíbrio. Considera o quadrado um produto do plano, que já não satisfaz o homem, por isso, afirma que o plano está morto. O retângulo, ou quadrado em que era projetado as ideias e sentimentos do artista era algo limitante, e para transcender a superfície, é preciso a destruição do plano, e a ideia de “homem”, enquanto indivíduo separado do ambiente ao seu redor. A obra de arte não é apenas objeto para ser visto, mas algo vivo, orgânico, que deveria ser sentida, e a morte do plano, causa a quebra e a transcendência da obra ao espaço, permitindo que o espectador penetre a obra e seja penetrado por ela. Tudo passa a ser componente do mesmo espaço:

Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços. (CLARK, 1980, p. 13).

### 3. Considerações finais

Através de um percurso cronológico de obras de Lygia Clark que partiu do questionamento da moldura nos trabalhos “Descoberta da Linha Orgânica” (1954), para a série “Superfície modulada” (1957) em que refletia sobre a composição das obras, por conseguinte localizados a pesquisa dos “Casulos” (1959) onde passa a criar baixos relevos sobre a superfície pictórica. A partir dessa experimentação, nessa mesma época consolida os “Trepantes” e a série de Bichos (1960). Foi justamente com essas duas últimas séries de trabalhos que a artista coloca o corpo do espectador de modo ativo, ou seja, o trabalho só acontece com a participação do espectador: resultando na compreensão de que a obra de arte não existe se não houver o corpo do espectador manipulando essas obras. E é justamente essa passagem que influencia a compreensão da arte contemporânea brasileira em relação ao uso do corpo, ao pensamento sobre o processo criativo e, por fim, à criação de uma visualidade nacional.

A arte não deveria vir de um campo da racionalidade, seu objetivo deveria

ser a expressão do artista. Esse pensamento foi um dos principais motivos que levaram a reformulação da arte Concreta, isto é, o neoconcretismo. Nesse movimento das artes, foi proposto o abandono do espaço pictórico, a expressividade da obra deveria sair do quadro e ser sentida pelo espectador. Para esse fim, depois da quebra da moldura, a ocupação do espaço físico acontece gradativamente. Através dos experimentos com a “Linha Orgânica”, e com a ocupação do espaço plano, é que Lygia Clark, rompe com o bidimensional. Tais experimentações foram de grande importância para o desenvolvimento da artista e de seu trabalho, é quando rompe com o quadro e moldura que seu trabalho toma outra dimensionalidade. Lygia Clark passa a envolver o corpo do espectador, fazendo com que a experiência da percepção se intensifique. Agora, não se percebe a obra apenas pela visão, utiliza-se outros sentidos. Esses eventos e conceitos nascidos com os neoconcretos se tornam fundamentais para o progresso da arte contemporânea brasileira e para a forma que a arte toma hoje, e, por isso, são objeto de estudo da história da arte.

### 4. Referências

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, 1950-62*, catálogo de exposição. São Paulo e Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte Moderna, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

PORTAL LYGIA CLARK. CLARK, Lygia. *Descoberta da Linha orgânica, 1954*. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@domainName/descoberta%20da%20linha%20org%C3%A2nica/@orderBy/@relevance>. Acesso em 19 de fev de 2021.

PORTAL LYGIA CLARK. CLARK, Lygia. *Livro Obra*. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/164/livro-obra> Acesso em 28 de fev de 2023.

# **INTERARTES E NOVAS MÍDIAS**

## O TEMPO E OS PROCESSOS INVESTIGATIVOS ACERCA DO TEMPO

Carolina Zamperlini Santos

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

David Ruiz Torres

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*O problema tempo se ramifica em inúmeras outras questões que o envolve. Ele é também cenário e contexto. Bem como uma categoria de análise histórica. Uma sociedade será compreendida apenas se investigarmos o seu tempo. O tempo é nessa pesquisa, problema e cenário, posto que seja da “aceleração temporal”, consubstanciada na formulação temporal da ação ansiosa da vida em rede, ou melhor, do imediatismo da sociabilidade virtual que se enreda a identidade do grupo que convencionalmente chamamos de o “artista comum na esfera do instagramável”. Como o problema tempo, entendemos a compreensão do tempo não como um valor dado, mas sim como uma construção social e um campo simbólico do existir. O alicerce dessa visão se norteará a partir da perspectiva do processo civilizador no qual o tempo ganha o tônus de ação disciplinar. Mas como se manifesta essa disciplina temporal no campo do mundo da sociabilidade virtual? Teria o tempo disciplinar se convertido em um desajuste social? Ou a ação ansiosa, de expectativa encurtada, é também a expressão disciplinar de controle da vida e da memória? Para que possamos delinear os caminhos para alçarmos vôos rumos a essa investigação, propomos nesse trabalho analisar o problema tempo em três eixos, quais sejam: o tempo como construção; como categorização da sociedade contemporânea em modernidade, modernidade líquida e pós-modernidade; e, como as categorias temporais de análise histórica denominadas, espaço de experiência e horizonte de expectativas.*

**Palavras-chaves:** problema tempo; história; contemporaneidade.

### **Abstract:**

*The time problem branches out into countless other issues that involve it. He is also scenery and context. As well as a historical analysis category. A society will only be understood if we investigate its time. In this research, time is both a problem and a scenario, even though it is of “temporal acceleration”, embodied in the temporal formulation of the anxious action of network life, or rather, of the immediacy of virtual sociability that entangles the identity of the group that we conventionally call the “ordinary artist in the sphere of the instagammable”. As the problem of time, we understand the understanding of time not as a given value, but as a social construction and a symbolic field of existence. The foundation of this vision will be guided from the perspective of the civilizing process in which time gains the tonus of disciplinary action. But how is this temporal discipline manifested in the field of the world of virtual sociability? Would disciplinary time have become a social maladjustment? Or is the anxious action, of shortened waiting, also the disciplinary expression of control over life and memory? So that we can delineate the paths to take flights towards this investigation, we propose in this work to analyze the problem of time in three axes, which are: time as construction; how to categorize contemporary society into modernity, liquid modernity and postmodernity; and, as the temporal categories of historical analysis called, space of experience and horizon of expectations.*

**Keywords:** time problem; history; contemporaneity.

### 1. Introdução

O presente artigo compõe-se de uma breve análise teórica acerca de alguns aspectos que envolvem a questão temporal para que possamos alicerçar futuras análises sobre o objeto arte no mundo contemporâneo nas novas dimensões de circulação artísticas consubstanciadas, nessa pesquisa, na rede de sociabilidade virtual Instagram. O trabalho se divide em três temas, quais sejam: o tempo como construção social e sua dimensão disciplinar. O tempo como cenário e contexto, no qual realizaremos alguns breves apontamentos sobre a contemporaneidade temporal. E por último, o tempo pensado a partir de duas categorias de análise histórica: o espaço de experiência e o horizonte de expectativas.

### 2. Sobre o tempo: construção e disciplina

No livro “Sobre o Tempo” (ELIAS, 1998) Norbert Elias anuncia que para compreendermos o tempo e suas questões é preciso antes corrigir a imagem de um universo dividido em setores hermeticamente fechados, e que a partir daí poderemos reconhecer a imbricação mútua e a interdependência entre natureza, sociedade e indivíduo. Isso significa considerar que o tempo “tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas seqüências de caráter individual, social ou puramente físico. “O tempo dos calendários ilustra com simplicidade essa pertença do indivíduo ao universo onde existe uma profusão de outros seres humanos, ou seja, uma realidade social, e múltiplos processos físicos.” (ELIAS, 1998, p.26)

O tempo se desenvolve a partir da experiência do indivíduo em sociedade e com a natureza. A cada sociedade, inserida em seu contexto “de desenvolvimento”, haverá uma experiência específica sobre o tempo. O tempo fora, pois, concebido pelo ser humano, e “num mundo privado de homens ou de seres vivos de tipo semelhante, não haveria

tempo e não encontraríamos relógios e nem calendários.” (ELIAS, 1998, p.15) Então não há uma matéria tempo que faria o sujeito ordenar a sua vida segundo um dever, mas sim a construção de uma experiência social que diz respeito a contextos específicos. Cada sociedade compreenderá e criará o tempo em relação as suas condições e maneiras. Desde quando os homens existem, a vida sempre seguiu o mesmo curso, do nascimento até a morte, bem como o sol e a lua apareceu subsequentelemente.

Esses fatores transcorreram independentes da vontade e da consciência dos homens. No entanto, a ordenação desse processo em forma de correr de dias e anos, foi possível quando os homens desenvolveram, para atender as suas necessidades, símbolos reguladores do ano. Símbolos de regulação temporal.

Apreendido e compreendido dentro desse contexto simbólico e coletivo o tempo tornar-se-ia na Modernidade e nas Sociedades Industrializadas um campo de ação cada vez mais coercitivo. Os indivíduos em sociedade são obrigados a se familiarizar com o tempo como meio de orientação para a sua vida social e individual. Será ele um mecanismo fundamental de orientação de um hábito social e de modelos sociais de disciplina e autodisciplina, bem como um representante da capacidade de síntese dos humanos frente a sua existência no mundo.

A regulação social do tempo irá desde os primeiros anos de vida do sujeito assumir um aspecto individual que contribuirá para consolidar a consciência pessoal do tempo, o que nos levará a apreender os símbolos reguladores de tempo como uma característica própria de nossa natureza ou do ser humano em geral. Nesse sentido o tempo irá cumprir funções de orientação do homem no mundo bem como de regulação da convivência humana e do funcionamento da sociedade. Ele criará e reforçará as redes de interdependência social conferindo coordenação e integração das relações sociais, que nos Estados industriais avançados, tornam-se cada vez mais sincronizadas e mais complexas. Segundo o autor essa “sensibilidade ao tempo, onipresente e sempre vígil” é um sinal do processo civilizador, que ficará mais evidente se compara-

mos os hábitos dessa sociedade a outras nas quais as estruturas são mais simples e as exigências em relação a exatidão temporal menos austeras. A coerção exercida pelo tempo interligará as estruturas psicológicas e comportamentais individuais com as estruturas sociais mais amplas.

O tempo, no que chamaremos, por ora, de Capitalismo Contemporâneo, ainda diz respeito ao relacionamento de posições ou segmentos pertencentes a duas ou mais sequências de acontecimentos, mas como experimentamos essa sensação temporal? Os parâmetros coercitivos do tempo estão cada vez mais arraigados em nossa sociedade, que exige que funcionemos coordenadamente para que a máquina do capitalismo trabalhe e engendre suas redes de poder e financiamento da riqueza e da pobreza. Quando Elias propôs sua análise sobre o tempo as redes de comunicação virtual ainda não haviam se desenvolvido, no entanto, ele lançou luz sobre essa questão quando resgatou o problema tempo a partir de uma perspectiva social e experiencial. O tempo é um processo, que se comportará de formas diferentes em sociedades diferentes, mas que se tornará, na medida do “progresso” um componente simbólico de apreensão do mundo bem como um mecanismo coercitivo social. A esse processo sobre o tempo Elias identifica seu caráter civilizador e interdependente, o que significa dizer que contribui em larga escala para a adequação dos afetos e dos impulsos para a sobrevivência do indivíduo em sociedade e integração ao grupo. No entanto, na Era do Capitalismo Cognitivo-Cultural, em que o uso de tecnologias digitais é o eixo de produção do capital e exploração do trabalho, alonga suas redes de poder de forma ainda mais veemente sobre a vivência cotidiana dos atores sociais. Os efeitos da ascensão das redes de sociabilidade virtual, hiper-conexão e a dependência da tecnologia *Mobile* sobre esse mecanismo coercitivo do tempo, em que nossos afetos e impulsos são controlados em prol de uma sobrevivência social, ganham outro tônus. O controle sai da esfera do tempo da disciplina, para o tempo do impulso imediatista. Ao contrário do que se possa pensar, o sujeito não se libertou da Sociedade Disciplinar, mas se inseriu como um produto, em que há a transmutação disciplinar para a ansiedade impulsiva da “*self*”.

### 3. Temporalidades, mundo contemporâneo e a Modernidade Líquida

Não há um cálculo para compreender o tempo, só o conseguimos através da análise das relações sociais, dos processos históricos e dos acontecimentos. Para que possamos extrair o significado de uma determinada época é preciso compreender o conjunto de experiências compartilhadas pela maioria das pessoas. Compartilhamos quase todos de uma experiência social sobre o tempo e o espaço; há uma dialética entre esses dois referenciais de existência que apreendemos cotidianamente no fluxo do devir. Alguns teóricos construíram sólidas análises acerca da experiência temporal contemporânea. Sobre essas análises abordemos, brevemente, as definições pronunciadas por Marshal Berman, Jean-François Lyotard e Zygmunt Bauman.

Marshal Berman (BERMAN, 1986) ao refletir sobre o nosso tempo, o pensa a partir daquilo que ele define como Modernidade, uma experiência marcada por um turbilhão de transformações que culminam em um “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia.” (BERMAN, 1986, p.24) Todo esse turbilhão, segundo ele, engendrou no sujeito social um sentimento nostálgico sobre tempos pretéritos, sobre um mundo pré-moderno. Esse turbilhão conhecido como modernidade se alonga por mais ou menos 500 anos. A extensão de suas transformações, que tem no cerne de sua existência a mudança contínua e profunda da sociedade depois do século XVI, desenvolveu nesses cinco séculos, por um lado, uma variedade de tradições próprias, e por outro o curso de sua história tem sido alimentado por inúmeras fontes que aceleram o próprio ritmo da vida. No século XX a modernidade se dissipa da capacidade de conferir sentido a vida do sujeito, posto que esteja ele desenraizado e fragmentado. Nesse lugar em que fala Bergman, respeitando as nuances das fases da modernidade que se distingue, ele desenvolve um argumento cujo alicerce é de um continuum de transformações, construções e rupturas. O século XX é o ápice desse caminho. No entanto, para pesquisadores como Jean-François Lyotard (LYOTARD, 1986) esse período de latentes críticas a modernidade e de dissolução dos paradigmas que a estruturam deveria ser pensado

em termos de uma pós-modernidade. Nesse sentido, pós-modernidade “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX.” (LYOTARD, 1986, p.15)

Há, nesse processo, um desencantamento sobre a idéia de futuro previsível que fora sobrepujada por grandes guerras e massacres humanos. Nisso, pode-se afirmar que o pós-moderno, enquanto condição de cultura, caracteriza-se pela incredibilidade frente aos meta-discursos, as grandes narrativas totalizantes e universalizantes. Na pós-modernidade, as grandes narrativas sobre o futuro entraram em crise, a pós-modernidade nega qualquer fundamento total e qualquer filosofia última, não existe, nesse sentido, o real, totalmente real, mas apenas narrativas sobre o real. O sujeito será a partir da pós-modernidade reconhecido como um núcleo complexo e normatizado socialmente. Reconhece-se, aqui, que não há um sujeito imanente e destituído de seu fator social e histórico, ele é sim um ser construído e fragmentado.

Se o argumento de Lyotard sobre o mundo contemporâneo transpira algo de uma ruptura com a modernidade, para Zygmunt Bauman (BAUMAN, 2001) o que vivenciamos atualmente é a fase presente da modernidade. Bauman a reconhece como um transcurso de mudanças que tiveram início na primeira Modernidade, a qual ele chamará de sólida, mas que em sua fase líquida ou fluída proporcionará profundas mudanças na condição humana, que, no entanto, não se emolduram como uma ruptura.

Embora não haja um consenso acerca do ponto cronológico sobre a modernidade ela é um longo processo histórico cujas causas e conseqüências sobre a sociedade são intensas; dois eventos são fundamentais nessa mudança para a mentalidade e sociedade moderna: a Revolução Industrial com a aceleração e consolidação do Capitalismo; e a Revolução Francesa que rompe com a estrutura social e política do Antigo Regime e lança as bases da política moderna. Com isso, Bauman concebe que a característica processual fundamental da modernidade é derreter os sólidos.

Na Modernidade Sólida a preocupação não é apenas derreter os sólidos, mas sim em construir novos sólidos. No entanto, a partir da segunda metade do século XX há uma arena de crise sobre os novos sólidos. As democracias representativas já não inspiram força, o mercado não consegue lidar com as desigualdades, o processo de individualização torna-se cada vez mais eloquente e a globalização se expande. A sociedade e a tecnologia se informatizam cada vez mais. Todos esses elementos operam mudanças na história da modernidade, embora as mudanças sejam notórias, segundo Baumann, não deixemos de ser moderno, posto que ainda estejamos a derreter sólidos. A modernidade líquida é, pois, o aguçamento das mudanças no sentido da perda de sua rigidez. Nada será feito para durar. O líquido nasce em oposição ao sólido, qualquer mudança nesse último requer esforço e muita energia empreendida, posto que seja sua forma rígida, duradoura e estável; ao líquido cabe a maleabilidade, sua forma está em contínua transformação, é instável e efêmero, a ele o esforço não cabe em sua destruição, mas sim exige um dispêndio enérgico enorme para que ele tenha uma forma razoavelmente estável.

#### **4. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: encurtamento temporal e desejo líquido.**

O caráter experiencial do tempo é notório na construção teórica de Reinhart Koselleck, no interior de sua análise, cuja idéia de progresso é própria do mundo moderno, e que nasce como uma assimetria entre aquilo que se viveu – passado – e aquilo que se vive e se projeta para o futuro, está sua construção analítica sobre o tempo e a história. Para Koselleck a realidade histórica dá-se pelo desdobramento de duas dimensões fundamentais: o espaço de experiência - que representa o acúmulo e a repetição de vivências ao longo do tempo; e o horizonte de expectativas - o que significa dizer que a história, também, perpassa por aquilo que ainda não fora vivido, mas, que, no entanto, é desejado e intuído como projeto imaginado. São nas tensões

existentes entre essas duas categorias que se movimentam o presente coletivo e individual. A história, nesse sentido, não é o passado de uma sociedade, mas sim aquilo que se apreende a partir da relação que essa sociedade estabelece sobre o seu espaço de experiência e seu horizonte de expectativas; “entre experiência e expectativa, se constitui algo como um tempo histórico” (REINHART, 2006) é no curso dessa relação que surgem os sujeitos, os acontecimentos e o tempo objeto, entre outros. Embora, Koselleck, compreenda essas categorias como universais, ele assevera que não há universalidade no conteúdo que nascem delas. A multiplicidade e pluralidade de possibilidades que emergem de suas tensões, ele, convencionou denominar como “estratos do tempo” ou “simultaneidade do não simultâneo”. Esses estratos temporais consistem na coabitação em um mesmo espaço de diferentes durações e origens. Há nisso uma simultaneidade de experiências e expectativas, em que algumas podem ficar latentes, ou menos evidentes e outras mais fortes e presentes.

A realidade histórica analisada por Koselleck na sociedade moderna é o resultado do desdobramento dessas tensões. É na relação entre experiências e expectativas, consubstanciadas em múltiplas camadas, que se forma o mundo moderno. Há, no seio dessa modernidade, uma aceleração temporal que deixa o passado, cada vez mais distante do futuro. A materialidade dessa distância é irrompida pelas profundas transformações técnicas, científicas, políticas e sociais do século XVIII e XIX. Essa ruptura é interpretada como progresso. O progresso imaginado a partir da assimetria produzida pela ruptura terá vida breve. O século XX anunciará que uma sociedade, embora esteja compelida pelas transformações históricas, não caminha para um fim melhor como destino teleológico. O legado da modernidade ainda paira sobre o mundo contemporâneo. Fora lá, segundo Koselleck, que conquistamos consciência temporal, que soubemos de habitar um tempo específico.

Nesse tempo que habitamos ao qual chamaremos de modernidade líquida, quais são as tensões estabelecidas entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas nessa sociedade que se constrói em dissolução contínua? A sociedade interpelada

pelo mundo digital atenuou as fronteiras entre o real e o imaginado, e criou uma sociedade da semelhança, daquilo que Byung-Chul Han, (HAN, 2017) chamou de positividade. Nesse universo-bit, atômico e ou em mosaico, o horizonte de expectativa se encolheu tal qual a um presentismo? O tempo, que expressa como processo civilizador em Norbert Elias, no qual nos ajustamos para um todo orgânico e pensado, ganhou outro campo de controle. Ele saiu da esfera da disciplina para o campo do impulso. No mundo virtual há a inflexão da reflexão? Essa história que vivemos no campo do virtual, embora não seja ficcional, leva a cabo um processo de virtualização da vida. As expectativas sobre o ser e o *self* irrompem no autoconsumo e na exploração de si como produto. Entre as conseqüências da ânsia do vir a ser, a arte e o artista teriam ganhado um novo espaço? Seria possível que o imediatismo das redes de sociabilidade virtual e a projeção simultânea do vir a ser, bem como veiculação algorítmica de imagens artísticas tenham forjado um novo tipo de artista?

### 5. Referências:

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERMAN. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paula Giachini. 2 edição ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- ELIAS, Nobert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1998.
- Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

## **EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO NO CIBERTERRITÓRIO: aproximações com cases de humanos virtuais no Instagram**

Daniel Rossmann Jacobsen  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Bolsista CAPES

Flávia Mayer dos Santos Souza  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Com o objetivo de traçar um panorama das possibilidades de relação entre experiência estética e comunicação no ciberterritório, este artigo recorre ao método de revisão bibliográfica aliada à leitura de imagens extraídas do Instagram através de recorte por conveniência temática. A discussão se pauta na abordagem disruptiva do entendimento estético, conforme proposto por Schaeffer (2018), e que permite a apreciação estética do cotidiano. O debate teórico é atravessado pela perspectiva da semiótica francesa em sua vertente sociosemiótica, também interessada pela textualização do comum e pela significação em ato. Para situar empiricamente a discussão, são apresentados perfis de humanos virtuais, entendidos como simulações de pessoas que performam nas redes através de CGI (computer-generated imagery) e construção de narrativas de vida. Humanos virtuais, enquanto objetos de estudo da pesquisa, se textualizam a partir de variadas mídias digitais, comunicam e fazem saber suas identidades, experiências e realizações vividas em um cotidiano simulado onde operam complexas tramas interacionais.*

**Palavras-chave:** humanos virtuais; experiência estética; publicidade; ciberterritório.

### **Abstract:**

*With the aim of tracing an overview of the possibilities of the relationship between aesthetic experience and communication in cyberterritory, this article resorts to the method of bibliographical review combined with the reading of images extracted from Instagram through clipping for thematic convenience. The discussion is based on the disruptive approach to aesthetic understanding, as proposed by Schaeffer (2018), and which allows the aesthetic appreciation of everyday life. The theoretical debate is crossed by the perspective of French semiotics in its sociosemiotic aspect, also interested in the textualization of the common and the meaning in action. To empirically situate the discussion, profiles of virtual humans are presented, understood as simulations of people who perform on networks through CGI (computer-generated imagery) and construction of life narratives. Virtual humans, as research study objects, are textualized from various digital media, communicate and make known their identities, experiences and achievements lived in a simulated daily life where complex interactional plots operate.*

**Keywords:** virtual humans; aesthetic experience; advertising; cyberterritory.

### 1. Introdução

A emergência de novas tecnologias, bem como sua apropriação pelo mercado comunicacional e publicitário, tem levado a reconfigurações estéticas, discursivas e estratégicas. Neste artigo investigamos características da presença de humanos virtuais na rede social digital Instagram, e a partir de alguns exemplos demonstramos estéticas comunicacionais adotadas a partir de diferentes possibilidades visuais e narrativas.

Antes de tudo, é necessária uma breve apresentação sobre o conceito de humanos virtuais, objeto central da discussão. Burden e Savin-Baden (2019) esclarecem o uso de “humanos virtuais” como termo guarda-chuva que abarca uma multiplicidade de tecnologias e processos digitais, com diferentes características e níveis de desenvolvimento. De forma geral, entende-se que humanos virtuais são simulações de humanos, que atuam nas redes manifestando características humanas em diferentes graus, performando vidas reais e emulando presenças, estando, assim, sujeitos a interações e à geratividade de sentidos diversos. Sua atuação se dá especialmente no chamado ciberterritório, que Staloch e Reis (2015) entendem como o espaço virtual, não-físico, de interação social, onde ocorrem diálogos, mobilizações, ações e conflitos que são inerentes a uma sociedade. Essas interações podem levar a transformações sociais. Nos próximos tópicos são apresentados o referencial teórico e alguns exemplos de humanos virtuais que apresentam diferentes estéticas em seu fazer comunicacional.

### 2. O interesse pelos textos do cotidiano: diálogos possíveis entre a estética do ordinário e a semiótica das interações

Em seu *Adeus à estética*, Schaeffer (2018) propõe uma nova abordagem do domínio estético, não centrado em uma obra de arte e no seu revestimento com julgamentos de valor, mas encarado a partir da percepção comum do mundo e da apreensão da relação

dos sujeitos com os objetos em situações então tomadas como experimentações estéticas.

Guimarães (2004), a partir da obra de Schaeffer, elenca alguns atributos dessa conduta estética centrada no cotidiano: sua dimensão cognitiva não existe separada da relação dita banal estabelecida com o mundo; sua visão sobre o mundo é comum, e não abordada científica e reflexivamente; a entrega à conduta estética torna as atividades uma fonte de prazer; a relação construída com os objetos do mundo se dá por afeto, e não por crença e julgamento; e a apreciação e valoração da conduta cognitiva são ações interessadas e atendem a economia dos desejos.

Apesar de se filiar ao referencial teórico de Schaeffer, Guimarães (2004) se preocupa com amplitude da compreensão estética do autor, a partir da qual parece ser difícil definir se determinado objeto ou situação do mundo foram concebidos com intencionalidade estética ou se seria do domínio de outro tipo de experiência, também autêntica, mas não estética.

Fato é que para a geratividade dos sentidos, a intencionalidade estética não é um fator determinante para a experiência interativa, sobretudo na esteira da teoria semiótica como elaborada por Greimas e continuada por Landowski, uma vez que nessa perspectiva a intencionalidade configura apenas uma entre várias componentes da presença sensível do sentido.

Nessa sociosemiótica landowskiana, desenvolvida a partir da publicação do último livro de Greimas sem co-autoria, *da imperfeição*, a compreensão do sentido em discursos enunciados, amplamente estudado pelo círculo de Greimas, é apenas uma dimensão da complexa geratividade de sentido que ocorre através da interação dos textos com os sujeitos, textos aqui compreendidos em perspectiva ampla. “[...] [o sentido] de que se trata agora, trinta anos após o estruturalismo ‘triumfante’, seja também, ou seja sobretudo, o sentido *em ato*, tal como o experimentamos – o vivemos – quando emerge dos vínculos diretos que cada um tece com o mundo ao seu redor”

(LANDOWSKI, 2017, p. 103-104).

Assim, essa semiótica, diferente de outras vertentes com o mesmo nome, não se ocupa do sentido enquanto cálculo do conjunto de signos de um texto dado, e nisso a perspectiva teórica de Landowski se aproxima da proposta disruptiva de Schaeffer como já tratado.

“Temos que concebê-lo [o sentido], antes, como o efeito, não dito e porém analisável, do modo como nos relacionamos com a *presença mesma* dos “objetos”, quer se trate, por exemplo, de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza, mediante o próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo de nossa disposição, o mundo se deixa apreender como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido.” (LANDOWSKI, 2017, p. 104).

Essa compreensão do sentido, embora possa se fazer na mediação de uma obra de arte ou de outro texto consagradamente estético, o dispensa. Sua apreensão é deslocada do momento de êxtase para “nossos comportamentos de todos os dias” (GREIMAS apud. LANDOWSKI, 2017, p. 111). Essa apropriação da experiência estética para o cotidiano dispensa, então, a construção dos objetos de valor tão visados na semiótica *standard*, pois o “fazer estético”, como define Greimas, está mais numa sequência vivida de experiências, ainda que interessada e exercida ativamente, do que na investigação planejada de determinados objetos.

Nessa perspectiva, *da imperfeição* e a continuidade dos estudos da sociosemiótica por Landowski fornecem meios de se abordar a experiência. Apesar do tratamento metódico da disciplina, nessa abordagem o analista constitui-se ele próprio um sujeito real e vivo, segundo Landowski (2017). Não se trata então de uma análise de comportamentos humanos vividos diante de determinada situação interativa, mas sim a abordagem semiótica “[d]as experiências estéticas que os sujeitos históricos ‘reais’ *vivem*” (GREIMAS apud LANDOWSKI, 2017, p. 214).

### 3. Estética, Comunicação e humanos virtuais

Toda essa discussão teórica tem o potencial de confluir na Comunicação, como destaca Guimarães (2004) ao defender que essa compreensão da experiência estética a partir do comum serve idealmente aos fenômenos comunicativos. A partir de Valverde (2010, p. 68) entende-se que a dimensão estética da comunicação é caracterizada por dois aspectos: “comunicabilidade dos sentimentos” e “compartilhamento do mundo sensível”. É nessa troca de informação sensível e inteligível que se faz o comunicacional, constituído como uma prática ativa de expressão enquanto experiência existencial, que permite ao sujeito se constituir discursivamente. Segundo Valverde (2010, p. 67), “[...] antes de ser o efeito de uma causa (o sujeito-autor), a expressão é o meio pelo qual o próprio sujeito se efetiva, assumindo a condição pública que irá autorizá-lo enquanto locutor, qualquer que seja o conteúdo do seu discurso”. E ainda:

“Para o sujeito, portanto, a existência atual é a presença de um passado em transformação, e a experiência não é senão a assimilação dos modos desse poder-ser, a apropriação do que vem ao seu encontro, num exercício de produção e expressão, que resulta numa autoprodução do sujeito, através de objetivação de formas partilháveis.” (VALVERDE, 2010, p. 68).

Os humanos virtuais, enquanto objetos de estudo da pesquisa, se textualizam a partir de variadas mídias digitais e, a partir delas, comunicam e fazem saber suas identidades, experiências e realizações vividas em um cotidiano simulado. Se as redes sociais digitais, compreendidas como ciberterritórios onde operam complexas tramas interacionais, estão à disposição para textualizações de humanos “de carne e osso” e humanos de “*bits e bytes*”, parece importar pouco, ao menos em um primeiro momento, a condição de virtualidade desses influenciadores analisados, uma vez que pela mediação técnica da plataforma e do próprio digital, são também os humanos orgânicos convertidos em

representações imagéticas compostas por *pixels*, dados e sequências binárias. Segundo Santaella (2005, p. 63): “Em certo sentido, tudo que se vê no computador é parte de um universo virtual. Imagens, textos e sons só existem em um ‘mundo plugado’ cujos fluxos de signos aparecem e desaparecem em um piscar de olhos”. Desse modo, ainda que a condição de virtualidade enquanto constitutiva do ser-objeto demande investigações ambiciosas, é possível traçar aproximações e distanciamentos através da própria experiência estética constituída no cotidiano interacional das redes.

Se a matéria não pode ser acessada primariamente, tampouco a esfera enunciativa desses humanos virtuais, o contato interacional com suas experiências de vida simuladas compartilhadas nos ciberterritórios é o que constitui o objeto analisável na investigação de sua atuação. O contato cotidiano com esses textos em redes sociais digitais através de experiências estéticas do comum possibilitam diversas formas de apreensão da natureza virtual desses humanos em suas textualizações midiáticas.

Duas hipóteses podem ser propostas: ou o sujeito observador entende a condição de virtualidade através de recursos da esfera do conteúdo, por exemplo através da afirmação expressa dessa condição em texto verbal, escrito ou falado, ou decodifica essa condição através da sensibilidade aos recursos principalmente da expressão, mas também do conteúdo, dos textos em que esses humanos virtuais se apresentam. São possibilidades para essa decodificação, entendida como “[...] operação que visa a reconhecer o código a partir da mensagem, [...] a extrair a estrutura subjacente (sêmica ou fêmica) dos dois planos da linguagem, em função da mensagem que é manifestada no nível dos signos” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 100), por exemplo, o reconhecimento de uma voz como inumana ou de uma aparência física como gerada por computador.

Fato é que a condição de virtualidade desses humanos precisa estar entendida em algum momento pelo sujeito observador, consumidor destinatário do conteúdo midiático. Caso não esteja, não haveria, portanto, qualquer novidade ou justificativa semiótica pela adoção de tais ferramentas tecnológicas emergentes diante da possi-

bilidade de uso de humanos orgânicos como sujeitos enunciados nas mais diferentes textualizações, embora ainda pudesse haver justificativas estratégicas.

Se não há reconhecimento da virtualidade, em nada esse texto se diferencia daquele que enuncia a figura de uma celebridade, por exemplo, mas, se há reconhecimento dessa virtualidade, abre-se espaço para o fetichismo tecnológico, a curiosidade, a dúvida, a captação da atenção e todos os demais efeitos que são possíveis. A brincadeira performática exercida por esses humanos virtuais, sobretudo quando desafiam os limites entre virtualidade, ou digitalidade, como seja, e realidade física concreta é o que há de mais interessante na adoção desse tipo de textualização.

#### 4. Humanos virtuais no Instagram: *cases* de diferentes possibilidades estéticas

Segundo Santaella (2005, p. 29-30):

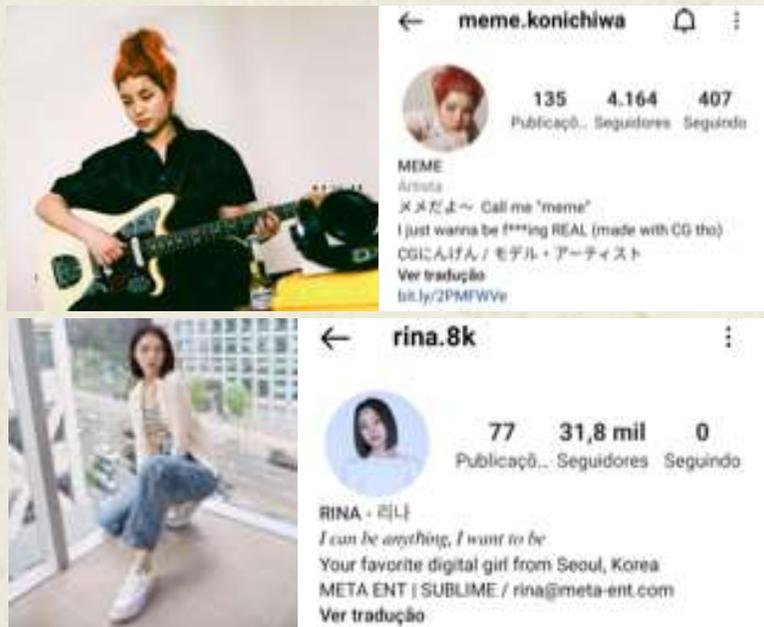
“Enfim, a simulação é o forte do computador e sua capacidade tanto para manipular imagens previamente existentes quanto para gerar imagens não indexicais é aquilo que o define como tecnologia crucial para o crescimento dos signos no mundo, crescimento este que agora independe do registro de objetos previamente existentes.”

Se há, então, um embaçamento da capacidade de percepção da virtualidade do humano - ou de seu espaço - através das categorias plásticas, o que é possibilitado pelo avanço da tecnologia, há de criar outros meios de comunicar ao enunciatário a condição de virtualidade. A primeira delas é deliberadamente não adotar alusão fidedigna à imagem humana, embora esta esteja disponível, e deixar transparecer outras possibilidades estéticas. A segunda é, ao adotar plasticamente uma alegoria humana realista, explicitar no discurso escrito ou falado a condição de virtualidade. Sobre isso, ver as figuras 1 a 4, adiante.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES



**Figuras 1 e 2.** RIM e Barbie, respectivamente, que se afirmam plasticamente como virtuais. (Fonte: colagem nossa com imagens obtidas dos perfis @rim\_virtual e @barbie no Instagram. Acessos em: 26 jul. 2022).



**Figuras 3 e 4.** Humanas virtuais MEME e RINA, respectivamente, semelhantes plasticamente a mulheres humanas, afirmam discursivamente a sua virtualidade nos

bios de seus perfis no Instagram<sup>1</sup>. (Fonte: colagem nossa com imagens e *screenshots* dos perfis de @meme.konichiwa e @rina.8k no Instagram. Acessos em: 26 jul. 2022).

Entendendo também o nome de usuário na rede social como um indicativo de identidade e performance no ciberterritório, obtêm-se um outro indicativo interessante. Das quatro humanas virtuais mostradas nas figuras, três apresentam um indicativo de virtualidade em seus nomes de usuário. A mais evidente é RIM, que utiliza o *username* rim\_virtual, mas também pode-se encontrar esse indicativo nas demais a partir de uma observação mais atenta. RINA utiliza o *username* rina.8k, que remete à resolução *Ultra Full HD*, ou ultra-alta definição, chamada mais popularmente de 8K. Essa tecnologia indica um nível muito refinado de definição de imagens em telas, e pode ser um indicativo do grau de realismo da representação de RINA enquanto imagem gerada por computador. No caso de MEME, não só seu *username* mas seu nome próprio traz a referência: meme vem do grego *mimema*, que tem a mesma raiz de mimese e significa imitação, e já é um vocábulo adotado em língua inglesa com o mesmo significado, sendo também a fonte da palavra meme enquanto texto verbal ou visual de grande compartilhamento na internet. MEME se afirma, portanto, como uma imitação, um duplo de algo que existe iconicamente mas não indexalmente.

### 5. Considerações finais

A partir dos *cases* mostrados, entende-se que a percepção da virtualidade deixa de ser, então, entendida como captação do mundo sensível em si mesmo, e ao invés disso o concebe de outra forma, “[...] como o meio (estético, semântico e prático) da *instituição do sentido* [...]” (VALVERDE, 2010, p. 69). Valverde (2010) compreende, então,

<sup>1</sup> Tradução das bios, respectivamente: “Eu sou meme Me chame de ‘meme’ [/] Eu só quero ser REAL, p\*\*\*a (apesar de ser feita com geração por computador) [/] Pessoa gerada por computador / Modelo. Artista”; e “Eu posso ser qualquer coisa, eu quero ser [/] Sua garota digital favorita de Seul, Coreia do Sul [/] META ENT | SUBLIME / rina@meta-ent.com”. Nota: a barra entre colchetes indica a quebra de linha no original.

numa perspectiva pontyniana, que o perceber, o falar e o agir são processos simbólicos existencialmente unidos, ao mesmo tempo no corpo afetado pela experiência e na cultura que sedimenta as partilhas sociais. Assim, ao constituírem seus discursos nas redes sociais digitais, ou seja, ao existirem discursivamente, os humanos virtuais e seus seguidores nesses ciberterritórios agenciam um conjunto de comportamentos que influem em uma percepção existencial.

Segundo Braga (2010, p. 82), o ato de compartilhar relatos, e isso pode ser pensado em contextos de redes sociais digitais, é “[...] o elemento central da experiência estética relacionada aos processos interacionais da sociedade”, havendo então uma “[...] relação estreita entre a experiência estética vivida e sua expressão”. Assim se justifica a experiencição estética em ciberterritórios como o Instagram, por exemplo, mas no caso dos humanos virtuais, suas experiências continuam a ser simuladas através de elaborações narrativas de outros e manifestadas através de tecnologias de geração de imagens em computador. Embora não cite os humanos virtuais como objeto de sua discussão, o próprio Braga (2010) apresenta uma saída conceitual para esse paradoxo, ao afirmar que a representação sensorial constitui ela própria uma experiência e, portanto, realiza uma experiência. A expressão, assim, concretiza.

Sendo essa experiência expressiva-concretizadora sempre mediada por meios tecnológicos que demandam revestimento narrativo e discursivo, sua utilização pode ser expandida aos interesses daqueles que controlam esses humanos virtuais. Marcas anunciantes e suas agências podem então, construir as narrativas de vida desses humanos virtuais em torno de si próprias, convertendo-os em mediadores de relações de consumo através de apropriação publicitária de experiências estéticas em rede.

### 6. Referências

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Entre o sensível e o co-**

**municacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BURDEN, David; SAVIN-BADEN, Maggi. **Virtual Humans: Today and Tomorrow**. Boca Raton, Florida (EUA): CRC Press, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. **E-Compós**, Brasília, v. 1, 2004. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/14>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LANDOWSKI, Eric. **Com Greimas: interações semióticas**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Adiós a la estética**. Tradução para o espanhol: Javier Hernández. Madrid (Espanha): Antonio Machado Libros, 2018. (Edição em ePUB).

STALOCH, Rubens; REIS, Clovis. A mediação das relações sociais nas redes sociais virtuais: do ciberespaço ao ciberterritório. **Estudos em Comunicação**, Covilhã (Portugal), n. 20, dez. 2015, p. 31-52. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/20/pdf/ec-20-02.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2022.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

## **CURADORIA EM REDE: estudo comparativo sobre categorização de imagens de obras de arte em plataformas online.**

Larissa Pereira

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa  
e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Karyne Berger Miertschink

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa  
e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Daniel Hora

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa  
e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

### **Resumo:**

*Este artigo explora fatores que afetam a classificação de imagens de obras de arte em bases de dados de plataformas digitais. Os estudos de caso apresentados envolvem marketplaces de non-fungible tokens (NFTs) como a OpenSea, que se apresenta como a primeira e maior plataforma comercial deste gênero, e o website KULTURA, ferramenta colaborativa sem caráter lucrativo, complementar ao videogame multiusuário Occupy White Walls. A plataforma KULTURA armazena imagens de acervos de museus e trabalhos autorais de usuários e seus metadados. Esse repositório é utilizado como referência pelo sistema de recomendação de obras por inteligência artificial disponível aos jogadores, sem regras de hierarquia ou categorias predeterminadas por uma curadoria especializada. Em contraponto, a OpenSea é uma plataforma organizada por tendências de mercado, bem como os demais marketplaces de arte online. A partir de estudos emergentes sobre as dinâmicas de trabalho cognitivo, processamento informacional em rede e o contraponto entre curadoria humana e algorítmica, propõe-se neste trabalho uma reflexão acerca da influência conjunta que as tecnologias e as instituições culturais exercem sobre a categorização de obras artísticas. Com isso, apontamos os impactos da complexidade decorrente do caráter múltiplo, sinestésico e híbrido da arte produzida e apresentada com base nas mídias computacionais.*

**Palavras-Chave:** plataformas digitais; NFTs; metaversos; curadoria em rede.

### **Abstract:**

*This paper explores factors affecting the classification of artworks images on digital platforms databases. The case studies presented involve non-fungible tokens (NFTs) marketplaces such as OpenSea, which presents itself as the first and largest commercial platform of its kind, and the KULTURA website, a non-profit collaborative tool, complementary to the multi-user video game Occupy White Walls. KULTURA platform stores images of pieces from museum collections and user-authored works and their metadata. This repository provides references for a recommendation system based on artificial intelligence available to players, with no hierarchy rules or categories previously determined by a specialized curatorship. OpenSea is a platform organized by consumer trends, like other virtual marketplaces for art. Based on emerging studies on cognitive work, networked information processing and the counterpoint between human and algorithmic intelligence, this work reflects on the joint influence that technologies and cultural institutions exert on artwork categorization. From this, we point out some questions arising from the multiple, synesthetic, complex, and hybrid character of computer-based art production and reception.*

**Keywords:** digital platforms; NFTs; metaverses; networked curation.

### 1. Estética e algoritmos

Categorias e classificações de obras de arte são recursos operacionais da apreciação estética e da elaboração crítica e curatorial em torno de seus valores. Envolvem aspectos sensoriais de apreensão imediata, como são as características formais e processuais dos objetos abordados e então agrupados por semelhanças observadas. Surgem assim distinções, marcadas, por exemplo, pelo predomínio de aspectos figurativos ou abstratos, lineares ou pictóricos, simples ou complexos. Contudo, tais inclinações também se apresentam e se reconhecem em termos conceituais, regidos conforme a instituição de critérios normativos, contranormativos ou variáveis (WALTON, 1970) provenientes de apreciações cognitivas e configurações culturais. Para fundamentar o entendimento das classes, categorias ou estilos de objetos e intercâmbios que originam e sustentam o sistema da arte, entram portanto em jogo a percepção sensorial conjugada às intuições, contextualizações e reflexões teóricas (MITCHELL, 2015), bem como paradigmas psicossociais mediados por discursos e dinâmicas dialógicas.

A plataforma cultural baseada na automação algorítmica desperta questionamentos acerca das operações de classificação e compreensão categórica e dos estilos que as artes abrangem. A visão computacional e o aprendizado de máquina implicam o processamento informacional de largos conjuntos de dados, tratados por modelos estatísticos. Essa abordagem afeta os objetos e agentes do sistema artístico, que passam a se articular e performar nas redes expandidas pelas interfaces computacionais. A automação amplia a escala e a velocidade das análises derivadas da transposição do saber humanístico aos algoritmos (MANOVICH, 2015). Esse efeito reforça o poder de redução de fenômenos singulares e excepcionais a tipologias e esquemas generalizantes de compreensão.

Com isso, sobrepõem-se regimes de cognição pautados pela estética e pela técnica. Pois, conforme David Berry (2014, p. 10), a mediação digital se estabelece com a adoção de uma constelação de padrões, que regem os “[...] modos canônicos de cir-

culação de dados e informações em códigos discretos [descontínuos].” Instituem-se assim protocolos derivados de “[...] programas responsáveis pela ação disciplinar relativa às normas”, modos estruturados, formalizados e reutilizáveis de fazer e tratar dados. Conseqüentemente, podemos entender que a inteligência artificial assimila a inteligência orgânica, em um processo cumulativo que tende a automatizar os juízos que categorizam as artes. O sistema da arte passa a se comportar como arranjo de interações entre humanos e máquinas reticulares, cujas lógicas operacionais locais correspondem à lógicas de alcance mais amplo.

Desse modo, as tecnologias digitais reconfiguram a relação entre o conteúdo intelectual do trabalho e sua execução, outrora predominantemente orgânica e cada vez mais hibridizada pelo alargamento da corporeidade fisiológica por suas extensões em circuitos tecnológicos eletrônicos orientados pela retroalimentação ou *feedback* (HORA, 2022). Essa composição facilita a extração de valor do intelecto geral, conceito marxista referente à dimensão social e combinatória da atividade cognitiva. Com as mídias digitais, cada parcela de produção, circulação e interpretação de signos e unidades de informação pode instantaneamente se conectar e se combinar com outras. Formam-se assim agregados de imagens que as corporações transformam em infomercadoria ou semiocapital (BERARDI, 2010). Por um lado, as energias neuropsíquicas são postas para trabalhar em favor do ritmo das redes. Por outro, o cérebro social é sobrecarregado com a oferta de bens que disputam a atenção.

No confronto entre curadoria orgânica e algorítmica, Lev Manovich ressalta que a estética foi tradicionalmente considerada um domínio absoluto do humanismo. Segundo essa concepção, sua complexidade seria irreduzível aos algoritmos. Por esse mesmo motivo, a estética representaria o campo de teste final das possibilidades e das limitações da inteligência artificial. Por enquanto, a imitação de estilos ocorre por repetição mimética de padrões, o que pode ser entendido como um maneirismo computacional. Mas a capacidade de processamento avança, propiciando a emergência de casos cada vez mais singulares, que envolvem graus menos evidentes de

recorrências. Nesse sentido, a automação estética seria uma expansão das habilidades estéticas orgânicas? Como as máquinas poderão lidar com as reverberações da virada conceitual da arte contemporânea, em que o formalismo deixa de ser o critério mais relevante? Em que grau o poder de análise e a síntese das máquinas é eficaz?

### 2. Plataformização

A emergência de metaversos, de ativos financeiros digitais (criptomoedas) e outras possibilidades derivadas de processos descentralizados culminam no desenvolvimento de espaços que acomodam uma nova compreensão da produção e circulação digital da arte. Essas dinâmicas de plataformização cultural (NIEBORG; POELL, 2018) buscam a ampla participação dos usuários, ao mesmo tempo em que sustentam as estruturas e lógicas de operação automatizada. No caso específico das plataformas de negociação de NFTs (*non-fungible tokens*), estruturam-se novas dinâmicas econômicas e socioculturais decorrentes do registro de objetos de arte na *blockchain*, assegurando sua autenticidade.

OpenSea<sup>1</sup> (2023), por exemplo, é a maior plataforma online de negociação de NFTs, lançada em 2017 (figura 1). Funciona como um mercado aberto que abriga itens digitais diversos, dentre os quais certificados de objetos criativos colecionáveis e obras de arte. NFTs atrelados a obras de arte de artistas renomados, como Damien Hirst, coexistem na plataforma com diversos produtos culturais, organizados sob categorias como “Arte”, “Fotografia”, “PFPS” (*profile pictures*) e “Gaming”. Em um ponto intermediário, propostas generativas, como CryptoPunks e Bored Ape Yacht Club, são chamadas de “coleccionáveis”, mas podem ser enquadradas como “Arte”, mesmo que perdurem questões acerca dessa qualificação entre agentes do sistema de museus, galerias e coleções de obras.

1 <https://opensea.io/>

Por sua vez, a plataforma KULTURA<sup>2</sup> (figura 2) é um acervo de imagens de obras de arte de caráter tradicional composto por coleções consagradas digitalizadas como as da Galeria Nacional de Londres e do Birmingham Museum and Art Gallery, entre outros. Apresenta-se como recurso complementar ao jogo online multiusuário Occupy White Walls. Permite que os participantes também realizem o upload de imagens de obras autorais. Dessa forma, as imagens recentes unem-se ao acervo tradicional, formando a base de dados disponível para a seleção e apresentação em galerias construídas pelos jogadores do game.

De modo similar, a disponibilização de *non-fungible tokens* na plataforma OpenSea também pode ser realizada pelos próprios usuários – artistas, *designers* e demais criadores individuais, ou de coletivos e corporações. A inserção de uma obra nesse *marketplace* demanda a criação do respectivo NFT, processo chamado de *minting*, que consiste no registro de um código em um sistema de *blockchain*. Para interessados, OpenSea oferece instruções para o registro de NFTs e o preenchimento de dados pertinentes à sua categorização.

Contudo, importa notar que a plataforma atua predominantemente como *marketplace*. Não dispõe, portanto, de uma proposta curatorial. Ao invés disso, se elegíveis por requisitos como o volume de vendas (mínimo de 75 unidades da criptomoeda Ethereum, ou o equivalente a cerca de 1.940 dólares), contas e coleções de usuários podem ser verificadas pela OpenSea e ter seus lançamentos divulgados na *homepage* da plataforma, o que lhes garante maior visibilidade. A circulação das obras disponíveis se fundamenta, então, no comportamento do mercado. Há maior destaque para projetos de maior valor financeiro e popularidade, numa organização derivada dos dados que os próprios criadores conferem às suas obras e projetos.

Por sua vez, a KULTURA e o Occupy White Walls são parcialmente orientados por uma inteligência artificial denominada DAISY, que pode ser comparada aos

2 <https://kultura.art/>

algoritmos de recomendação redes sociais e plataformas de transmissão. Sua função é indicar imagens com base nas seleções prévias do usuário. O objetivo é ajudar o público não familiarizado com a arte a encontrar objetos adequados às suas preferências estéticas. Agregada à função baseada em popularidade, uma outra IA recomenda imagens segundo parâmetros de similaridades visuais das imagens, a partir dos itens previamente selecionados pelo usuário.

Na plataforma KULTURA, a inteligência artificial DAISY não realiza organização e categorização permanente. Faz escolhas específicas para cada participante. Isso a diferencia em relação aos marketplaces. Por outro lado, a classificação é parcialmente realizada pelos usuários, que criam suas próprias coleções com as imagens favoritas em álbuns – denominados *boards*. Consequentemente, parte dos metadados da KULTURA são inseridos pelos próprios usuários. Essa característica dificulta o processo de pesquisa por itens determinados, devido à omissão de dados desconsiderados pelo público. Em contraste, as imagens de obras de arte inseridas pela própria empresa desenvolvedora contam com mais informações e biografia dos artistas.

Na plataforma OpenSea, para além das categorias que fundamentam a organização dos NFTs disponíveis, dados sobre as coleções de obras em suas qualidades visuais e outros são informados pelos criadores a partir da inserção na plataforma. Esses dados contam com propriedades personalizadas que auxiliam o público a encontrar o que procura. No caso de colecionáveis, a combinação de atributos determina a raridade do NFT, fator de grande impacto comercial. As propriedades atribuídas às obras e coleções podem ser de caráter textual ou numérico, possibilitando comparações e hierarquias de valor. A plataforma também oferece consulta a rankings de popularidade, com base no volume de transações, e acesso a informações de lançamentos previstos.

OpenSea proporciona ainda a possibilidade de se adicionar coleções e obras a um álbum de favoritos no perfil do usuário, além de uma lista de observação que permite

a rápida visualização de dados sobre coleções como volume de vendas e preço mínimo ao longo de um período escolhido. A busca por coleções e obras, no entanto, tem opções de filtragem limitadas ao caráter comercial da plataforma, conforme a coleção (que prioriza resultados com maior volume de vendas), categoria, *status* de venda, preço, quantidade, *blockchain* e criptomoeda. Os resultados podem ser ordenados cronologicamente ou por valor.

O comportamento dessas plataformas representa desafios e oportunidades para os agentes do sistema da arte. Para Proctor (2010, p. 38, tradução nossa), “na era da abundância de informações, a capacidade do museu de fornecer conhecimento aprofundado sobre tópicos específicos é sua virtude e força.” Qualidade que pode não estar presente em plataformas abertas e colaborativas, como a KULTURA, tampouco em *marketplaces*, como a OpenSea, devido à ausência de *expertise* do usuário que faz a inserção das informações. Quanto aos limites de automação da categorização estética, autores como Bruno Moreschi, Giselle Beiguelman e Amanda Jurno (2022, p. 205) realizam experimentos com práticas de catalogação baseadas em IAs, a partir da constituição de um *dataset* de imagens de obras pertencentes ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Nesses estudos, o objetivo é levantar o debate sobre as condições de colonialidade persistentes nos acervos públicos, que contribuem e são reforçadas pelo “[...] emergente colonialismo dos dados.”

No estudo mencionado, a construção do *dataset* de imagens se deu pelo processo de *tagging* (etiquetamento), envolvendo a “[...] seleção de elementos por meio da sua nomeação e categorização” (MORESCHI; JURNO; BEIGUELMAN, 2022, p. 206). À grosso modo, caso a KULTURA utilizasse essa mesma abordagem de *tagging*, a IA de recomendação separaria imagens segundo as características correspondentes às marcações estabelecidas, de acordo com termos descritores das características visuais buscadas. Mas, para isso acontecer, um grupo teria de atuar na criação e categorização do *dataset*, vinculando as imagens a expressões de texto que representassem as características visuais, impondo assim sua visão de mundo no processo de treinamento

da IA. Moreschi e seus coautores (2022, p. 214) defendem a reflexão sobre como as pessoas podem conjugar a percepção visual com conhecimentos socioculturais e críticos adquiridos. Pois os algoritmos resultantes reproduzem as dimensões simbólicas, políticas e de poder a partir da ação das pessoas envolvidas na categorização.

Atualmente, a implementação de processos de *tagging* está nos planos de desenvolvimento da empresa proprietária da plataforma KULTURA. A OpenSea, por sua vez, vem implementando desde 2022 a possibilidade de *tagging* de suas coleções parte de seus criadores, com o intuito de facilitar a busca e visualização de obras pelo público colecionador a partir de qualidades específicas para além de propriedades determinantes de raridade e intrinsecamente comerciais das obras. Entretanto, ambas as soluções parecem insuficientes para uma compreensão estética efetiva da produção e circulação da arte em plataformas digitais. Pois a complexidade de valores socioculturais torna-se atrelada às condições técnicas dos algoritmos de automação e inteligência artificial.

### 3. Considerações finais

A estética é um domínio de suposta exclusividade humana. No entanto, os algoritmos têm permitido a mediação de um maneirismo computacional, marcado por aplicativos capazes de auxiliar na identificação e recombinação de padrões extraídos dos vastos repertórios de estilos. Diante da complexidade cultural crescente, a estética artificial obtida com automação parece oferecer uma extensão das habilidades estéticas orgânicas, permitindo a aceleração de hábitos de fruição e de processos criativos.

Em contrapartida, as máquinas dependem de um contínuo envolvimento ético humano. Sem ele, proliferam a incompreensão de aspectos conceituais, a especulação econômica e os desequilíbrios sociais e geopolíticos que marcam a colonialidade.

As plataformas KULTURA e OpenSea demonstram os avanços e as limitações nos modos de tratamento atual de vastas coleções de imagens de obras de arte de diversos períodos e autorias. Adotam-se nelas distintas estratégias de acesso ativo ou passivo do público, em colaboração e confronto com operações computacionais não apenas guiadas por fatores objetivos, mas também influenciadas por desenvolvedores, usuários e interesses de mercado.

### 4. Referências

BERARDI, Franco Bifo. Cognitarian Subjectivation. **e-flux journal**, New York, v. 11, n. 20, 2010. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/cognitarian-subjectivation/>.

BERRY, David Michael. **Critical theory and the digital**. London: Bloomsbury, 2014.

HORA, Daniel. BÍOÇ + BI/OS: Diferença e corporeidade nas abordagens tecnológicas transgressivas observadas na artemídia. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 15, edição especial, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4309/3590>.

KULTURA. Plataforma de arte complementar ao MMO Occupy While Walls. Disponível em: <https://kultura.art/>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MANOVICH, Lev. Data Science and Digital Art History. **International Journal for Digital Art History**, n. 1, p. 12–35, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21631>.

MITCHELL, W. J. T. **Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics**. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

MORESCHI, Bruno; JURNO, Amanda; BEIGUELMAN, Giselle. *Continuum* histórico e normatizações em acervos de arte e datasets. **MODOS**, v. 6, n. 2, p. 202–267, 15 maio 2022. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667715>.

NIEBORG, David B.; POELL, Thomas. The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. **New Media and Society**, v. 20, n. 11, p. 4275–4292, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>.

OPENSEA. Plataforma de negociação de NFTs. Disponível em: <https://opensea.io/>. Acesso em: 28 abr. 2023.

PROCTOR, N. Digital: Museum as Platform, Curator as Champion, in the Age of social media. **Curator: The Museum Journal**, v. 53, n. 1, p. 35–43, 28 jan. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2009.00006.x>.

WALTON, Kendall L. Categories of Art. **The Philosophical Review**, v. 79, n. 3, p. 334, jul. 1970. DOI: <https://doi.org/10.2307/2183933>.

## **PROGRAMANDO CRIATIVIDADE: técnica e poética no desenvolvimento de máquinas improvisadoras**

Felippe Brandão Barros  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)  
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Leandro Lesqueves Costalonga  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Departamento de Computação e Eletrônica – UFES

### **Resumo:**

*Este trabalho apresenta um breve panorama histórico da produção de agentes musicais, sistemas de computador capazes de criar música de forma autônoma ou em interação com um músico. A pesquisa demonstra como tais programas são realizados a partir de diferentes metodologias técnicas e abordagens poéticas do fazer musical. Considerações e indagações sobre o tema serão levantadas, observando como as escolhas realizadas na produção desses sistemas não são neutras e impactam os resultados encontrados. Por fim, observamos a íntima relação entre técnicas e poéticas empregadas a partir das exigências específicas do contexto musical para qual esses sistemas são produzidos.*

**Palavras-chave:** *criatividade computacional; improvisação musical; agentes musicais; máquinas improvisadoras.*

### **Abstract:**

*This work presents a brief historical overview of the production of musical agents, computer systems capable of creating music autonomously or in interaction with a musician. The research demonstrates how such programs are carried out based on different technical methodologies and poetic approaches to music making. Considerations and questions on the subject will be raised, observing how the choices made in the production of these systems are not neutral and impact the results found. Finally, we observe the intimate relationship between techniques and poetics employed from the specific requirements of the musical context for which these systems are produced.*

**Keywords:** *computational creativity; musical improvisation; music agents; improvised machines.*

### 1. Introdução

A última década foi marcada por avanços na área da computação, com a ampla divulgação midiática e consequente interesse do público em geral por projetos capazes de simular a criatividade artística, que costuma ser enxergada como uma capacidade exclusivamente humana. O encanto com esses sistemas nasce da percepção de que para uma expressão criativa *legítima* ocorrer, assim como qualquer outra capacidade mental real, necessita-se do poder intelectual de um cérebro (SEARLE, 1980), além da conexão deste a um corpo sensível ao ambiente em que se insere (AL-RIFAIE; BISHOP, 2015).

Apesar da admiração com novas técnicas de inteligência artificial, cientistas e engenheiros vêm testando diferentes possibilidades de se trabalhar Criatividade Computacional (CC) há décadas, tendo sido a música um campo artístico particularmente produtivo para esses experimentos, e de fato, pesquisas em *composição algorítmica* remontam aos primórdios da computação (NIERHAUS, 2009). As primeiras iniciativas na área restringiam-se a métodos *determinísticos*, com a inventividade do resultado atrelada ao programador, e não ao programa em si (CARNOVALINI; RODÀ, 2020). O cenário começa a mudar com a emergência de programas que abarcavam *aleatoriedade*, permitindo uma infinidade de resultados materiais distintos, ou *interatividade*, emprestando-se da expressividade humana para contribuir com uma percepção de *agência* em suas produções (PAUL, 2008).

No campo musical, Tatar e Pasquier oferecem uma tipologia que classifica agentes musicais de acordo com diferentes tarefas para as quais foram projetados: “*composição, composição assistida, interpretação, improvisação, acompanhamento, geração de melodias, geração de ritmos, geração de harmonia, continuação, imitação estilística, produção de arranjos e curadoria*” (TATAR; PASQUIER, 2019, p.8, tradução própria). É interessante notar que vários sistemas são classificados em mais de uma categoria pelos próprios autores, demonstrando como capacidades musicais podem ser flexíveis e utilizadas em diferentes contextos.

Este trabalho pretende a apresentação de um panorama histórico de sistemas computacionais criativos no campo da música, com destaque àqueles desenvolvidos para a realização da tarefa da *improvisação musical*, atentando-se às ambições artísticas propostas por seus autores. Ao fim, serão oferecidas algumas discussões sobre a relação entre poéticas e as técnicas empregadas no desenvolvimento desses agentes musicais.

### 2. De instrumentos a agentes

Os primeiros sistemas digitais considerados capazes de demonstrar certa “inteligência” ao interagir com um performer datam de projetos distribuídos comercialmente na década de 1980, durante o berço da popularização dos computadores pessoais (SPIEGEL, 1987). Tais sistemas representam com maior facilidade a ideia de *instrumentos* do que de *agentes* e tornaram-se possíveis a partir do advento da reprodução de áudio digital em tempo real. Programas como *Instant Music* (1986) de Robert Campbell, e *Music Mouse* (1986) de Laurie Spiegel utilizam o movimento do mouse para gerar resultados musicais complexos, enquanto *Sequencer* de Dave Oppenheim, é capaz de encadear e modificar materiais musicais de forma interativa em tempo real (SPIEGEL, 1987).

Durante o mesmo período, George Lewis inicia o desenvolvimento de *Voyager*, pensado inicialmente como uma orquestra virtual improvisadora. O trabalho estabeleceu-se como um projeto de longa data do pesquisador, atravessando múltiplas versões marcadas pela incorporação de aspectos socioculturais afroamericanos como um aspecto de sua complexidade tecnológica (GIFFORD et al., 2018, p. 10) (LEWIS, 2000). Com *Voyager*, Lewis subverte o ideal hegemônico de uma interação humano-computador “neutra e universal” (BORN, 2005, p. 32), em uma crítica acentuada à uma produção de sistemas musicais interativos que rapidamente afastou-se de diálogos com máquinas e aproximou-se um trabalho tecnicista de recuperação de informação musical (MIR) (LEWIS, 2000, p. 36).

No início da década seguinte, Robert Rowe elabora *Cypher* como um sistema interativo inteligente que se adequa à função de acompanhamento de peças notadas, ainda que estas incluíssem seções completamente improvisadas (ROWE, 1992b). O programa trabalha apenas com influxo de MIDI, desconsiderando assim características tímbricas dos eventos musicais. Para responder aos improvisos, modifica o material tocado a partir de métodos *transformativos* (ROWE, 1992a, p. 7).

A virada do século é marcada pelo aparecimento de uma multiplicidade de panoramas na elaboração de agentes musicais improvisadores. *Rameses*, de Steve Coleman, exemplifica um estilo de programação inspirado na perspectiva filosófica de George Lewis para a construção de sistemas interativos, incorporando conceitos de harmonia do jazz, astronomia do Egito Antigo e elementos estéticos afroamericanos (COLEMAN, S., 1999). Assim como *Voyager*, o projeto utiliza indeterminações para garantir relações de espontaneidade com o sistema.

Thom (2001) desenvolve *Band-OUT-of-a-Box* (BoB) como um modelo gerador de linhas melódicas adaptativo ao estilo de cada musicista que interage com o programa, baseando-se no formato “*pergunta e resposta*” frequentemente empregado no jazz. O sistema utiliza uma combinação de análises estatísticas para elaborar respostas consistentes com o material musical tocado.

François Pachet apresenta *Continuator* como um agente musical capaz de gerar materiais estilisticamente consistentes de forma interativa, ao continuar o material tocado por um músico em tempo real (PACHET, 2002). O projeto é antagônico ao ideal subjetivista de Lewis, pretendendo um aprendizado agnóstico de qualquer estilo musical. Para tal, utiliza *cadeias Markov*<sup>1</sup> para a modelagem do material musical tocado, aproveitando-se da eficiência na reprodução de padrões de curto prazo, sem o prejuízo da ausência de consistência de longo prazo, solucionada através da interação.

1 Método estocástico em que a ocorrência de um evento a dar continuidade a uma sequência de eventos passados depende somente do estado encontrado no evento atual, que representa a condição de probabilidade para o próximo evento (GARDINER, 2009).

Métodos de processamento de áudio digital em tempo real permitiram a abordagem do próprio som como elemento a ser manipulado. A exemplo, *OMAX* utiliza síntese concatenativa para rearranjar o material sonoro tocado por musicistas durante uma performance em um novo discurso musical (ASSAYAG; DUBNOV, 2004). O sistema realiza um mapeamento de padrões sonoros, organizando uma performance por sequências estatísticas com o algoritmo *Factor Oracle* aplicado em contexto musical.

Hsu (2008) observa a necessidade de interação tímbrica no contexto da improvisação livre, programando *London* com descritores de intensidade, tempo e rugosidade do espectro harmônico para identificação do caráter musical tocado pelo musicista com quem interage. Insatisfeito com as tomadas de decisão realizadas pela máquina no longo prazo de uma performance, desenvolve *ARHS* como um sistema gerenciador de estatísticas, hierarquizando tomadas de decisão, e adicionando “potenciais disparadores de eventos”, em uma busca por uma melhor adaptação a variações de longo prazo durante uma performance.

Anos à frente, Pachet apresenta *Reflexive Looper* como uma solução para a “repetição tediosa e indiferente” oferecida por loopers tradicionais (PACHET et al., 2013), permitindo a reprodução de variações de materiais gravados por síntese concatenativa, limitado ao contexto de canções de jazz. *Shimon* (HOFFMAN; WEINBERG, 2011) aparece como outro exemplo de sistema recente pensado para o contexto do jazz, corporificando a performance em um robô vibrafonista capaz de simular movimentos humanos, de forma a auxiliar o acoplamento com musicistas.

*FILTER* (NORT, et al., 2013), sistema desenvolvido para a prática da improvisação livre, propõe respostas sonoras inspiradas nas estéticas da música eletroacústica e da prática de *Escuta Profunda* (Deep Listening) (ver OLIVEIROS, 2005). O sistema toma decisões ao balancear uma escuta local e global por meio da identificação de elementos musicais gestuais e texturais.

### 3. Técnica e poética em agentes musicais

Quando avaliamos o desenvolvimento e utilização de sistemas computacionais, observamos que estes são condicionados por sua materialidade e forma de produção, além dos valores culturais e sociais daqueles que os produziram (MOWSHOWITZ, 1984). Lewis nota que a lógica permanece para agentes musicais, e nesse contexto temos que as escolhas de arquitetura dos sistemas, bem como os resultados estéticos de suas respostas serão influenciados pelo contexto de produção em que se inserem (LEWIS, 2000, p. 33).

Dentre os agentes estudados e classificados unicamente para a tarefa da *improvisação* musical por Tatar e Paquier (2019), nota-se uma preponderância de abordagens baseadas em *regras explícitas* em sua programação, partindo da necessidade de abraçar desejos e objetivos específicos de seus autores, sem que haja obrigatoriamente uma demanda por um resultado estético semelhante ao que foi tocado pelo musicista com quem interage. Essa semelhança demonstra-se indispensável aos projetos de *imitação estilística*, que costumam utilizar diferentes métodos de *modelagem estatística* em sua programação, procurando por padrões na forma como musicistas com quem interagem tocam para a formulação de seu próprio discurso.

Essa distinção entre abordagens poderia levantar críticas à noção de agência e independência dos sistemas improvisadores agrupados enquanto *imitadores estilísticos*. Nesse sentido, o pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze observa o papel do professor em sua definição de improvisação musical, notando a importância da construção de um aparato criativo que não se baseie na imitação deste (ABRAMSON, 1980, p. 64). A mesma ideia é reforçada por Lewis quando se tratando da programação de máquinas improvisadoras, entendendo que para um agente musical deixar de ser entendido como mero *instrumento*, é necessário que suas respostas não sejam previsíveis pelo material que recebe como entrada (LEWIS, 2000, p. 34).

Uma investigação acerca de um possível viés no resultado de técnicas utilizadas na tarefa de *imitação estilística* realizada por Thomas et al. (2013), analisou melodias geradas por três algoritmos: *Modelos Markov de Ordem Variável* (PACHET, 2003), *Factor Oracles* (CONT, et al., 2006) e *MusiCOG* (MAXWELL et al, 2012). Treinados a partir de um mesmo corpus musical, os autores identificaram que os dois primeiros modelos, puramente estatísticos, obtiveram resultados semelhantes entre si, mas distantes do corpus musical utilizado como base. Por sua vez, *MusiCOG*, um modelo cognitivo musicalmente informado, demonstrou uma maior similaridade com o corpus. Pressing (1987, p. 6) nota que a produção neurofisiológica de uma improvisação musical incluirá a avaliação do que foi tocado (*feedback*) como forma de adaptação e correção de erros, capacidade implementada em *MusiCOG*, e, entretanto, ausente nos outros dois sistemas, fato que poderia indicar uma das explicações possíveis para as diferenças encontradas nos resultados. A mera observação de diferentes resultados responsivos encontrados a partir de uma mesma base de dados nos leva a questionar as capacidades criativas de agentes musicais enquanto *neutras* ou *agnósticas*.

Gifford et al. (2018) observam que a implementação de métodos sofisticados de análise musical em sistemas improvisadores não necessariamente se traduz em interações melhores, e boa parte dos sistemas tendem a análises minimalistas, herdando a musicalidade do performer. Além disso, devemos entender que as escolhas técnicas na produção de cada sistema refletem necessidades específicas de cada contexto musical em que se inserem, relativizando a noção de sofisticação enquanto uma medida objetiva.

### 4. Considerações finais

Este trabalho apresenta um breve panorama histórico da produção de sistemas musicais interativos, demonstrando como a pesquisa em CC no campo musical estende-se pelas últimas décadas a partir de diferentes metodologias técnicas e abordagens

poéticas do fazer musical. Em seguida, algumas considerações e indagações sobre o tema são levantadas, observando o condicionamento ao qual programas de computador encontram-se submetidos em sua produção, a recorrência notável da relação entre as técnicas empregadas no desenvolvimento de agentes musicais e suas propostas poéticas, a apresentação de críticas aos modelos “imitadores” enquanto agentes autônomos e a exemplificação dos possíveis vieses encontrados nas criações de agentes musicais desencadeados pela própria escolha de seus algoritmos.

Por fim, podemos concluir que as técnicas empregadas na produção de sistemas computacionais criativos estão intimamente ligadas aos anseios poéticos de seus criadores, às situações em que foram produzidas, e ao contexto musical para o qual foram pensadas. Observamos também que essas mesmas escolhas técnicas poderão impactar os resultados encontrados na interação com o sistema de maneiras não esperadas, em uma consequência da própria arquitetura dos algoritmos utilizados.

### 5. Referências

ABRAMSON, Robert M. **Dalcroze-Based Improvisations**. *Music Educators Journal*, v. 66, n. 5, p. 62–68, 1980. DOI: 10.2307/3395778.

AL-RIFAIE, Mohammad Majid; BISHOP, Mark. **Weak and strong computational creativity**. In: **Computational creativity research: Towards creative machines**. Paris: Atlantis Press, p. 37-49, 2015.

ASSAYAG, Gérard; DUBNOV, Shlomo. **Using factor oracles for machine improvisation**. *Soft Computing*, 8.9, 604-610, 2004.

BORN, Georgina. **On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity**.

*Twentieth-Century Music*, v. 2, p. 7–36, 2005.

CARNOVALINI, Filippo; RODÀ, Antonio. **Computational creativity and music generation systems: An introduction to the state of the art**. *Frontiers in Artificial Intelligence*, 3, 14, 2020.

COLEMAN, Steve. **Rameses 2000 Project**. 1999. <http://brahms.ircam.fr/works/work/7487/>. Acesso: Abril de 2023.

CONT, Arshia; DUBNOV, Shlomo; ASSAYAG, Gérard. **A framework for anticipatory machine improvisation and style imitation**. *Anticipatory Behavior in Adaptive Learning Systems (ABIALS)*. ABIALS, 2006.

GARDINER, Crispin. **Stochastic methods**. Vol. 4. Berlim: Springer, 2009.

GIFFORD, Toby et al. **Computational systems for music improvisation**. *Digital Creativity*, v. 29, p. 19–36, 2018.

HOFFMAN, Guy; WEINBERG, Gil. **Shimon: an interactive improvisational robotic marimba player**. In: CHI'10 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems. 2010.

HSU, William. **Two approaches for interaction management** in timbre-aware improvisation systems. In: ICMC. 2008.

LEWIS, George E. **Too Many Notes: Computers, Complexity and Culture in “Voyager”**. *Leonardo Music Journal*, The MIT Press, v. 10, p. 33–39, 2000.

PRESSING, Jeff. **Improvisation: Methods and Models**. In: SLOBODA, John A. (Ed.).

Generative Processes in Music. [S.l.]: Oxford University Press, p. 129–178, 1987.

MAXWELL, James B. et al. **MusiCOG: A cognitive architecture for music learning and generation.** In: Proceedings of the sound and music computing conference, p. 9, 2012.

MOWSHOWITZ, Abbe. **Computers and the myth of neutrality.** In: Proceedings of ACM 12th annual Computer Science Conference on SIGCSE Symposium. 1984.

NIERHAUS, Gerhard. **Algorithmic composition: paradigms of automated music generation.** Mörlenbach: Springer Science & Business Media, 2009.

NORT, Doug Van; OLIVEIROS, Pauline; BRAASCH, Jonas. **Electro/acoustic improvisation and deeply listening machines.** Journal of New Music Research, 42.4, p. 303-324, 2013.

OLIVEIROS, Pauline. **Deep listening: A composer's sound practice.** IUniverse, 2005.

PACHET, François. **Interacting with a musical learning system: The continuator.** In: SPRINGER. MUSIC and Artificial Intelligence: Second International Conference, ICMAI 2002 Edinburgh, Scotland, UK, September 12–14, 2002 Proceedings. 2002.

PACHET, François et al. **Reflexive loopers for solo musical improvisation.** In:

PROCEEDINGS of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. P. 2205-2208, 2013.

PAUL, Christiane. **Digital art.** Londres: Thames & Hudson Ltd, 2008.

ROWE, Robert. **Interactive Music Systems.** MIT Press, 1992. ISBN 0262181495.

\_\_\_\_\_, Robert. **Machine Listening and Composing with Cypher.** Computer Music Journal, The MIT Press, v. 16, n. 1, p. 43–63, 1992. ISSN 01489267, 15315169.

SEARLE, John R. **Minds, brains, and programs.** Behavioral and brain sciences, 3(3), p. 417-424, 1980.

SPIEGEL, Laurie. **Regarding the Historical Public Availability of Intelligent Instruments.** Computer Music Journal, The MIT Press, v. 11, n. 3, p. 7–9, 1987.

TATAR, Kivanç; PASQUIER, Philippe. **Musical agents: A typology and state of the art towards musical metacreation.** Journal of New Music Research, 48.1, 56-105, 2019.

THOM, Belinda. **Machine learning techniques for real-time improvisational solo trading.** In: CITESEER. ICMC, 2001. v. 158, p. 168.

THOMAS, Nicolas Gonzalez, et al. **A Methodology for the Comparison of Melodic Generation Models Using Meta-Melo.** ISMIR. 2013.

## A PARTITURA COMO MUDANÇA DE PARADIGMA NA MÚSICA

Gabriel Rossetto Amorim  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

### **Resumo:**

*Neste artigo aproximo agente cultural (sujeito) e tecnologia (objeto), trazendo reflexões sobre o impacto das mudanças tecnológicas na vida do ser humano, especificamente no âmbito artístico. Para isso recorro ao pensamento de extensão cognitiva visto em Marshall McLuhan, teórico das comunicações que discorre sobre a influência dos meios tecnológicos para a cognição sensível do sujeito, como é explicado no livro *A galáxia de Gutenberg* (1972), relativo à imprensa, tecnologia que mudou paradigmas de diversas gerações posteriores ao agilizar o fluxo de informações em alta escala de repetibilidade. A arte literária passa a ser difundida amplamente e isso projeta sobre o indivíduo novas possibilidades imagéticas que desencadeará novas formas de fazer cultura. Estes objetos mediadores (meios), quando em interação com o sujeito, passam a fazer parte de um meta-corpo, que é a soma do sujeito com o objeto. É quando através do texto a tradição ocidental oral dar lugar a tradição escrita, vê-se a partitura como uma extensão da memória.*

**Palavras-chave:** Partitura; Memória; McLuhan; educação musical; música e sociedade;

### **Abstract:**

*In this article I approach cultural agent (subject) and technology (object), bringing reflections on the impact of technological changes in human life, specifically in the artistic field. For this, I resort to the thought of cognitive extension seen in Marshall McLuhan, theorist of communications who discusses the influence of technological means for the subject's sensitive cognition, as explained in the book *Gutenberg's Galaxy* (1972), concerning print, a technology that changed paradigms of several generations later by streamlining the flow of information on a high repeatability scale. Literary art becomes widely disseminated and this projects new imagery possibilities on the individual that will trigger new ways of making culture. These mediating objects (means), when in interaction with the subject, become part of a meta-body, which is the sum of the subject and the object. It is when, through the text, the Western oral tradition gives way to the written tradition, the score is seen as an extension of memory.*

**Keywords:** Score; Memory; McLuhan; musical education; music and society.

### 1. Introdução

É notável que a invenção da imprensa por Gutenberg no século XV revolucionou os meios de difusão e produção cultural ocidental (MCLUHAN, 1972), pois acelerou o fluxo das informações, permitindo que um cidadão em posse do jornal, do livro ou da partitura, pudesse encontrar uma ampla gama de conhecimentos através da leitura, em contraste ao modelo oral de recepção que era predominante na primeira querela ocidental sobre a alcunha da natureza, aquela que nos fornece a comunicação através da palavra abstraída em significados verbalizados/sonoros. A inovação tecnológica catalisadora do texto, aquele do ser tipografado de McLuhan, implica uma mudança de paradigma<sup>1</sup> cultural que logra êxito no trânsito do domínio sonoro para o visual, principalmente, devido ao princípio da repetição. O uso textual como demonstra o autor, é remoto, mas somente a partir do momento que se reproduz em massa o processo destribalização<sup>2</sup> da sociedade oral entra em vigor mais intensamente.

“A repetibilidade é o cerne do princípio mecânico que vem dominando nosso mundo, desde o advento da tecnologia gutenberguiana. Com a tipografia, o princípio dos tipos móveis introduziu o meio de mecanizar qualquer artesanato pelo processo de segmentar e fragmentar a operação total. O que começara com o alfabeto, que separou os gestos, a visão e o som da palavra falada, atingiu um novo nível de intensidade com a xilogravura e, depois, com a tipografia.” (MCLUHAN, 1972, página 184).

Os desdobramentos entre o contato da música com o texto foram diversos

---

1 Paradigma, segundo o novo dicionário da língua portuguesa, Candido de Figueiredo, 1913, página 1475; m. Modelo.

2 “Uma hierarquia feudal e tribal de tipo tradicional entra rapidamente em decadência quando se defronta com qualquer meio quente do tipo mecânico, uniforme e repetitivo. Enquanto meios, o dinheiro, a roda, a escrita ou qualquer outra forma especializada de aceleração, de intercâmbio e de informações. operam no sentido da fragmentação da estrutura tribal”. (MCLUHAN, 1964, página 40). Fragmentação da estrutura tribal é entendida como destribalização.

ao longo da história, seja dentro do escopo para criações de métodos composicionais ou instrumentais, seja para aspirações entre narrativas musicais associadas a literatura. A partitura, tecnologia oriunda da abstração textual, se mostra como um suporte simbólico para essas conversões sonoras em visuais, escorando as leis a serem seguidas pelos instrumentistas, bem como aqueles que foram influenciados pelos poemas e histórias em suas composições musicais, materializadas em forma de texto sobre as hastes do pentagrama.

Dentro desta discussão lanço olhares a alguns pontos relativos à música e texto, tendo como expoente a partitura, a partir de proposições de McLuhan como as do livro *os meios de comunicação como extensão dos homens* (1964), onde o autor levanta algumas relações que se proliferam para todas as artes nos últimos 500 anos. A partir da ideia de extensão corpórea<sup>3</sup>, reflito sobre a memória no aprendizado musical em função do uso da partitura como tecnologia correntemente utilizada, correlacionando, também, música e sociedade como forma de apontar a utilização textual a partir da lógica de destribalização de Marshall McLuhan e algum dos reflexos do uso sem criticidade do meio para arte musical.

### 2. Da repercussão da partitura no Ocidente

O precursor desenvolvimento da notação musical estava atrelado às práticas religiosas através dos cantochões e dos cantos gregorianos que, a princípio, seguiam as investigações em torno da representação melódica em função da voz, e tinham como pensamento, principalmente, a disposição das alturas das notas, prezando por uma

---

3 “Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. Assim, não há meio de recusarmo-nos a ceder às novas relações sensoriais ou ao “fechamento” de sentidos [...]” (MCLUHAN, 1972, página 62).

maior precisão; e do ritmo, para conceber uma grafia mais adequada ao movimento<sup>4</sup>.

“Somente no começo do século XVI que os valores das notas vieram a ser determinados com precisão pela aparência, independentemente do contexto em que eram identificadas como breve, longa, etc. Este foi um passo importante em direção à simplificação e praticidade do sistema de notação mensural.” (LIMA REZENDE, 2008, página 2).

A medida em que se tende a uma uniformização do uso da partitura, fica inerente a utilização desta para o meio da composição como forma de materialização do pensamento, prática já vigente para músicos italianos no período da Renascença. O nível de dificuldades técnicas também evoluiu, demandando certa formação instrumental para tocarem suas obras, que aos poucos vão sendo complementadas por maiores números de músicos nas formações orquestrais, dando origem a uma segmentação que nem sempre existiu para música, entre compositores e intérpretes. A maior promoção durante o estabelecimento da música de concerto numa dimensão do aprendizado estava centrada sobre a prática instrumental, pois as orquestras e bandas precisavam de um contingente de músicos capazes de operar a partitura para interpretação das composições. Com a melhoria da escrita e novas perspectivas composicionais, um certo virtuosismo instrumental emerge como forma de afirmação intelectual da música escrita.

“Com a impressão das primeiras partituras musicais, no século XVI, as palavras e a música se divorciaram. As virtuosidades separadas das vozes e dos instrumentos tornaram-se a base dos grandes desenvolvimentos musicais dos séculos XVIII e XIX.” (MCLUHAN, 1964, página 316).

Compositores e instrumentistas exploravam cada vez mais os até então conhecidos limites físicos dos instrumentos e da linguagem musical. O violino de Paganini e o

4 . “As imprecisões na duração das notas e no ritmo que não tinham grande importância no canto monofônico ou a solo podiam, no entanto, provocar o caos quando havia duas ou mais melodias executadas em simultâneo.” (GROUT e PALISCA, 2007, página 103).

piano de Liszt reverberam até a atualidade, tamanha foi a influência destes para as gerações posteriores, bem como as composições de Wagner. O movimento desta inclinação musical é íntimo com o desenvolvimento tecnológico<sup>5</sup>, político e social da época e expõe aquele caráter sobre o espírito do tempo, o *zeitgeist*<sup>6</sup>.

### 3. Sobre música e sociedade

A ascendência da burguesia, a reprodutibilidade técnica, o desenvolvimento imperialista/capitalista e os ciclos de consumo voltados as músicas populares tiveram relação direta para que a música se delineasse como tal no ocidente. O desenvolvimento tecnológico se embrenha sobre o corpo e modifica sua forma de fazer cultura.

A tecnologia possui uma bagagem histórica e não é atribuída inocentemente à sociedade (MACHADO, 2007). Em países que sofreram a colonização como no Brasil, viu-se muito da prática notacional ser forçadamente incorporada sobre os costumes regionais em prol da suposta intelectualidade europeia, transformando uma cultura que pouco ou nada deveria saber sobre a partitura, em uma cultura devota às suas leis, questão territorial que é inerente a própria etimologia da cultura, aquela que se cultiva sobre o solo; e daí muito do desejo colonizador em se atirar sobre terras desconhecidas em função de espalhar sua semente, vide as incursões jesuíticas/colonizadoras e os reflexos que reverberam sobre as músicas/culturas regionais que precisam de projetos estatais ou privados para serem resguardadas, como se a todo momento o seu fim urgisse; bem como nas instituições educacionais como conservatórios e faculdades de música que muitas vezes primaram pela qualidade musical em função

5 “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo. Bach compôs fugas para cravo porque este era o instrumento musical mais avançado da sua época em termos de engenharia e acústica.” (MACHADO, 2007, página 9).

6 Termo derivado da sociologia alemã que coloca em perspectiva as relações gerais de acontecimentos de determinada época atrelando, por exemplo, o desenvolvimento político ao cultural.

da leitura de partitura, esta que facilmente aparece desde o ensino básico, como quem deseja formar o músico para que no futuro preserve a cultura de concerto em algum grau, o que desenrola na própria empregabilidade e valorização regional, onde os mais qualificados tecnicamente, geralmente inseridos na prática de conservatório, e isso inclui uma íntima relação com a partitura, para assumirem os cargos melhores remunerados nos projetos de financiamento musical de uma cultura passada; tendo muitas vezes poucos recursos se não através de editais, o músico de cunho popular.

“A colonialidade, tratando-se de currículos do ensino superior em Música, constitui um desafio a ser enfrentado. Ela é entendida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras culturas, exercem profundo poder de dominação, e os currículos dos cursos superiores em Música no Brasil mostram-se como produtos e (re)produtores dessa lógica. Acabam por funcionar, portanto, como instrumentos de manutenção dessa dominação intelectual, artística e estética.” (PEREIRA, 2020, página 2).

Como forma de incentivar olhares para o ensino da música popular fora do âmbito estritamente escrito, apresento a seguir uma correlação sobre texto (partitura), memória e aprendizado musical com o objetivo de reaproximar os fundamentos indicados desde a Antiguidade por Aristóteles sobre o uso da memória e da sensibilidade, o que coloca o som em primeiro lugar para a música.

#### 4. Da memória para o aprendizado musical

Segundo McLuhan (1964), que recorre às palavras de Platão para compreensão do fenômeno textual em relação à memória, percebe que o que ocorre não é um benefício para esta se apoiar sobre o texto, na realidade, o que ocorre é um constante esquecimen-

to em função do não treinamento da memória, modo diferente do ideal antigo, onde o treino da memória era fundamento para aprender música (ARISTÓTELES, 1902).

“Levaria muito tempo para repetir tudo o que Thamus disse a Theuth em louvor ou crítica às várias artes. Mas quando chegaram às letras da arte da escrita, isto, disse Theuth, tornará os egípcios mais sábios e dar-lhes-á melhores lembranças; é um remédio específico tanto para a memória como para o espírito, ao que Thamus replicou: Ó engenhosíssimo Theuth, o pai ou inventor de uma arte nem sempre é o melhor juiz da utilidade ou inutilidade de suas próprias invenções para os que delas se servem. E, nesse caso, vós que sois o pai das letras, fostes movido pelo amor paternal por vossos próprios filhos, levado a atribuir-lhes uma qualidade que não têm; pois essa vossa descoberta criará o esquecimento na alma dos estudantes, porque eles não se servirão da memória; confiarão nos caracteres escritos e exteriores e não se lembrarão de si mesmos. O específico que descobristes é um auxiliar não para a memória, porém para a reminiscência, e vós dais a vossos discípulos não a verdade, porém tão-só a aparência de verdade; eles serão ouvintes de muitas coisas e nada terão aprendido; darão a impressão de ser oniscientes e, em geral, nada saberão; serão uma companhia fastidiosa com aparência de sabedoria, sem a sua realidade.” (PLATÃO, citado por MCLUHAN, 1964, página 41).

O fenômeno que ocorre a partir do texto é a reminiscência (revocação) ou anamnese que faz parte da faculdade memória, mas é distinta para Aristóteles. A anamnese pode ser entendida como uma lógica associativa que logra êxito a partir de sentenças organizadas (GUSMÃO, 2016) que revocamos a partir de certas informações dadas, como pensar em <branco> através da sugestão <leite> ou <duro> para <pedra>. Por analogia, na utilização da partitura realizaríamos o processo de revocação de determinadas ordens sucessivas que conhecemos na lógica da música escrita, e não parece incongruente que músicas escritas possuem dimensões com um número amplo de variações, sendo uma investida difícil para qualquer memória não treinada decorar toda a ordem sem algum uso de improviso.

O músico interprete, então, enquanto toca, tem em sua estante a partitura, para que caso esqueça o próximo evento da sucessão musical daquela determinada composição, numa rápida visualização na pauta, pode norteá-lo novamente para o tempo da interpretação. É corrente que músicos virtuosos com incontáveis horas debruçadas sobre determinada obra escrita podem decorar todas as sequências e disso deixa a partitura de lado, como se não fizesse mais diferença, demonstrando o aprendizado, do contrário, este permanecerá latente a qualquer esquecimento da memória, olhará para a partitura somente na intenção de revocar os próximos elementos da composição e caso não seja capaz, perceberá que sua memória não foi eficiente, não relembrou e nem aprendeu. Isso se dá principalmente porque os métodos musicais, que parecem completos, não necessariamente mencionam a disciplina da memória, e por consequência deixam uma lacuna subentendida para o aluno sobre o próprio som. A partir do momento que não se faz o uso consciente dos métodos, ou seja, a experiência sonora antes da vontade de incorporação textual, o aluno fica a mercê de um constante esquecimento, aparentemente sem motivo, pois estuda com afinco e parece treinar a memória, mas se reduz apenas a treinar a técnica instrumental e a leitura da partitura, práticas que não garantem o desenvolvimento da memória para música enquanto som. O que pode demonstrar isso é a corrente dificuldade por músicos, instrumentistas ou compositores, em solfejarem uma melodia escrita na partitura, indicando uma falta de associação da memória em revocar a relação entre som e imagem, instituída na própria lei da notação.

“(…) a diferença entre lembrar e aprender, no primeiro caso a pessoa é capaz de algum modo de fazer um movimento por si mesma, para o próximo termo após um ponto de partida. Quando ele não consegue, mas apenas por outro artifício, ele não está lembrando.” (ARISTÓTELES citado por GUSMÃO, 2016, página 17).

Devemos nos atentar que um instrumentista capaz de tocar uma partitura através da leitura não necessariamente saberá reproduzir aquela mesma música escrita sem

a utilização do artifício visual, parecendo, como McLuhan diria de maneira análoga, tocando sem tocar.

Por isso a necessidade dentro da prática de métodos norteados pelo uso da partitura, a partir de um pensamento da saúde mental do músico, contrapondo a lacuna sobre o estudo da memória no contexto da repetibilidade mecânica em função, muitas vezes, da prática instrumental, algo que se mostra revelador nos desenrolares do processo capitalista, retomando a ideia de *zeitgeist*. Podemos frequentemente no trajeto da formação musical nos depararmos com docentes que antes de passar qualquer excerto, frase ou composição escrita para seu aluno, peça a esse que cante ou pelo menos imagine com esforços conscientes o som que deveria sair da partitura, pois assim forma-se uma experiência direta entre as características particulares da música que se mostram pela sucessão sonora em função da sucessão textual, além de ser útil para memória, estimula a própria criatividade, através da criação de imagens mentais mais associadas ao sonoro e menos ao textual.

#### 5. Considerações finais

É recorrente, observarmos na atualidade uma tendência na diminuição da cultura erudita em função da ampla produção popular através do mercado musical, pelo menos no Brasil, isso se dá através do processo de retribalização apontado por McLuhan que abre precedentes para análises mais atuais sobre os novos meios de mediação para o aprendizado musical, que muitas vezes se emancipa da notação textual em função da computação textual, transição de ampla observação em tantos outros segmentos da sociedade. O crivo da partitura passa a ter uma dimensão diferente das do século XX sobre a própria música produzida e consumida. Noto que dentro de instituições que carregam lastros da cultura de concerto ao longo do processo de educação musical, um fenômeno que contorna a prática exaustiva do passado é quando

o aluno passa a experimentar poéticas alternativas, como quando adentra em um conservatório tradicional e frequenta rodas de choro, diminuindo esta distância de uma cultura regional em função de qualquer globalismo. Quando isso acontece é suscetível o surgimento de fusões musicais que pouco se importam em preservar uma cultura tradicional de concerto em função da inovação, que muitas vezes retomam atributos regionais de uma música mais oral e improvisada, e aqui falamos de uma memória social, que de forma alguma está desatrelada deste mecanismo do esquecimento causado pela intensa repetição mecânica, implicando não apenas em como se faz música, mas como e o quê se escuta.

### 6. Referências

ARISTOXENUS; MACRAN, Henry Stewart. **The Harmonics of Aristoxenus**. Oxford: The Clarendon Press, 1902. (Reimpresso em 2019).

GUSMÃO, Cyntia. **Musas e Música nos planos epistêmicos da memória na antiga Grécia**. São Paulo: Revista Música, 2016.

GROUT, Donald J; Palisca, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Bradiva, 2007.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. **Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin**. Paraná (UEM): Revista Espaço Acadêmico, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão dos homens**.

Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. **A galáxia de Gutenberg**. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional Editora da Universidade de S. Paulo, 1972.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **Ensino superior em Música, colonialidade e currículos**. Revista brasileira de educação, 2020.

## **A RELEVÂNCIA DA APLICAÇÃO DE ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NO CONTEXTO ESCOLAR**

Geisa Katiane da Silva

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Programa de Mestrado em Artes /FAPES/DA

Stela Maris Sanmartin

### *Resumo:*

*Pressupondo uma concepção mais ampla do fenômeno da criatividade que não o reduza a mera característica subjetiva, mas o considera um produto da interação entre aspectos individuais e ambientais, ou seja, entre os sujeitos e os contextos sócio-culturais, este artigo examina a relevância de ações que estimulem a expressão criativa no espaço escolar. Trata-se, pois, de determinar, por meio de uma revisão sistemática da literatura disponível, quais estratégias contribuem decisivamente para a formação de cidadãos criativos quando aplicadas nas instituições educacionais hodiernas. Para tanto, desenvolve-se uma análise minuciosa das pesquisas e investigações realizadas principalmente por autores como Alencar e Fleith (2003), Amabile (1983, 1989 e 1996) e De la torre (2008).*

*Palavras chave: Criatividade. Contextos sócio-culturais. Estratégias. Espaço escolar.*

### *Abstract:*

*Presupposing a broader conception of the phenomenon of creativity that does not reduce it to mere subjective characteristic, but considers it a product of the interaction between aspects individual and environmental, that is, between subjects and socio-cultural contexts, this article examines the relevance of actions that stimulate creative expression in the school space. This is, therefore, to determine, through a systematic review of the available literature, which strategies contribute decisively to the formation of creative citizens when applied in today's educational institutions. To this end, a thorough analysis of the research and investigations carried out mainly by authors such as Alencar and Fleith (2003), Amabile (1983, 1989 and 1996) and De la torre (2008).*

*Keywords: Creativity. Socio-cultural contexts. Strategies. School space.*

### 1. Introdução

Analisar as relações entre criatividade e educação é uma temática de relevância socioeducativa, na medida em que a promoção de práticas pedagógicas nas quais docentes e estudantes possam desenvolver potencialidades criativas em diferentes áreas de conhecimento é um dos desafios da educação do futuro ou da chamada educação para o século XXI. Nosso objetivo é realizar uma revisão teórica das contribuições de diferentes autores no campo da criatividade e da educação. Assim, é nosso interesse delinear alguns possíveis princípios e orientações didáticas para construir ambientes criativos de ensino-aprendizagem em contextos formais e não formais.

Segundo Alencar (1974), é a partir da década de sessenta que as habilidades cognitivas passaram a ser consideradas em pesquisas científicas e psicológicas sobre a criatividade, em estudos de Joy Paul Guilford (1967), de Torrance (1962, 1965), de Wallach e Kogan (1965), mais especificamente. O primeiro, Jean Paul Guilford<sup>1</sup>, por exemplo, advoga a tese de que a criatividade possui vários componentes, tendo realizado, ao longo da vida, diversos testes para corroborar sua teoria. A técnica empregada pelo autor consistia em estabelecer hipóteses sobre possíveis características relevantes para o pensamento criativo, definidas em forma de traços que pretendiam explicar todas as dimensões intelectuais humanas. As hipóteses sobre a natureza do pensamento criativo foram formuladas considerando alguns tipos de indivíduos criativos: técnicos e cientistas, além de inventores.

Pessoas criativas, segundo Guilford (1967), seriam especialmente sensíveis à existência de problemas, qualidade que, por sua vez, se mostraria de inúmeras formas: desde a percepção da necessidade de mudança até a aplicação de novos métodos, dada a constatação dos defeitos e das deficiências de um estado de coisas. Isto porque as

aptidões criativas seriam definidas sob a perspectiva da solução de problemas. Neste sentido, a sensibilidade para os problemas seria uma atitude perceptiva responsável por capacitar os indivíduos a considerarem o que é incomum, o que é raro, ou seja, as inconsistências aparentes.

Influenciado pelos estudos de Guilford, mais especificamente por seu discurso de posse como presidente da *American Psychological Association*, em que desafia cientistas a investigarem a criatividade dada a relevância desse tema para o desenvolvimento da humanidade e a falta de conhecimento a respeito, Ellis Paul Torrance<sup>2</sup>(1979) é por muitos considerado o pai da pesquisa em criatividade (NEVES-PEREIRA E FLEITH, 2020). Ele a define como o conjunto de capacidades, habilidades, motivações e estados, envolvidos na resolução de problemas, de modo que as instituições educacionais deveriam desenvolver contextos de ensino-aprendizagem que privilegiavam o conhecimento e o desenvolvimento das capacidades. Com efeito, o pensamento criativo constitui um modo particular de atividade cognitiva que apresenta características de originalidade, flexibilidade, elaboração e fluidez, sendo estratégico para a formulação, construção e resolução de situações e problemas, tanto em contextos de aprendizagem como na vida cotidiana. Dito de modo mais claro, a criatividade, segundo Torrance, consiste em um

processo de tornar-se sensível a problemas, deficiências, lacunas, elementos ausentes ou desarmonias; identificar as dificuldades ou os elementos faltantes nas informações; formular hipóteses, fazendo adivinhações a respeito das deficiências encontradas; testar e retestar estas hipóteses, possivelmente modificá-las e testá-las novamente (TORRANCE, 1965, p. 8).

Já Wallach e Kogan (1965) realizaram pesquisas para determinar se o domínio cognitivo era similar ao domínio da inteligência, se eram independentes ou se tinham

1 Nascido em 7 de maio de 1897, em Marquette, Nebraska, Paul Guilford foi um importante psicólogo norte-americano, considerado por muitos um dos maiores expoentes em análise fatorial.

2 Ellis Paul Torrance, conhecido por muitos como o pai da pesquisa em criatividade, nasceu em 8 de outubro de 1915, em Milledgeville, na Geórgia, Estados Unidos.

alguma relação, além de fazerem amplas e aprofundadas revisões teóricas acerca da temática. Com base nestas e na aplicação de diversos testes, eles constataram que a criatividade se distingue da inteligência, embora ambas estejam relacionadas, sobrepondo-se, inclusive, em alguns casos. Ambos os autores adotam uma nova perspectiva, ou seja, definem o processo criativo a partir de sua natureza associativa, sustentando que a criatividade é o livre curso de ideias durante determinados períodos, cujas associações relevantes se produzem em situações abertas.

Ao pesquisarem as ações de um grupo de pessoas inteligentes e criativas, Wallach e Kogan (1965) observaram que algumas dessas ações poderiam ser atribuídas à inteligência e outras, à criatividade. Essa observação era especialmente válida para as análises dos resultados dos testes sobre solução de problemas. Se a criatividade pode ser definida como um modo de resolver problemas, não cabe dúvida de que a inteligência é necessária para resolvê-los; quando a solução precisa de níveis muito altos de inteligência, porém, faz-se necessário um comportamento criativo. Além disso, os dois pesquisadores perceberam que a expressão da criatividade poderia ser inibida em certas condições, especialmente em contextos educativos tradicionais ou em situações nas quais os sujeitos se encontram sob avaliação.

De acordo com Alencar e Fleith (2003, p. 50), quando se trata de propor um modelo para “explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam o processo criativo”, Tereza M. Amabile (1983) elabora uma teoria componencial na qual define a criatividade como produto da interação de três componentes básicos: o primeiro é a habilidade de domínio que se baseia nos conhecimentos e na expertise que o indivíduo têm de determinada técnica ou alguma habilidade que possui. O segundo componente engloba processos criativos relevantes que contribuem para o surgimento de novos pontos de vista acerca de uma questão ou problema, considerando ter domínio dos meios para gerar novas ideias e características pessoais. O terceiro diz respeito à motivação pessoal por

aquilo que executa, sendo esta de extrema importância para manter o interesse e o empenho na tarefa a ser executada (ALENCAR E FLEITH, 2003).

Segundo Amabile, raramente as pessoas fazem um trabalho verdadeiramente criativo em uma área a menos que realmente gostem do que fazem e se concentrem em seu trabalho mais que nas recompensas potenciais. Embora a motivação seja importante para superar obstáculos que surgem quando se enfrenta desafios, ela não é inerente à pessoa, resultando, pois, na tomada de decisões. Neste sentido, a motivação nada mais é do que o combustível que põe a pessoa para trabalhar e lhe permite ultrapassar as dificuldades. Não por acaso, Amabile identifica a existência

de dois tipos de motivação: intrínseca, relativa ao interesse mais profundo e ao envolvimento com o trabalho, à curiosidade e ao sentido pessoal atribuído aos desafios, ou extrínseca, oriunda do desejo de se obter uma recompensa, de cumprir uma data limite ou de adquirir determinada competência.

Amabile argumenta ainda que todo ato criativo parte de uma base de conhecimentos adquiridos, também denominados de expertise. A expertise consiste numa gama de saberes especializados decorrentes de experiências em campos específicos. Conforme a autora, a expertise é o alicerce de todo trabalho criativo, sendo, portanto, definida como um conjunto de caminhos cognitivos a serem seguidos para resolver dado problema ou tarefa, isto é, a rede de possíveis caminhos por quem procura solucionar determinados problemas. A expertise inclui a memória para o conhecimento fático, a competência técnica e os talentos específicos. No entanto, possuir uma grande quantidade de conhecimento não seria condição suficiente para ser criativo, havendo a necessidade de se processar a informação de formas produtivas.

Em contrapartida, sob uma perspectiva estritamente social, Rhodes (1961) foi o primeiro autor a desenvolver uma teoria da criatividade subdividida em quatro linhas de estudo por ele denominadas “4 P’s da criatividade: (1) pessoa, (2) processo, (3)

contexto (*Press*) e (4) produto” (1961, p. 307). Sobre a pessoa, faz-se necessário investigar a “personalidade, o intelecto, o temperamento, o físico, traços, hábitos, atitudes, autoconceito, sistemas de valores, mecanismos de defesa e comportamento” (RHODES, 1961, p. 307). Por processo, ele compreende a motivação do indivíduo, a aprendizagem, o pensamento e a percepção. O contexto (*Press*), por sua vez, descreve o ambiente e a relação das pessoas com ele, haja vista que

a produção criativa é o resultado de certos tipos de forças atuando sobre certos tipos de indivíduos à medida que crescem e funcionam. Uma pessoa forma ideias em resposta às necessidades dos tecidos, sensações, percepções e imaginação. Uma pessoa recebe sensações e percepções de fontes internas e externas (RHODES, 1961, p. 308).

Rhodes não oferece, portanto, uma simples definição de criatividade, mas uma visão integral e abrangente, cuja abordagem é útil para interpretar a natureza da criatividade tanto do ponto de vista empírico quanto prático. Convém ressaltar que, por sua relevância, os “4 P’s da criatividade” passaram a influenciar a própria organização de estudos posteriores sobre a criatividade. Silva (2022), em sua tese de doutorado, observa, por exemplo, que diversas revisões bibliográficas classificam as pesquisas sobre criatividade em quatro grandes grupos: processo criativo, produto criativo, pessoa criativa e ambiente criativo, bem como autores na atualidade compreendem estas quatro dimensões como fatores integrados (SILVA, 2022).

### 2. Ambiente escolar e criatividade

Embora reconheçam a relevância e o papel ativo do indivíduo no processo criativo, Alencar e Fleith consideram ser essencial o reconhecimento da influência exercida por fatores sociais, culturais e históricos sobre a produção criativa e sobre sua avaliação (ALENCAR

E FLEITH, 2003, p. 7). Ainda segundo elas, não é possível obter uma visão mais ampla do fenômeno criatividade sem considerar a mútua interação entre aspectos individuais e ambientais. Faz-se necessário, pois, enfatizar as rápidas transformações na sociedade, que estabelecem novos paradigmas e demandam soluções mais adequadas aos desafios que surgem, e o impacto do produto criativo na sociedade. Segundo Sternberg e Grigorenko (1997 apud SOUSA-FILHO, 2011, p. 30), “o ambiente criativo é definido como o ambiente físico, social e cultural, no qual o ato criativo ocorre”.

Sobre a influência do ambiente, Stein ressalta que estimular a criatividade envolve não apenas estimular o indivíduo, mas também afetar o seu ambiente social e as pessoas que nele vivem. Se aqueles que circundam o indivíduo, não valorizam a criatividade, não oferecem o ambiente de apoio necessário, não aceitam o trabalho criativo quando este é apresentado, então é possível que os esforços criativos do indivíduo encontrem obstáculos sérios, senão intransponíveis (STEIN, 1974 apud ALENCAR, 1998, p. 21).

Já Csikszentmihalyi (1996) também defende a influência do ambiente para o processo criativo, porquanto a “criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interação entre os pensamentos do indivíduo e o contexto sócio-cultural. Criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996 apud ALENCAR, 2003, p. 23). Para efeitos de análise, a pessoa criativa, segundo o autor, não deve ser separada do ambiente em que vive, na medida em que ela é o próprio resultado desse meio.

De La Torre, por sua vez, problematiza a influência do ambiente declarando que, de certo modo, podemos dizer que todos nós nascemos mais ou menos com o mesmo potencial criativo. Porém, para a maioria das pessoas o meio ambiente mais bloqueia do que incentiva a criatividade, estabelecendo padrões de comportamento e normas que dificultam ou, às vezes, impedem a criação de coisas novas e a aceitação de ideias diferentes do

convencional (DE LA TORRE, 2008, p. 75).

Portanto, o autor nos coloca diante do ambiente em que o indivíduo está inserido, constatando que o meio representa possibilidades ou entraves para as pessoas. Com relação aos entraves que o meio pode propiciar bloqueando a criatividade e, muitas vezes, impedindo que as pessoas criem objetos originais, Csikszentmihalyi ressalta que “é mais fácil desenvolver a criatividade das pessoas mudando as condições do ambiente, do que tentando fazê-las pensar de modo criativo” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996 apud ALENCAR E FLEITH, 2003, p. 1). Assim, quando se trata do desenvolvimento da criatividade na educação, deve-se, em primeiro lugar, analisar o ambiente para determinar se ele contribui para o processo, pois do contrário de nada adianta tentar fazer o sujeito pensar de modo criativo se o ambiente em que ele está inserido não é favorável.

Para se ter um ambiente favorável à criação, ressalta Stein (1974 apud ALENCAR, 1998), é preciso que a sociedade ofereça às pessoas oportunidades de acesso a diversas experiências, em áreas distintas, sem limitá-las. Numa sociedade encorajadora, é possível se expressar, questionar, ter autonomia para ser quem é (ALENCAR E FLEITH, 2003). Neste sentido, o estímulo da expressão criativa nos mais diversos contextos, seja na escola ou no trabalho, exige que o indivíduo seja preparado para pensar e agir de forma criativa, bem como requer a intervenção decisiva nesses contextos, a fim de estabelecer condições favoráveis ao desenvolvimento da criatividade (ALENCAR E FLEITH, 2003, p. 7). Desse modo, Alencar e Fleith (1992) ressaltam que a escola é crucial para o desenvolvimento do processo criativo dos alunos. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Nakano afirma que “a escola tem papel fundamental no desenvolvimento das crianças e jovens, uma vez que é neste meio que o aluno poderá explorar, elaborar e testar hipóteses e fazer uso de seu pensamento criativo” (NAKANO, 2009, p. 46).

### 3. Estratégias criativas para a educação

Sobre caminhos possíveis para desenvolver a criatividade nos mais diversos ambientes, seja o da escola, o da família ou o do trabalho, Alencar e Fleith (2003) consideram de suma relevância as estratégias propostas por Amabile, sendo as da educação as que nos interessam imediatamente aqui. São elas: oportunizar ao aluno a escolha de suas atividades, encorajar a resolver problemas, enfatizar o prazer em aprender em detrimento das notas a serem alcançadas, apresentar pessoas que são criativas, evitar competição entre os estudantes, estimular o uso da fantasia e da imaginação, colocar em evidência o que o discente realizou, proporcionar autonomia e independência, instigar comportamento curioso, especificar pontos fortes e fracos das realizações, vivenciar experiências especiais. Amabile, inclusive, ressalta que oferecer “ao indivíduo oportunidade de escolha, levando em consideração seus interesses e habilidades” (AMABILE, 1996, p. 59) é o primeiro passo para que ela tenha entusiasmo no trabalho a ser executado.

Sobre essa mesma temática, De la Torre (2008) delineou suas próprias “Estratégias criativas” para serem aplicadas especificamente em práticas pedagógicas. Segundo ele, as ações mais bem sucedidas para o estímulo da criatividade, na medida em que contribuem, de modo significativo, para interação entre discente e docente, são o ensino flexível e adaptável, o uso de metodologias indiretas para desenvolver capacidades e habilidades cognitivas, o uso de metodologia imaginativa e motivante, combinada a materiais e ideias. Não obstante, cada uma delas deve, necessariamente, levar “em consideração as condições do contexto”, organizando as ações para atender às limitações e às capacidades do indivíduo” (DE LA TORRE, 2008, p. 160).

Tanto Amabile quanto De la Torre valorizam a autonomia do indivíduo em contextos de ensino-aprendizado, de modo que metodologias e estratégias criativas devem ser flexíveis e adaptáveis, transformando o discente em ser ativo no processo. O professor age somente apresentando alternativas, pois o aluno é capaz de descobrir por

conta própria. Além disso, para ambos autores, as práticas do docente apenas serão exitosas se este conseguir despertar o prazer do aluno pelo aprendizado. Isto porque “uma metodologia imaginativa e motivante substitui a rotina de aborrecimento, tão habitual ainda no ensino, pela surpresa e pelo interesse” (DE LA TORRE, 2008, p. 161). Quando o processo mostra-se gratificante, o próprio aluno não vê o tempo passar e, ao se envolver na atividade, sequer nota o esforço que ela demanda. Não por acaso, Dolabela acrescenta que:

Sem dúvidas existem técnicas para aumentar a criatividade das pessoas. Mas não há como negar que alguém será mais criativo quando imerso no tema que o apaixona, ao qual se dedica intensamente, pois criatividade depende principalmente do grau de energia empregado, não é só um facho de luz fugidio e casual. E para isso é preciso estar comprometido (DOLABELA, 2003, p. 59).

Outra característica que contribui decisivamente para o ensino criativo é, segundo De La Torre, o próprio modo como educador e educando se relacionam: o ambiente em sala de aula apenas será positivo e harmonioso se a relação entre as pessoas for de confiança e compreensão. Por isso, Amabile enfatiza que gerar competição nesse meio também pode ser altamente prejudicial para o desenvolvimento criativo, contribuindo para a criação de um ambiente de tensão e de rivalidades. Ademais, deve-se considerar que, o estímulo da criatividade no contexto escolar, exige, acima de tudo, o desenvolvimento das habilidades de “observar, sintetizar, relacionar, inferir, imaginar, dramatizar, etc” (DE LA TORRE, 2008, p. 161). De acordo com Fleith,

(...) O pensamento criativo consiste em desenvolver nos alunos, entre outras, as habilidades de perceber lacunas, definir problemas, coletar e combinar informações, elaborar critérios para julgar soluções, testar soluções e elaborar planos para a implementação da solução escolhida (FLEITH, 1994, p. 114).

Sanmartim (2012) define a criatividade como “dispersão, variação nos modos de pensar e nas inúmeras formas de expressar esse pensamento, vencendo a tentação: a tendência de repetir o já conhecido, sem transformá-lo” (SANMARTIN, 2012, p. 51). Neste sentido, encorajar a imaginação e a fantasia, como também instigar a curiosidade e questionamentos são fundamentais para estimular o processo criativo (AMABILE, 1986). Até porque, sem a imaginação, seria impossível ao homem, segundo uma expressão de Sanmartin, “enfrentar a materialidade do mundo, criar significações e projetar a sua ação transformadora e construtora do real” (SANMARTIN, 2012, p. 34). É precisamente a atividade criadora do homem que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que contribui para criar e que modifica seu presente (VYGOTSKI, 2009, p. 9).

Por fim, a aplicação de estratégias criativas em práticas pedagógicas exige que o professor considere não apenas o processo como também os resultados. Não basta se atentar somente ao planejamento e aos objetivos das metodologias e atividades propostas, mas é necessário cuidar de todo o processo de execução (DE LA TORRE, 2008). Amabile, inclusive, valoriza a avaliação como ferramenta para identificar pontos fortes e pontos fracos, analisá-los, saná-los ou desenvolvê-los.

#### 4. Considerações finais

O ambiente escolar tem um papel crucial no desenvolvimento da criatividade. Não por acaso, em seus estudos e pesquisas sobre o tema Amabile (1983, 1989, 1996) e De La Torre (2008) desenvolvem estratégias específicas que podem ser aplicadas em sala de aula pelo professor, contribuindo, assim, para estimular a criatividade em seus discentes. Uma análise detalhada destas estratégias nos mostrou justamente que ambos autores concordam em muitos tópicos, permitindo-nos, aliás, concluir que elas não apenas são complementares como também podem ser conjuntamente colocadas em prática no ambiente escolar.

### 5. Referências

ALENCAR, E. M. L. S. *Avaliação da criatividade de alunos por professores*. Revista Interamericana de Psicologia, Estados Unidos, v. 8, n.3, p. 219-224, 1974.

ALENCAR, E. M. L. S. *Promovendo um ambiente favorável à criatividade nas organizações*. RAE-Revista de Administração de Empresas, v. 38, n. 2, p. 18-25, 1998.

ALENCAR, E. M. L. S.; FLEITH, D. S. *Criatividade: múltiplas perspectivas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

ALENCAR, E. M. L. S.; FLEITH, D. S. *Efeitos de um programa de treinamento de criatividade em estudantes normalistas*. Estudos de Psicologia, 9(2), 09-38, 1992.

AMABILE, T. M. *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer-Verlag Nova York Inc., 1983.

AMABILE, T.A. *Growing up creative*. Buffalo, NY: The Creative Education Foundation Press, 1989.

AMABILE, T. M. . *Creativity in context* . Boulder, CO: Westview Press, 1996. CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creativity*. New York: HarperCollins, 1996. DE LA TORRE, Saturnino. *Dialogando com a criatividade*. São Paulo: Madras, 2008.

DOLABELA, F. *Pedagogia Empreendedora*. São Paulo: Editora de Cultura, 2003.

FLEITH, D. S. *Treinamento e estimulação da criatividade no contexto educacional*. In: ALENCAR, E. M. L. S.; VIRGOLIM, A. M. R. (Orgs.). *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 1994.

GUILFORD, J. P. *Factors that aid and hinder creativity*. In: GOWAN, J. C.; DE-

MOS, G. D.; TORRANCE, E. P. *Creativity: its educational implications*. New York: John Wiley & Sons, 1967.

NAKANO, T. C. *Investigando a criatividade junto a professores: pesquisas brasileiras*. Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE). Volume 13, Número 1, Janeiro/Junho de 2009, 45-53.

NEVES-PEREIRA, Mônica Souza; FLEITH, Denise de Souza (Org.). *Teorias da Criatividade*. Campinas, SP: Alínea, 2020.

RHODES, M. *An analysis of creativity*. Phi Delta Kappan, 42, 305-310, 1961.

SANMARTIN, Stela Maris. *Criatividade e Inovação na Empresa: do potencial à ação criadora*. São Paulo: Trevisan Editora, 2012.

SILVA, Mário Jorge de Oliveira. *Itinerâncias formativas na e para a criatividade: experiências, aprendizagens e transformações*. Aracajú: Editora SEDUC, 2022.

SOUSA-FILHO, Paulo Gomes de. *Desenvolvimento da criatividade em ambientes digitais em professores dos anos iniciais do ensino fundamental*. 2011. Tese (doutorado) – Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TORRANCE, E. P. *Rewarding creative behaviour: Experiments in classroom creativity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.

VYGOTSKI, L. S. *Imaginação e criação na infância - Ensaio Psicológico - livro para professores*. Tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

WALLACH, M.A.; KOGAN, N. *Modes of thinking in young children*: New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

## NOVOS COMPORTAMENTOS DA ARTE

Sandra Regina Bastos  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
Programa de Mestrado em Artes /PPGA

### **Resumo:**

*Tratar dos processos em arte e cultura e suas narrativas estéticas contemporâneas envolve também entender os novos comportamentos e significados das diversas expressões artísticas. Dentro da linguagem atual que reflete as dinâmicas das transformações da arte e cultura conseguimos perceber uma crescente demanda das mediações e em especial a arte digital que, duplicada, projetada, reproduzida, em realidade aumentada ou não, se comporta como infundável, em mutação. Esse formato de expressar a arte quando apresentado em grandes instalações refletem essas diferenças e inovações. Nas animações em 3D ou mesmo projeções em alta definição, é possível perceber a sensação da fluidez do movimento dos desenhos e pinturas de artistas geniais, como por exemplo, as pinturas e desenhos de Van Gogh. A exposição imersiva é uma das demonstrações mais representativas desses novos comportamentos, assim como a arte urbana em espaços públicos ou mostras em realidade aumentada. As mudanças de paradigmas são muito evidentes, pois é quando a forma se transforma em atitude.*

**Palavras-chave:** Comportamentos; Linguagem; Significados; Virtualidade; Exposição;

### **Abstract:**

*Dealing with processes in art and culture and their contemporary aesthetic narratives also involves understanding the new behaviors and meanings of different artistic expressions. Within the current language that reflects the dynamics of the transformations of art and culture, we are able to perceive a growing demand for mediations, and in particular digital art that, duplicated, projected, reproduced, in augmented reality or not, behaves as if it were endless, in mutation. This format of expressing art when presented in large installations reflects these differences and innovations. In 3D animations or even high-definition projections, it is possible to perceive the feeling of fluid movement in drawings and paintings by brilliant artists, such as Van Gogh's paintings and drawings. The immersive exhibition is one of the most representative demonstrations of these new behaviors, as well as urban art in public spaces or shows in augmented reality. The changes in paradigms are very evident, as it is when the form becomes attitude.*

**Keywords:** Behaviors; Language; Meanings; Virtuality; Exhibition.

### 1. Introdução

Considerando que cada cultura compreende uma tradição, seus modos, processos e manifestações, a arte contemporânea acontece a partir de novos comportamentos, resultados dos novos meios, linguagens e processos de comunicação caracterizando nossa biodiversidade cultural. Quando analisamos o papel da curadoria utilizando a tecnologia, também confrontamos esse processo com o fato de que quem fala é o artista. Isso se opõe a uma arte que permanece experimental nos dois lugares: na oficina ou estúdio e no espaço da exposição. Por mais sedutora que sejam as tecnologias aplicadas às artes (ou por que não dizer: As artes aplicadas às tecnologias), é importante entender os objetivos, os conceitos, a técnica e as formas de execução para colocá-las a serviço, seja do concreto, seja do imaginário.

As exposições imersivas e a arte urbana são fortes exemplos desses agentes de criação e que estão provocando emoções ao imaginário artístico associados à tecnologia. Esses novos meios provocam esse chamado ineditismo. Segue imagem exemplar de arte urbana:



Figura 1. Arte Urbana na Polônia “Coronavírus” 2020. Fonte Internet.

O autor Vilém Flusser no texto *Imagem Dinâmica do Ocidente*, diz que “[...] a imagem ou fotografia vistos de perto deixam de ser imagem de objetos e passa a ser mosaico composto de partículas e intervalos da imaginação nova. O que era conceitual passa para o imaginativo novo que não serve mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe sentido” (FLUSSER, 1996, p. 67-68).

Novos comportamentos da arte também resultam em processos de recepção e absorção das novas culturas, e as diversas naturezas artísticas buscam um sentido dentro desse novo momento contemporâneo de criar. As imagens técnicas a partir de projetores, por exemplo, lançam signos dando sentido à essas imagens eletromagnéticas em quatro dimensões.



Figura 2. Noite Estrelada em projeção na Exposição Van Gogh Imersivo no Shopping Vitória, E. Santo. 2022. Fonte: autoral

No texto, *Ensino da Arte*, de Thierry Du Duve (2003, p. 93), o autor compara a essa nova habilidade, nova capacidade de construção e desconstrução relatando que

“quando a forma se transformou em atitude” [...] nos faz questionar se vale mais a prática da desconstrução, pois assim poderemos chamar de processo criativo, legitimação ou ineditismo.

Notamos então a era digital se efetivando dentro dessas grandes mudanças na propagação da cultura, divulgação e valorização da arte através das instalações preparadas para receberem grandes exposições imersivas com uso de ferramentas, e tecnologias digitais. “Podemos chamar essa era de fase humanística artística? Se antes a criatividade era a combinação de faculdades inatas da percepção e imaginação, agora progredimos as sensibilidades estéticas e literalidades artísticas para uma nova expressão de sentir, representar e criar. O potencial técnico e o absoluto se deparam com ferramentas que irão permitir ao público (entendedor de arte ou não) se comportar de maneira diferente no sentir, no ver, no entender e até na apreciação do belo ou estético. E esse novo comportamento podemos chamar de *experimentação*, pois ele interage e cria simultaneamente uma nova realidade junto com a obra, não mais desmembrado dessa relação”. (DUVE, 2003, p. 93),

É notório o crescimento das interferências no “fazer arte” de forma remota, virtual, agora com tecnologia mediando processos e com uma vontade incrível de romper barreiras e limites. Daí por que alguns autores chamam de seres midiáticos.

Esse novo comportamento dentro de ambientes imersivos nos faz refletir sobre nossa capacidade de analisar e dissociar o que é arte das produções e manifestações artísticas sem intenção, pois arte e público interagem o tempo todo, coexistindo em atos e ações. O público tenta naturalmente interpretar não somente a imagem, mas o ambiente que o envolve, os ruídos, sons e outras sensações como música aromas, e todos os acessórios que ornamentam e humanizam o espaço expositivo.



**Figuras 3 e 4.** O Quarto em Arles (3D e Virtual projeção) Exposição Imersiva Van Gogh Casa França , Rio de Janeiro 2022. Fonte catálogo da exposição.

Segundo Arthur C. Danto (2000, p. 202), em *Arte sem Paradigma*, “todos são livres [...] e agora a arte busca sua própria liberdade”. Seria também a separação da filosofia da arte? Artistas se separam dos filósofos?...começa algo novo, algo diferente. A arte passa a se comunicar de forma diferente com uma narrativa diferente, assim como foi nos anos 60” (DANTO, 2000, p. 200). É o desvelar da nova forma de absorver a arte que agora é percebida com reflexão e imersão e entendemos que expressões individuais podem ser uma crítica à própria espetacularização da arte, afinal cada espectador na sua individualidade sente, vê, analisa, se comporta e interage com a imagem de forma única.

Segundo Arlindo Machado, “a imersão acontece diferente com mais intenção de vislumbrar possibilidades para que o público reinterprete e haja ressignificação dos mesmos em relação às obras projetadas” (MACHADO, 2016, p. 30). Ainda segundo o referido autor:

O fenômeno da imersão surge desse novo comportamento dos atores envolvidos com a arte e é observado como [...] um processo múltiplo na relação de envolvimento e cognição entre a obra, a arte, a técnica e o público. Os espaços e instalações imersivas são ambientes híbridos que oferecem constantes transformações (MACHADO, 2016, p. 23).

Nas exposições imersivas o sensorial parece estimular e alterar o comportamento na comunicação, no aprendizado, nos estudos, contemplação, entretenimento e em tudo reforçado pela combinação de vários recursos digitais. São espaços multimedialidade onde imagem e visualidade (ou seria virtualidade?) divulgam a arte de artistas renomados com um novo formato visual e comportamental. “Os reflexos digitais e os novos formatos surgem com os *selfs*, espelhamentos digitais, filtros e outros recursos, os quais Umberto Eco (2015) considerava como “recursos exteriores”. Esses recursos citados transmitem uma ideia tão real, cuja imagem tem efeito de realidade, provocando sensações e percepções tão distintas, assim como quando estamos nessas exposições participando, deitados, sentados ou caminhando entre as obras.

Segundo Alfred Gell (2001, p. 175), “as obras como objetos tem ideias e intenções diferentes, e a definição de estética de uma obra ou objeto artístico é insatisfatório” e porquê não dizer, pessoal. Isso nos dá a impressão de que, ao visitar uma exposição imersiva mais de uma vez, teremos diversas sensações totalmente distintas. Ainda em Alfred Gell (2001, p. 185), “o objeto exposto apresentado ao público como arte, incorpora ideias, veicula significados e intenções diferentes”. Essas intenções acontecem com o impacto da apresentação de cada obra, seja pintura, desenhos, gravuras, projeções, impressões em painéis ou tecidos aliados aos artefatos de áudio e vídeo.

É importante destacar que os recursos tecnológicos tem função de comunicar e como argumenta Danto (2000, p. 199), nesse fazer artístico “começa uma narrativa nova, para a arte. Algo novo e diferente que também faz a arte se comunicar de forma diferente”.

Agora na arte tudo é possível, já que o artista tem uma nova fala de sua criação.

Pensar sobre a relação da teoria da informação com a *imagem técnica* é compreender como os autores tratam da indagação da obra, defendendo a interpretação da imagem e os problemas da estética. Essas novas tendências se manifestam aos poucos nas imagens técnicas atuais (como fotografia e televisão) e fortemente nas projeções, instalações e exposições imersivas. Assim o autor Umberto Eco (2015, p. 160) complementa “a estética deve se interessar mais pelos modos de dizer do que pelo que é dito”. Falando da riqueza dos sentidos estéticos, toda informação é dada por cada obra e cada elemento no contexto artístico é importante: o autor (quem cria), o espectador (quem vê) e a criação (a obra).

Segundo Umberto Eco “uma análise de obra de arte em termos de informação não visa avaliar seu resultado estético, mas limita-se unicamente a esclarecer algumas das suas características e possibilidades comunicativas” (ECO, 2015, p. 169). As imagens se processam no campo das virtualidades com objetivo de unir informações em nossa consciência e no caso de exposições imersivas, os termos “provável” e “improvável” afinal toda imagem técnica é “acidente programado”. E por conta desses aparelhos ou recursos usados nessa comunicação da arte denominamos o público que visita as exposições imersivas de “imaginadores” e [...] “segundo a imaginação do imaginador, se transforma de ‘fato’ em série de imagens-miniaturas” (FLUSSER, 1996, p. 58). Já para Gonzaga (2007), esse novo processo é a “desvalorização radical desse tema em detrimento da pura visualidade da imagem pintada”, e, seguindo uma análise mais lógica podemos pensarmos originalmente que, “um quadro antes de ser cena era essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa determinada ordem” (DENNIS apud CHIPP, 1996, p. 90).

Analisando ainda esses novos comportamentos, destacamos o texto *Sobre a originalidade na Cultura Japonesa*, de Machiko Kusahara, no qual a autora trata da forma

comparativa sobre esses novos procedimentos dentro da arte digital “[...] o artista e o usuário se mixam na cena e produzem um novo significado[...] uma experiência além do eu da pessoa” (KUSAHARA, 1997, p. 252).

Na exposição imersiva o objetivo é experimentar como sua imaginação se comporta e por quais mudanças passa e as imagens resultantes da exposição são um conjunto de efeitos da imaginação do artista e também do público. Segundo Machiko Kusahara (2021, p. 252):

[...] esta é uma abordagem totalmente diferente para mostrar os trabalhos de um artista. Um artista geralmente insiste em mostrar o trabalho [...] de forma completa. Imagens mixadas, [...] através da camada meio transparente de outra imagem que o artista havia preparado; isso significa que o usuário vê a cena através da camada de pensamento do artista [...] onde público e artista se mixam na cena produzindo um novo significado.

Na virtualidade acontece uma explosão de “sensibilidade de todos os atores, e o público sem intimidade com a história do artista e de sua arte, compreendendo o conteúdo da imagem e a traduzindo do seu modo, do seu estilo” (KUSAHARA, 2021).

Mudando nossa maneira de pensar e nosso modo de viver. É a biodiversidade cultural. Imaginação Colaborativa? Sim também analisando a questão de direitos autorais como as cópias de software nas exposições imersivas, por exemplo e ao tentar entender a natureza da imagem dada por [...] um artista descobrimos uma nova paisagem. Um artista pode passar pelo processo criativo por meio do diálogo. (KUSAHARA, 2021, p. 256).

Usar tecnologia digital seja em reproduções ou projeções ou imagens impressas nos permite resultados dessa chamada imaginação colaborativa.

### 2. Considerações Finais

A Liberdade Estética a partir do século XX vem determinando uma nova forma de arte e como o autor Ronaldo Brito afirma, trata-se de “crise da arte em todos os sentidos”. São novos sentidos da arte, novas ilusões no potencial de cada artista como resposta à essa transformação da modernidade para a arte. Colaborar ou Discutir? Ensaiar ou assistir? Pertencer ou só admirar? Interagir ou imergir? Como seria o comportamento programado de um espectador diante de uma obra digital em exposição imersiva? Se original e cópia são idênticos, podemos também questionar: imaginação ou relação colaborativa entre obra projetada e público?

Podemos então dizer que “de uma experiência participa um fazer, um componente artístico com propósitos formativos” (ECO, 2015, p. 186). As exposições imersivas são um dos grandes exemplos desse processo aberto no qual espectador percebe individualmente a essência e características sensoriais da arte estando ela reproduzida digitalmente, dentro de um ambiente virtual. Podemos também considerar “um contexto mais amplo ao indicar ao homem moderno uma possibilidade de autonomia”, afinal “é o homem quem projeta significado sobre o mundo” (FLUSSER, 1996, p. 64-68) e é seu comportamento que determina a arte que cria.

As exposições imersivas são um “[...]desdobramento processional de espaços nobres, mutáveis, polimorfos, heterogêneos alegorizando essa gigantesca corporação em todas suas superfícies expansíveis[...] multifacetadas que com muito esplendor ultrapassam os ícones avolumados que um museu abriga.” (Robert Morris, Tamanho é documento p.224,2017).

### 3. Referências

#### 3.1. Livros

CHIPPI, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COUCHOT, Edmond. **Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração**. In: PARENTE, André (org.). *Imagem – Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

DANTO, Arthur. **Arte sem paradigmas e O mundo da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. *Arte Filosofia*. n 1. UFOP. 2006. In: DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

ECO, Umberto. **Abertura, Informação, Comunicação**. In: ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 143-204.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo; Ed. Anna Blume; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Capítulo 0. Advertência ao cap. 4. Imaginar. DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1129-7>.

LÉVY, Pierre. **O que é O Virtual?** Tradução Paulo Neves Editora 34 2ª edição 2011.

RODRIGUES, Diana (org.). **A Arte no Século XXI – A humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. (vários autores)

#### 3.2. Revistas

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. In: *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

GONZAGA, Ricardo M. **Do Significado à significância: o trajeto da arte do espaço semântico ao pragmático**. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA, 2007, Vitória. **Anais [...]**. Vitória: PPGE/ABES, 2007.

KUSAHARA, Machiko. Sobre a originalidade na Cultura Japonesa. In: KUSAHARA, Machiko. **A Arte no Século XXI – A humanização das tecnologias de Diana Domingues**. [S.l.]: [s.n.], 1997. p. 247-256.

## **MÚSICA, LITERATURA E ARTES VISUAIS: Um levantamento do estado da arte na pesquisa interartística**

Tayná Batista Lorenção  
PPGA / UFES  
FAPES

Alexandre Siqueira de Freitas  
PPGA / DTAM / UFES

### **Resumo:**

*Neste artigo será apresentado um levantamento bibliográfico sobre pesquisas, publicadas de 2010 a 2022, relacionadas às interações entre as três áreas: música, literatura e artes visuais, para uma análise do estado da arte na pesquisa interartes. Buscamos pesquisas que pudessem nos ajudar a observar o que vêm sendo pesquisado sobre a temática na última década, bem como nos dar sugestões de percursos metodológicos. Portanto, será apresentada uma síntese do artigo “A poesia e as outras artes”, de Lucia Santaella (2011), devido ao grau de aprofundamento na questão e a abordagem do conceito de tradução intersemiótica. Posteriormente, serão analisados brevemente os trabalhos dos autores que buscam uma maior compreensão das obras pelo viés das interações entre as artes. São eles: Paulo da Costa e Silva (2010), Jacineide Travassos (2010), Simone Machado (2012), Alexandre Freitas (2012; 2021), Raimunda da Silva (2018), e Eduardo Ramos (2022).*

**Palavras-chave:** *Música, literatura e artes visuais; Interartes; Tradução intersemiótica.*

### **Abstract:**

*This article will present a bibliographic survey on researches, published from 2010 to 2022, related to the hidden among the three areas: music, literature and visual arts, for an analysis of the state of the art in interarts research. We searched researches that could help us observe what has been studied about this subject in the last decade, as well as give us suggestions for methodological paths. Therefore, a synthesis of the article “Poetry and the other arts”, by Lucia Santaella (2011), will be presented, due to the degree of depth in the question and the approach of the concept of intersemiotic translation. Subsequently, the works of authors who seek a greater understanding of the works through the perspective of interaction between the arts will be briefly analyzed. They are: Paulo da Costa e Silva (2010), Jacineide Travassos (2010), Simone Machado (2012), Alexandre Freitas (2012; 2021), Raimunda da Silva (2018) and Eduardo Ramos (2022).*

**Keywords:** *Music, literature and visual arts; Interartes; Intersemiotic translation.*

### Introdução

Neste artigo será apresentado um levantamento bibliográfico sobre pesquisas, publicadas de 2010 a 2022, relacionadas às interações entre as três áreas: música, literatura e artes visuais, para uma análise do estado da arte na pesquisa interartística. Assim como a dissertação de mestrado em andamento, que investiga a relação entre três obras para piano e voz de Lúcia De Biase (1910 – 1991), três poemas de Cecília Meireles (1901 – 1964), e as ilustrações de Maria Bonomi (1935), fomos em busca de pesquisas similares que pudessem nos ajudar a observar o que vêm sendo pesquisado sobre a temática na última década na tentativa de criar um diálogo com pesquisas mais recentes, bem como nos dar sugestões de percursos metodológicos.

As palavras-chave utilizadas na pesquisa em plataformas como, “Google Acadêmico” e “Academia.edu”, foram “música, literatura e artes visuais”, e “poesia, música e pintura”. Além das plataformas online algumas das referências encontradas vieram da disciplina “Laboratório Interartes” do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, e totalizam cinco artigos, uma dissertação de mestrado, uma tese de doutorado e um livro, com destaque à pesquisa “A poesia e as outras artes” de Lucia Santaella (2011), devido ao grau de aprofundamento na questão e a abordagem do conceito de tradução intersemiótica, que nos pareceu promissor para nossa dissertação e que será apresentada no primeiro tópico. Posteriormente, serão analisados brevemente os trabalhos que buscam uma maior compreensão das obras pelo viés das interações entre as artes. São eles, “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet” de Paulo da Costa e Silva (2010), “Poesia e pintura abstrata: a música das cores” de Jacineide Travassos (2010), “Poesia, música, pintura: um jogo dramático” de Simone Gorete Machado (2012), “Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX” de Alexandre Freitas (2012), “Pintura e música nos poemas de da Costa e Silva” de Raimunda Celestina Mendes da Silva (2018), “Ressonâncias:

relações entre música e pintura” de Alexandre Freitas (2021), e “Música, pinturas e palavras: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi” de Eduardo Ramos (2022).

### 1. A tradução intersemiótica nas relações entre literatura e as outras artes em Lucia Santaella (2011)

Santaella (2011) traz em seu artigo uma abordagem semiótica para poder ampliar a literatura para além de uma arte verbal. Ela quer nos atentar a olhar os contextos visuais e acústicos do campo não verbal aos quais os textos literários também se associam. Mas para entender melhor como essa ligação entre o verbal e não-verbal pode acontecer, a autora expõe três modos fundamentais: a contiguidade ou justaposição (sintaxe), representação (semântica) e interpretação (pragmática). De forma objetiva, a contiguidade é a transição da literatura para outra estrutura, como os gêneros musicais Lied, ópera, ou música coral. A representação está associada às representações verbais, aos textos literários que descrevem pinturas, esculturas, música e dança, e que expressam as impressões geradas por tais obras de arte em personagens literários e nos tratados teóricos. Como por exemplo, no poema “Vogais” de Arthur Rimbaud (1854 – 1891), que relaciona as vogais A, E, I, U, e O com as cores preto, branco, vermelho, verde e azul, respectivamente. E a interpretação está associada aos sentimentos, (re)ações, imagens mentais ou convenções que a literatura evoca.

Mais a fundo sobre os contextos acústicos, visuais e verbais, Santaella traz os conceitos de Ezra Pound (1970 apud SANTAELLA 2011) sobre as três categorias fundamentais para explicar todos os processos poéticos: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. A melopeia está ligada ao contexto acústico das artes verbais, seu aspecto auditivo, musical e rítmico. A fanopeia é o contexto visual e imagético

que a literatura pode evocar. Já a logopeia, diz respeito ao efeito verbal, lógico e linguístico da literatura.

Após nos introduzir a visão semiótica como base na busca por compreender as ligações existentes entre as três artes em questão, Santaella segue apresentando mais intimamente as relações entre a poesia e a música. A sequência temporal dos signos, a representação gráfica, o ritmo, os acentos, as pulsações regulares e a métrica racionalizada são semelhanças possíveis entre música e literatura oral. Posteriormente, a autora ainda nos leva a pensar sobre a relação do ritmo musical em outras artes além da poesia, como forma de movimento dentro do contexto visual. Em pinturas abstratas de Wassily Kandinsky (1866 – 1944) e em “Broadway Boogie-Woogie” (1943) de Pieter Mondrian (1872 – 1944), por exemplo, é possível notar a busca dos artistas pelo ritmo nas combinatórias cromáticas da pintura, e nas variações entre linhas retas e cores primárias.

Para entender as relações entre poesia e artes visuais, Santaella nos apresenta alguns autores da poesia visual, como Lewis Carroll (1832 – 1898) em seu trabalho “A Cauda de Rato” (1871), no qual as palavras estão dispostas em versos curtos e ondulantes seguindo o movimento de uma cauda de rato, e Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), com seu “Chove” (1918), que consiste em palavras dispostas em longas linhas verticais sugerindo uma chuva. As semelhanças entre as duas artes residem no potencial de representação e de evocar imagens mentais. Além disso, os objetos de representação como temas mitológicos, batalhas e paisagens, por exemplo, podem ser descritos tanto verbalmente, em um poema, como também visualmente, em uma pintura. A autora também nos atenta para uma diferença entre as duas artes, que consiste nos fundamentos iniciais dos quais ela nos apresentou. Essa diferença está nas dimensões de tempo e espaço, pois a literatura, como a música, estrutura as palavras em uma sequência temporal, mas a pintura estrutura as cores e formas em uma contiguidade espacial.

### 2. Estudos interartísticos entre música, literatura e pintura

No trabalho de Jacineide Travassos (2010), a autora compara a poesia e a pintura abstrata: os poemas “Rosa em chamas” de Giuseppe Ungaretti (1888 – 1970), “Infância” de Guilherme de Almeida (1890 – 1969), e o “O Cão Sem Plumas” (1950) de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), com as pinturas “Improvisação Sonhadora” de Kandinsky, e “Broadway Boogie-Woogie” de Mondrian. Foram investigadas as relações imagem-som na poesia, e imagem-movimento na pintura, as quais a autora denominou como “música das cores”. Sendo assim, a semelhança encontrada entre as obras analisadas pela autora, é a proximidade temporal que elas assumem com a música. Essa proximidade está nas passagens de tempo trazidas pelos textos poéticos, e no movimento das formas e cores das pinturas. Como já sabemos, anteriormente, Santaella nos apontou uma diferença entre a pintura e as outras artes quanto a contiguidade espacial, mas ainda assim, Travassos nos atenta a relação do movimento nas pinturas, e argumenta que a dimensão longitudinal dos elementos estruturadores em “Improvisação sonhadora” são elementos temporais. Já em “Broadway Boogie-Woogie”, o próprio título da tela, já insinua um diálogo com a música e a dança, com o movimento e a temporalidade.

Em Paulo da Costa e Silva (2010), primeiro o autor aponta alguns aspectos que ele acredita que as obras musicais, de Jobim e Debussy se aproximam. Mas para isso, ele precisou levantar não só aspectos da Bossa Nova no Brasil, como também da literatura e da pintura impressionista francesa, pois a formação do estilo de Debussy pode ser considerada filiada tanto aos textos dos poetas simbolistas quanto à grande família de pintores impressionistas, como Claude Monet, considerado um dos mais coerentes ao movimento. Assim, ele realizou comparações entre a música, pintura e a poesia, compartilhando “concepções em comum, oferecendo respostas semelhantes aos dilemas artísticos e humanos de seus respectivos tempos e contextos” (SILVA, 2010, p. 121).

Assim como Silva buscou semelhanças históricas entre Jobim, Debussy e Monet em seus respectivos tempos e contextos, no estudo redigido por Machado (2012), a autora também buscou identificar traços culturais presentes no poema “Erlkönig” de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que possibilitaram sua transposição para música. A obra foi transcrita por Franz Schubert (1797-1828) em forma de *Lied*, e posteriormente também por Franz Liszt (1811-1886) para piano solo. Através dessa busca histórica, Machado pôde verificar se tais traços teriam contribuído para que o poema se reproduzisse nas obras de Schubert e Liszt, pois existia ali um fundo dramático estabelecendo elo entre elas. Todavia, durante a busca por fontes acerca da história e origem do poema, a autora notou que a relação entre as diferentes manifestações artísticas pertinentes à criação de uma peça musical contribuiria para uma interpretação de melhor qualidade. Por isso, ela escolheu três quadros dos pintores Moritz von Schwind (1804-1871), Eugen Kutzer (1880-1965), e Julius Sergius von Klever (1850-1924), para auxiliar na identificação dos elementos que dialogam entre o poema e as obras musicais. Machado conseguiu identificar, por exemplo, semelhanças entre o poema e a pintura de Moritz von Schwind, que são elas as imagens visuais, auditivas e físicas em movimento, que tanto foram sugeridas no texto poético quanto representadas pelo texto pictórico.

Adiante, o trabalho de Raimunda Silva (2018) traz materiais para entender a análise verbal e, a partir daí, abrir para outras artes. Ela se propõe a realizar um estudo acerca dos três poemas “Carta à minha mãe”, “A moenda” e “Canção a morte”, escritos por Antônio Francisco da Costa e Silva (1885 – 1950). Ela analisa as proximidades existentes entre “A moenda” e o quadro do pintor Hostyano Machado (s.d.), que foi utilizado como ilustração para o poema no livro publicado em 1976, pelo MEC, com o trabalho completo de da Costa e Silva. Além disso, também investiga a musicalidade presente nos textos literários. Vale destacar do trabalho de Silva, uma breve retomada histórica para explicar a utilização da pintura como ilustração, que servia como um complemento à escrita. Já durante as análises, notamos que a autora parece se situar na instância interpretativa, ligada a evocação de afetos. Primeiro, ela classificou o

poema “A moenda”, como um soneto com verso alexandrino. Identificou que o soneto apresenta três segmentos rítmicos, uma prosódia inquietante e emocional da fala, e uma musicalidade reforçada pelas aliterações. A partir dessa classificação, Silva afirmou que percebe um diálogo existente entre o poema e o quadro, no entanto, não descreve as semelhanças encontradas entre ambos os trabalhos e apenas explica que se pode apreciar no poema e na tela várias possibilidades com que cada artista expressa seu pensamento. No poema “Carta à minha mãe”, Silva destaca no texto os versos que falam sobre “o piado dos arvoredos” e “o cantar das folhas” que só reforçam a forma musical (SILVA, 2018, p. 2604). Já o poema “Canção a morte”, não foi encontrada análise durante o texto.

O livro “Ressonâncias: relações entre música e pintura” de Alexandre Freitas (2021) foi precedido por sua tese de doutorado: “Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX” (2012). Nestes trabalhos ele aproxima obras visuais e sonoras primeiramente, apresentando os conceitos de “diferenças”, “semelhanças”, “similitudes” e “simpatia”. Sob o nome de “ressonâncias”, este grupo de conceitos ajudaram o autor a refletir sobre paralelismos e a construir aproximações entre obras de Igor Stravinsky, Pablo Picasso, György Ligeti e Mark Rothko. Mas além das “ressonâncias”, na tese, o autor também apresenta os “reflexos” e as “confluências”, onde o primeiro são os artistas que voluntariamente buscam na arte do outro, material para utilizar em sua própria criação. E o segundo, é a própria natureza da obra, como uma ópera ou filme, que abriga técnicas e matérias artísticas distintas.

Uma das aproximações feitas por Freitas nestes trabalhos foi entre a “Sagração da primavera” de Igor Stravinsky e “Les demoiselles d’Avignon” de Pablo Picasso. Primeiramente, foram levantados alguns aspectos gerais acerca dos dois artistas e suas obras, como a origem, formação musical, processo criativo, inspirações e referências. A partir disso, Freitas voltou o olhar para analisar as coincidências e paralelismos nas histórias dos artistas e das obras. As “ressonâncias” encontradas por

Freitas trazem fortes marcas da subjetividade dele como observador, ou seja, ele é um agente ativo que examina as semelhanças entre objetos artísticos que são distintos, assim produzindo novas compreensões.

A recente publicada dissertação de Eduardo Ramos (2022), pesquisa as interações das linguagens artísticas literária, musical e visual no processo de criação das obras de Dorival Caymmi (1914-2008). Os métodos investigativos utilizados pelo autor foram a tradução intersemiótica da tese de Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001 apud RAMOS, 2022), e as “ressonâncias, reflexos e confluências” de Alexandre Freitas (2012) já comentado anteriormente. Também fora utilizado o método composicional e analítico da éfrase musical de Singlind Bruhn (2001 apud RAMOS, 2022).

O método pensado por Sandra Reis defende como ponto essencial para o encontro de elos entre obras identificar detalhes que unem trabalhos criados em um mesmo momento histórico. E, para auxiliar esta identificação, ela propõe agrupar esses detalhes comuns entre essas linguagens em modos, como de intensidade, de planos, de timbres etc. Já o método de Bruhn consiste em cinco categorias de estudos: transposição, suplementação, associação, interpretação, e ludicidade, que auxiliaram a descrever as informações e projeções imagéticas que as canções de Dorival Caymmi sugeriram ao autor.

Ramos procurou compreender o processo de criação de Caymmi através do acervo sobre a sua vida e a obra. Dessa maneira, ele descobriu que para o artista a imagem precede a composição musical e é ela quem convoca letra e poesia, melodias, ritmos e harmonias. Posteriormente, ele inicia as análises partindo da relação entre a canção “Quem vem pra beira do mar” com uma pintura abstrata sem título de 1952, ambas de Caymmi, e investigou as ressonâncias e as similitudes que existem entre essa música e pintura em questão, e constatou que a pintura seria então uma primeira ressonância da imagem original, e que depois ressoou em melodia para a criação da canção.

### Conclusões

Primeiramente, vale destacar que quando analisamos a quantidade de produções acadêmicas que abordam as interações entre as artes, encontramos um vasto número de pesquisas com temas diversificados no “Google Acadêmico” e “Academia.edu”. No entanto, a temática que restringe as interações às três áreas específicas: música, literatura e artes visuais, aparece em menor recorrência nessas plataformas.

Dentre todas as pesquisas levantadas, “A poesia e as outras artes” de Lucia Santaella nos mostrou um caminho metodológico possível para trabalhar análises na interação entre as artes de forma interessante e suficientemente aberta, visto que, como dito pela autora, podemos ampliar a compreensão de poemas para além de uma arte simplesmente verbal e, a partir daí, buscar compreender os processos híbridos das linguagens (verbal, visual e sonora) que operam no interior deles. Quando partimos para analisar os outros trabalhos, notamos que esse tipo de operação tradutora trazida por Santaella, a abordagem semiótica, esteve presente na maior parte deles como método de análise comparativa na interação entre as artes.

Por último, vimos que as pesquisas de Machado (2012) e Ramos (2022) buscaram entender o processo de criação das obras e de seus autores, o que enriqueceu ainda mais as análises, e consiste em mais uma contribuição de informações para maior compreensão das obras estudadas.

### Referências

MACHADO, Simone Gorete. Poesia, música, pintura: um jogo dramático. *Guará*, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 30-49, jan./jun. 2012.

## IX Colartes 2023: O tempo em suspensão 9º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

RAMOS, Eduardo. *Música, pinturas e palavras: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

SANTAELLA, L. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*. Vol. 9. n.2, dez. 2011.

SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: Uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea Estudos Neolatinos*, 12(1): 107-122, jun. 2010.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *Pintura e música nos poemas e da Costa e Silva*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2018.

TRAVASSOS, Jacineide. Poesia e pintura abstrata: a música das cores. *Guavira Letras*, n. 11, 146-156p., ago - dez. 2010.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), 2012.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Ressonâncias: relações entre música e pintura*. [recurso eletrônico]. Vitória: EDUFES; Rio de Janeiro: MC&G, 2021.

# A IMPORTÂNCIA DOS JESUÍTAS PARA A INCLUSÃO DO CANTO CORAL NO BRASIL

Wender José Dalto da Silva  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Leandro Lesqueves Costalonga.  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

## **Resumo:**

*O canto coral foi instituído no Brasil através dos Jesuítas que faziam parte da Companhia de Jesus, fundada por Santo Inácio de Loyola em 1534, porém antes mesmo das chegadas desses, o canto já era praticado de forma cultural pelos indígenas. Pesquisas bibliográficas revelam a importância dos jesuítas sobre a história do canto coral no Brasil e sua propagação no período em que os portugueses chegaram no Brasil em 1500, como também o ensino musical dedicado aos indígenas e colonos. O artigo tem como objetivo apresentar fatos da história sobre essa missão jesuítica, a fim de revelar a importância que esses padres tiveram no ensino do canto coral. Cartas e pesquisas apontam estratégias e formas didáticas utilizadas pelos jesuítas, onde através do canto coral buscavam cristianizá-los. O encontro com a cultura indígena para os jesuítas teve uma boa repercussão, pois os indígenas em suas culturas já utilizam o canto em rituais, momentos especiais e em toda sua cultura. Através disso, os jesuítas utilizam desse mecanismo de evangelização, pois encontram uma reciprocidade com os indígenas e sua cultura, assim, inicia a inclusão do canto coral no Brasil como também a difusão do ensino musical.*

**Palavras-chave:** Canto Coral, Jesuítas, Ensino musical.

## **Abstract:**

*Choral singing was instituted in Brazil by the Jesuits who were part of the Society of Jesus, founded by Santo Inácio de Loyola in 1534, but even before their arrival, singing was already culturally practiced by the indigenous people. Bibliographical research reveals the importance of the Jesuits on the history of choral singing in Brazil and its spread in the period when the Portuguese arrived in Brazil in 1500, as well as the musical teaching dedicated to indigenous people and settlers. The article aims to present historical facts about this Jesuit mission, in order to reveal the importance that these priests had in teaching choral singing. Letters and research indicate strategies and didactic forms used by the Jesuits, where they sought to Christianize them through choral singing. The encounter with the indigenous culture for the Jesuits had a good repercussion, as the indigenous people in their cultures already use singing in rituals, special moments and throughout their culture. Through this, the Jesuits use this evangelization mechanism, as they find reciprocity with the indigenous people and their culture, thus starting the inclusion of choral singing in Brazil as well as the dissemination of musical teaching.*

**Keywords:** Choral Singing, Jesuits, Music teaching.

## 1. Introdução

A sociedade de Jesus conhecida como companhia de Jesus tendo como fundador Santo Ignácio de Loyola que iniciou sua missão no Brasil em 1540, contava ainda com poucos operários, esses, porém com muito entusiasmos eram vigorosos entusiastas cheios de ciências e de grandes atividades, tinham a arte de atrair a atenção do povo. A novidade da ordem e a desordem em que vivia o clero na Itália e até mesmo em Roma, a crise da reforma que ameaçava invadir o mundo com a eloquência audaz e fogosa de Lutero<sup>1</sup>, Calvino<sup>2</sup> e de Melâncton<sup>3</sup>, fez com que Loyola aproveitasse o momento e os fiéis acreditaram nos obreiros para sustentação da igreja (LEAL 1874).

De acordo com Leal (1874) Loyola foi eleito geral da companhia de Jesus em 17 de abril de 1551, nesse período a maioria de seus companheiros estavam ausentes, entre eles se encontravam, São Francisco Xavier, Rodrigues e Bobadilha. Nessa época Dom Pedro de Mascarenhas que era embaixador português junto a pessoa do santo padre tomou sobre proteção de alguns companheiros de Loyola, por serem missionários de grande empenho os recomendou ao rei D. João III e a Rainha D. Catharina que ficaram gratos e aceitaram uma proposta de levar os padres Simão Rodrigues e Francisco Xavier para Portugal.

São Francisco Xavier tinha como objetivo a pregação do evangelho aos povos que não conheciam Jesus Cristo e foi designado a ir para Índia, onde sofreu e passou por trabalhos excessivos e morreu gloriosamente deixando um grande nome sendo mais tarde santificado pela igreja. Simão Rodrigues não seguiu os mesmos passos que S. Francisco Xavier, ficando em Portugal e realizando missões por lá mesmo. O número de Jesuítas foi aumentando em Portugal e Segundo Leal (1874) Nesse período o Brasil era atacado pelos Espanhóis do Norte ao Sul, os portos da Bahia, do Rio de Janeiro e de S. Vicente, eram conhecidos por eles e outros pontos da costa brasileira. A partir do Momento em que os portugueses chegaram ao Brasil foram atacados pelos franceses que cobiçavam as riquezas dessa terra.



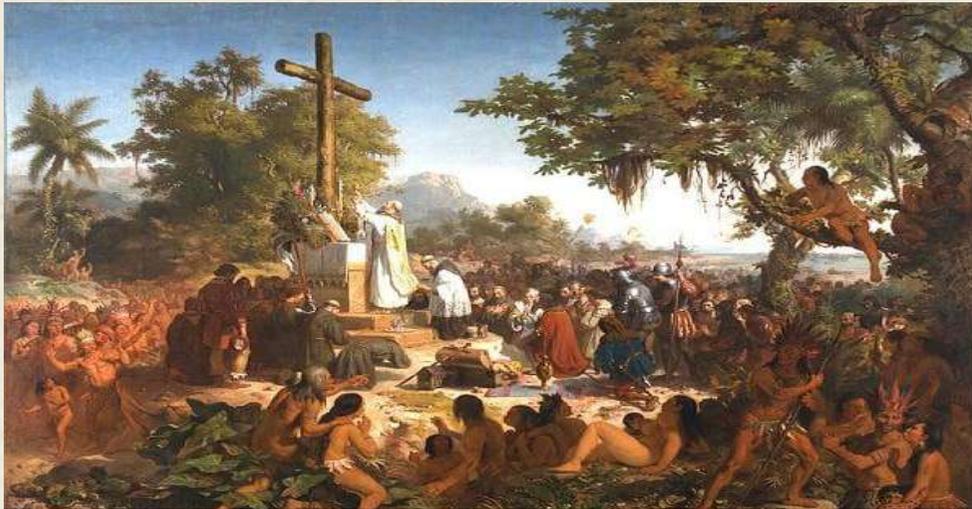
**Figura 1:** Os primeiros Jesuítas: Inácio de Loyola, Francisco Xavier, Nicolau Bobadilha, Simão Rodrigues, Afonso Salmerón, Pascácio Broet, João Codure, Cláude Le Jay e Diogo Lainez **Fonte:** Assunção (2004, p. 91)

A companhia de Jesus envia o Padre Manoel de Nóbrega e mais cinco jesuítas à Bahia para catequização dos índios no início da colonização portuguesa, os jesuítas vão permanecer no Brasil até duzentos anos onde foram expulsos em 1759, além da catequização os jesuítas tiveram um papel importante na exploração geográfica e na colonização europeia, eles foram os primeiros a desvendar as florestas e o sertão, também ajudaram a criar vilas e cidades. Uma cidade em destaque é São Paulo que

1 Desenho sobre papel, Século XVI/XVII, extraído da Encounter of cultures: Eight Centuries of portuguese Mission work. Vaticano: Fundação Banco Comercial Português. 1996, p. 303.

foi desenvolvida através da escola jesuíta lá fundada (Osswald 2010).

O número dos Padres Jesuítas foram aumentando e esses viviam em várias instituições como: colégios, casas, noviciados, hospícios, hospitais, seminários e recolhimentos, foi através dessas missões que os jesuítas utilizavam da arte para evangelizar como é o caso do canto coral (SHIGONOV 2008).



**Figura 2:** Obra do artista Vitor Meirelles representando a Primeira Missa no Brasil dos jesuítas. **Fonte:** [http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Victor\\_Meirelles04.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Victor_Meirelles04.jpg)

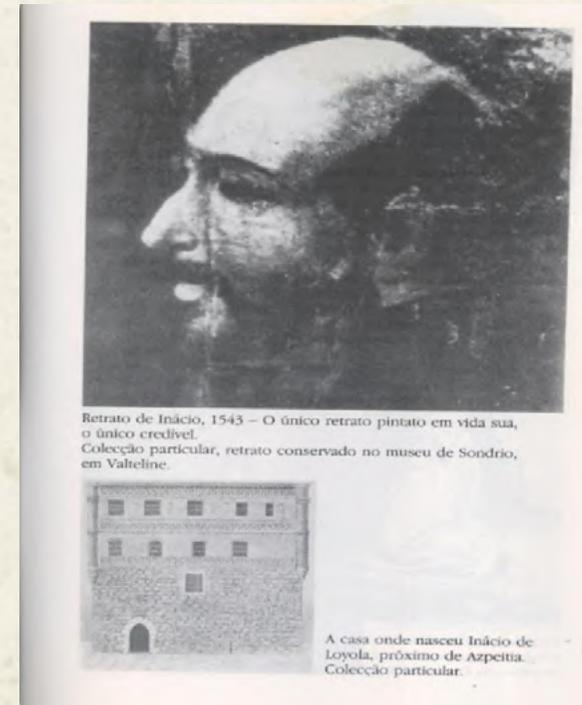
## 2. Projeto educacional dos Jesuítas.

Em 1534 foi fundada a companhia de Jesus por Inácio de Loyola<sup>2</sup> na Europa. A missão dos jesuítas sempre foi catequizar e evangelizar a palavra de Jesus Cristo,

<sup>2</sup> Inácio de Loyola (1491-1566) nasceu em Azpéitia, Espanha. De família fidalga, acabou por seguir a carreira militar, convertendo-se à vida religiosa somente após ser ferido em 1521 no cerco de Pamplona pelas tropas francesas. Estudou humanidades nas Universidades de Alcalá e Salamanca, Espanha, e teologia na Universidade de Paris. Em Roma, fundou a Companhia de Jesus, que o Papa Paulo III aprovou em 1540.

por isso era formada por padres designados a esse serviço. Segundo Shigonov (2008) os jesuítas tinham cinco princípios básicos para seguir.

- 1) a busca da perfeição humana por meio da palavra de Deus e a vontade dos homens;
  - 2) a obediência absoluta e sem limites aos superiores;
  - 3) a disciplina severa e rígida;
  - 4) a hierarquia baseada na estrutura militar;
  - 5) a valorização da aptidão pessoal de seus membros.
- São esses princípios que eram rigorosamente aceitos e postos em prática por seus membros, que tornaram a Companhia de Jesus uma poderosa e eficiente congregação. SHIGONOV (2008) Pág. 173.



**Figura 3:** Retrato de Inácio de Loyola (1543) e a casa onde Inácio nasceu **Fonte:** Lacouture (1993).

Através das chegadas dos espanhóis e portugueses nas terras da América o projeto foi ampliado e levado para essas novas terras, sempre com a finalidade de pregar o evangelho. Mesmo que o projeto educacional jesuíta partiu de interesse de Portugal, pode-se dizer que foi autônomo, esse projeto não ficou somente com a finalidade da evangelização, mas sim um projeto mais amplo que pudesse transformar a sociedade e os indígenas implantando mudanças nas suas culturas (SHIGONOV (2008). De acordo com Teixeira Soares (1961) a companhia de Jesus surgiu com pensamentos religiosos transvertido ao campo das atividades práticas, refazendo assim o homem.

De acordo com Shigonov (2008) um dos motivos da vinda dos jesuítas ao Brasil era poder transformar um indígena em um homem civilizado, seguindo a cultura e os costumes europeus daquela época, para conquistar os objetivos tiveram muito trabalho e foram conquistando gradativamente. Azevedo (1976) cita que a vinda dos jesuítas pode ser dividida em duas fases: No primeiro século foram as adaptações dos jesuítas na colônia brasileira e a construção de seus trabalhos na catequese com os índios e a conversão dos mesmos, a segunda fase foi o desenvolvimento e ampliação desse sistema educacional que foi implantado no primeiro século. O primeiro grupo de Jesuítas que chegaram ao Brasil desembarcam em 1549 juntamente com o governador-Geral Tomé de Sousa. O padre Manuel de Nóbrega é quem fica de frente da missão em solo brasileiro, fundando a província jesuítica em 1553, eles fundam na Bahia a primeira “escola de ler e escrever”

Segundo Mattos (1958) Portugal estava passando por um período de guerras santas e guerras defensivas contra os espanhóis, com isso começavam a despertar uma nova cultura da renascença, sem tradições educativas e o sistema educacional começava a sofrer consequências. As massas populares e até mesmo a alta burguesia em sua maioria estavam ficando analfabetas, saber ler e escrever era privilégio para poucos, os mosteiros e catedrais eram ainda os únicos asilos das letras.



**Figura 4:** Brasil – 1556 (Giovanni Battista Ramusio) Fonte: Lage (2007)

Quando os jesuítas desembarcam no Brasil o padre Manuel de Nóbrega nomeia seus ajudantes para funções e através dessa nomeação os padres jesuítas são redigidos como *status ou catálogo da missão brasileira*. A primeira preocupação para o objetivo de catequizar os índios é a questão de como iriam se comunicar, por isso Manuel utiliza duas fases para o modelo pedagógico, a primeira fase consiste no aprendizado do português, da alfabetização e do ensinamento da doutrina cristã, já na segunda fase o aluno poderia escolher entre o ensino médio e o ensino profissionalizante segundo suas aptidões intelectuais, se o aluno cumprisse com isso tudo o padre utilizava-se de um prêmio onde enviaria o exemplar aluno aos grandes colégios de Coimbra ou da Espanha, essas estratégias eram executadas em pequenas aldeias que foram construí-

---

3 foi chefe da primeira missão jesuítica, escrevia muitas cartas sobre o andamento de seus projetos educacionais para superiores na Europa, Nóbrega já dispunha de um modelo pedagógico que lhe fornecia diretrizes para guiar sua atuação. (SILVA 2010).

das próximas as vilas e cidades portuguesas, que eram habitadas por padres e índios a serem convertidos SHIGONOV (2008).

Padre Manuel de Nóbrega traz de Lisboa juntamente com novos padres, vinte meninos órfãos para que pudessem ajudar na catequização dos índios, esses meninos já haviam sido treinados para suas funções e ajudam no desenvolvimento e nas fundações de escolas, com isso o número de padres aumentam e escolas também em vários territórios Brasileiros. Na catequização buscavam formas didáticas para ensinar e percebem que os índios gostam de cantar, pois já fazia parte de suas culturas, perceberam que a música ajudava na catequização e utilizavam o canto e aulas de música como uma ferramenta na conversão dos indígenas (BEZERRA 2017).

### 3. A introdução do canto coral no Brasil

Santo Inácio de Loyola como outros educadores humanistas tinha como proposta a temperança, harmonia do corpo, da alma e do intelecto, também como soma disso temos as vivências militares de Inácio de Loyola. Isso de certa forma mediava as ações educacionais nos colégios jesuíticos, Loyola estava na igreja como um soldado de Cristo, com uma disciplina rígida, propagando a fé e uma ação pedagógica, Ele celebrava idéias humanísticas de Santo Tomaz de Aquino e idéias da ética segundo Aristóteles para assim ter uma prática pedagógica consolidada jesuítica (KASSAB 2010).

Kassab (2010) relata que os jesuitas sob o controle de Inácio utilizavam-se de atividades lúdicas para catequisar e ensinar, essas atividades partem de conceitos humanísticas. Uma das atividades lúdicas que utilizavam era o canto coral que deu muito certo no Brasil pois quando chegaram aqui observaram que os índios gostavam de cantar, o canto estava presente na cultura indígena e na cultura portuguesa, essas estratégias lúdicas foram pouco discutidas e analisadas por estudiosos da Companhia de Je-

sus, assim através de correspondências jesuíticas emitidas aqui do Brasil percebemos como foi importante essa iniciação para o canto coral no Brasil. Kassab (2010) em sua tese de doutorado cita que:

“Nos livros Cartas do Brasil, que compreendem as cartas de Emanuel de Nóbrega, (Cartas..., 1988a), São José de Anchieta (Cartas..., 1988b) e as de Azpilcueta Navarro (Cartas..., 1988c). Foram examinadas 122 cartas, sendo que aproximadamente 57 delas abordam a presença do canto, músicas e rituais nas interações sociais entre nativos e jesuítas”.

Através disso Holler (2005) menciona que o Padre Nóbrega que estava à frente da evangelização no Brasil, escreve uma carta ao Padre Simão Rodrigues<sup>4</sup> de Portugal em 1552, explicando o efeito que a música provocou no ensino com os jovens índios que cantavam: “Os mininos desta casa acostumavão cantar pelo mesmo toom dos Indios, e com seus instrumentos, cantigas na lingua em louvor de N. Senhor, com que se muyto athraião os corações dos Indios...” (MNC, 1552). Com isso, um padre visitador chamado Cristóvão de Gouveia dá uma ordem e inclui o ensino de música para os índios.

“Auiendo moços de escuela los enseñáran por espacio de hora, y media, assi ala manana omo a la tarde, a leer, y escreuir, y despues de esso cantar alos que pareciere que tienen habilidad pra esso auiendo quien lo sepa hazer, [...]. Quitense las malas costumbres delos Indios, como auer excessos en los uinos, y bailes de noche, y las buenas se conseruen, como dizirse la Salue los sabados, y las disciplinas. y processiores de quaresma, y alomenos en las quatro principales fiestas siuuiere cantores Missa cantada para consuelo de los Indios, y aug.to dela Christiandad,..” (CGV, 1586, f. 146)

---

4 foi um dos companheiros de Santo Inácio de Loyola e participou da fundação da companhia de Jesus, foi um dos primeiros a chegar em Portugal junto com São Francisco Xavier e foi nomeado por Santo Inácio como primeiro superior provincial de Portugal em 1546 (CARVALHO 2010).

Os Jesuitas utilizavam essa atividade musical para ter um contato melhor com os índios e poder ensinar sobre a vida de Jesus, essas ações são humanísticas e isso é trabalhado na educação dos mesmos. Sobre o humanismo na educação Manacorda (2001) cita que surge como polêmica declarada contra a cultura das universidades e a tradicional classificação das ciências e contra as disciplinas repetitivas e severas. Ramos (1982) diz que essa atividade lúdica humanista que também contava com o ensino do canto coral, proporcionava o encontro com a alegria e com isso passavam a ter mais convívio social e bons hábitos, foi muito importante essa atividade com os índios para doutrinar e ensinar através da coletividade, foi um mecanismo de iniciação do canto coral no Brasil mesmo sabendo que o início do canto foi através da cultura indígena em seus rituais e no dia a dia.

Foi através de atividades lúdicas como o ensino da música que os jesuitas conseguiram aproximar e alfabetizar os índios e os filhos dos colonos, Com os avanços do ensino da música e principalmente no canto surge o mestre de capela, que era o nome dado a pessoa designada pela formação de coros nas cerimônias religiosas e cívicas, estes eram subordinados às autoridades da igreja (PEDRO 2014). Os coralistas dessa época eram adultos e crianças todos do sexo masculino e a musica seguia os modelos europeus onde a música sacra era mais predominante. Em 1808 quando a família real chegou ao Brasil, as atividades musicais tiveram modificações, foi um período de efervescência cultural com a criação da Academia de belas artes, o Jardim Britânico, Escola real de ciências, artes, ofícios e a imprensa Régia, nesse período o canto passa a desmembrar-se da igreja, através de operetas e óperas (BEZERRA 2017).

Nesse período o Padre José Maurício Nunes foi o Mestre da Capela Real que era financiada por D. João VI, ensinando músicas gratuitamente aos mais pobres. Com o retorno da família Real houve um corte no financiamento, assim, com a proclamação do império e o regresso da corte de Portugal as aulas de música acabaram ficando restritas às famílias ricas, só era possível estudar música contratando professores particulares (MARQUES 2008).

Bezerra (2017) menciona que mesmo que as aulas de música estivessem restritas às pessoas na alta sociedade durante o Brasil Império, o professor Francisco Manoel da Silva que seguiu os trabalhos do padre José Maurício e foi aluno do mesmo como menino-cantor no coro da capela real em 1809, formou jovens músicos pobres, ele que mais tarde em comemoração a abdicação de D. Pedro I, escreveu uma melodia patriótica que se tornou o hino nacional brasileiro.

### 3. Conclusão

Entendemos aqui que o canto já era praticado pelos indígenas em rituais e comemorações sendo uma prática comum entre eles, os jesuítas acabam tendo um papel muito importante para introdução do canto coral no Brasil, mesmo que esses não buscavam tal objetivo usaram dessa atividade lúdica para educar, aproximar e catequisar os índios e filhos dos colonos e com isso iniciam o canto coral no Brasil. Além disso, os Jesuítas têm um papel importante na criação de várias cidades da exploração geográfica e da forma humanística de educar.

O canto coral é utilizado ainda hoje como uma ferramenta de educação em várias instituições do Brasil, como igrejas, escolas e empresas graças a força de vontade, luta e devoção que os Jesuitas tinham e têm em suas missões de evangelização, foram os primeiros a trazer um modelo de educação que é utilizado até hoje em várias instituições. Os jesuitas trouxeram pra cultura brasileira traços da cultura europeia e fizeram um misto entre as duas culturas que é vista até hoje.

Concluimos então que os jesuitas tiveram um papel importante na implantação e iniciação do canto coral no Brasil, com suas atividades lúdicas de educação e arte, além do seu objetivo principal que é a evangelização, conseguiram trazer muitos benefícios para o Brasil, como educação, cultura, construções de cidades, etc...

#### 4. Referências

ASSUNÇÃO, Paulo de. Negócios jesuíticos: o cotidiano da administração dos bens divinos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

BEZERRA, Wesley Simão. **O canto coral no Brasil: traçados sobre uma prática de educação musical**. Anais COPRECIS... Campina Grande: Realize Editora, 2017.

CARVALHO, José Vaz de. Padre José Rodrigues: Primeiro padre a chegar em Portugal. Coimbra: Ecclesia, Portugal, 2010.

HOLLER, Marcos. **A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa** ANPPON, décimo quinto congresso, Unicamp, SP, p.1131-1138, 1995.

KASSAB, Yara. **As estratégias lúdicas nas ações jesuítas, nas terras brasileiras (1549-1597), para a maior glória de Deus**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

LEAL, Antônio Henriques. **Apontamentos para a história dos jesuítas no Brasil**. Livraria popular de Magalhães, 1874.

MANACORDA, Mário Aliguiero. História da educação: da antiguidade aos nossos dias. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

MARQUES, António Jorge. D. JOÃO VI E MARCOS PORTUGAL: O PERÍODO BRASILEIRO (1811-1821). DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 11 (2008), 2008.

MATTOS, Luiz Alves de. **Primórdios da educação no Brasil: o período heroico (1549- 1570)**. Rio de Janeiro: Aurora, 1958.

OSSWALD, Cristina. Jesuítas no Brasil: Séc. XVI. **Brotéria, Cristianismo e Cultura**. Lisboa: Brotéria, v. 170, p. 135-146, 2010.

PEDRO, I. I. “Tão Sublime como Encantadora Arte”: As Aulas e os “Mestres” de Música no Imperial Collegio de Pedro II (1838-1858). 2014. Tese de Doutorado. PUC-Rio.

RAMOS, Jayr Jordão. Os exercícios físicos na história e na arte: do homem primitivo aos nossos dias. São Paulo: Instituição Brasileira de difusão Cultural, 1982.

SHIGUNOV NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. **Educar em revista**, p. 169-189, 2008.

SILVA, Kalina Vanderlei. O padre Manuel de Nóbrega, os jesuítas e o nascimento da cultura barroca na sociedade açucareira (século XVI). **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, v. 28, n. 2, 2010.

TEIXEIRA SOARES, Álvaro. **O Marquês de Pombal**. Brasília: Editora da UnB, 1961.