

VIII COLARTES

15 A 16 FEVEREIRO 2022

COLÓQUIO DE ARTES E PESQUISA

ARTE E NOVAS UTOPIAS

PPG UFES

VIII Colartes 2022: Arte e Novas Utopias

8º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Caderno de Anais do evento – Fevereiro de 2022

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

Rogério Naques Faleiros
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Josiana Binda
PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAIS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

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

Larissa Zanin
DIRETORA DO CENTRO DE ARTES

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 (Univ. Granada – 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).

ORGANIZAÇÃO
Ana Rita Cesar Lustosa; Felipe Pessin Manzoli; Idayana Maria Borchardt Leite; Kaíque Cosme de Oliveira; Luciano Tasso Filho; Milena dos Santos Kohler; Rita Mychelly dos Santos Salles.

PROJETO GRÁFICO DIAGRAMAÇÃO
Idayana Maria Borchardt Leite
José Cirillo;
Luciano Tasso Filho

REVISÃO
Ana Rita Cesar Lustosa
Marcos Aurélio de Mato
Mayara Simões De Carvalho
Milena dos Santos Kohler;
Rita Mychelly dos Santos Salles

IMAGENS:
Capa: Luciano Tasso (2022), Arte digital.

VIII Colartes 2022: Arte e Novas Utopias

8º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Caderno de Anais do evento – Fevereiro de 2022

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

Colóquio de Artes e pesquisa (8. : 2022 :
Vitória, ES - online)
VIII Colartes [livro eletrônico] : arte e
novas utopias. -- 1. ed. -- Vitória, ES :
Ed. dos Autores, 2022.
PDF.

Vários autores.
Vários organizadores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-00-47229-5

1. Artes 2. Criatividade (Literária, artística,
etc) 3. Decolonialidade 4. Música 5. Pesquisa
científica 6. Plataforma digital I. Título.

22-115291 CDD-700.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Brasil 700.981

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

VIII Colartes 2022: Arte e Novas Utopias

8º Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do PPGA da UFES

Caderno de Anais do evento – Fevereiro de 2022

Sumario

Apresentação 10

Grupo de Trabalho I: Teorias e Processos artístico-culturais 12

1. ***A tela cultural de Yves Klein***
   Ana Carolina Santolin Nicoli 13

2. ***O Trágico de Holderlin sob o olhar de Gerd Borheim***
   André Silva dos Santos 19

3. ***O protagonismo feminino no Museu Capixaba do Negro***
   Bruna Gomes Afonso 28

4. ***A fotográfica erótica de Alair Gomes no contexto da década de 1970***
   César Silva Barcelos Júnior 37

5. ***Arte urbana: A educação patrimonial e o despertar da formação docente***
   Eloiza Comério; Aparecido José Cirillo 46

6. ***Imagens e perspectivas***
   Fernanda Passini Cruz 56

7. ***Corpo-paisagem: o processo criativo como instauração de um exoesqueleto poético***
   Francisco Aurélio de Souza Pereira; Cláudia Maria França da Silva 65

8. ***New Look: uma análise comparativa***
   Glauston Correia Mariano; Ricardo Maurício Gonzaga 72

9. ***Pensar a linha: reflexões sobre o desenho que se projeta no espaço*** 81
Greicy Kelly Teixeira dos Santos

10. ***Por uma definição: o que é Blackbook?*** 89
Isabela Machado Breda

11. ***Será isso um livro de artista? O livro como objeto apropriado em uma Prática Artística*** 103
José Henrique Rodrigues de Souza; Cláudia Maria França da Silva

12. ***A poética de Ronald Duarte nos trabalhos Fogo Cruzado e Matadouro/Boiada de Ouro*** 113
Josélia Andrade Santos; Carlos Eduardo Dias Borges

13. ***A música de protesto contra a ditadura militar na recepção e produção de alunos jovens e adultos*** 119
Karina dos Santos Ribeiro; Gaspar Paz

14. ***Utopia, desvio e percepção: o lugar da memória no ato de caminhar*** 128
Karoline Rodrigues Gomes; Cláudia Maria França da Silva

15. ***As trouxas no arruda: Artur Barrio nos anos 1969/70*** 137
Lourdes Alves dos Santos ; Ricardo Maurício Gonzaga

16. ***The Coronation Portrait: o retrato Tudor como representação do poder feminino na pintura e no cinema*** 147
Marcos Aurélio de Mato; Renata Gomes Cardoso

17. ***A decolonialidade no corpo negro nas artes*** 158
Mayara Simões de Carvalho; Aissa Afonso Guimarães

18. ***Desprendimento e Compreensão: reflexões sob o processo artístico em arte pública*** 169
Milena dos Santos Kohler; Aparecido José Cirillo

19. ***História que se conta com monumentos: sobre o potencial da Arte Pública na construção de narrativas de resistência*** 181
Milena dos Santos Kohler; Fabiola Fraga Nunes; Aparecido José Cirillo

20. ***O som da terra como matéria no processo criativo na arte contemporânea: análise do processo de criação de Sonic Pavillion de Doug Aitken*** 188
Thalles Nunes Gomes; Angela Maria Grando Bezerra

Grupo de Trabalho II: Interartes e Novas Mídias 194

21. ***"IHarmu" interação musical assíncrona por meio das mídias sociais*** 195
Caio José Rodrigues Maciel; Fabiano Araújo Costa

22. ***Arte codificada*** 205
Daniel José dos Santos Junior

23. ***Apropriação e resignificação das imagens da arte nos memes do perfil do Facebook "Arte da Depressão" no contexto do covid-19*** 220
Dayana Cortes Pereira

24. ***Poéticas do professor-artist: discursos e práticas na educação básica*** 228
Diego Ribeiro Gomes; Stela Maris Sanmartin

25. ***À beira mar, muito além de uma escultura: A Negra mulher Domingas*** 235
Fabricio do Rosário Moreira; Fabiola Fraga Nunes; Aparecido José Cirillo

26. ***A orquestração acústica na perspectiva da instalação sonora*** 242
Fabricio do Rosário Moreira; Felipe Pessin Manzol, Fabiano Araújo Costa

27. ***Análise groovêmica sobre a peça "Viola minha viola" de Américo Jacomino, o Canhoto*** 251
Felipe Pessin Manzol, Fabiano Araújo Costa

28. ***"Seaboard x Keyboard": aspectos de ubiquidade e audiotatilidade de instrumentos de teclas*** 259
Felipe Pessin Manzol, Fabricio do Rosário Moreira; Tayná Batista Lorenção

29. ***Paisagem sonora e Ubimus – re-imaginando espaços acústicos*** 269
Gabriela de Azevedo Sampaio

30. ***Mo – movimento, sons e silêncio*** 278
Hendy Anna Oliveira; Alexandre Siqueira de Freitas

31. ***Estudos sobre a instabilidade dos arquivos da arte digital*** 286
Hugo de Sousa Bello; Daniel de Souza Neves Hora

32. ***Arte e Pandemia: a experiência no Laboratório em Interartes I (2021.1)*** 294
Idayana Maria Borchardt Leite; Alexandre Siqueira de Freitas

33. ***Um método de captação em tempo real com ferramentas acessíveis e básicas para o violino e arco*** 302
Ismahel Carvalho de Souza

34. ***O Non-fugible token como recurso pós-digital*** 310
Karyne Berger Miertschink; Daniel Hora

35. ***A inteligência artificial e a experiência estética em Occupy White Walls*** 319
Larissa Pereira; Daniel

36. ***Estágio de Docência: um relato de experiência na disciplina artística em modulo remoto*** 328
Luciano Tasso; Stela Maris Sanmartin

37. ***Lycia de Biase Bidart e a Música erudita capixaba na década de 1930*** 337
Tayná Batista Lorenção; Alexandre Siqueira de Freitas

38. ***Letratura*** 345
Wender José Dalto da Silva

39. ***O uso de ferramentas digitais no processo de criação musical: relações e influências do autotune no gênero musical brasileiro atual*** 354
Yasmin Marques de Freitas

Apresentação

O Caderno de Anais do 8º Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo é uma organização dos artigos apresentados em comunicações de forma oral, que foram transmitidos de modo remoto dentro da programação do colóquio. O Colartes foi organizado pelo grupo discente do PPGA/UFES, em fevereiro de 2022 e reuniu pesquisas realizadas por alunos do Programa e da Iniciação Científica da universidade.

Tendo como título, VIII Colartes 2022 - Arte e Novas Utopias, o Colóquio teve como finalidade dar visibilidade aos estudos, pesquisas e produções de mestrandos e alunos de iniciação científica. O evento contou com a participação de professores e egressos do PPGA/UFES, para a promoção do intercâmbio de saberes. Assim, a proposta para esta edição consistiu em potencializar as investigações e conhecimentos sobre as práticas e multiplicidades artísticas, ressaltando suas diferentes perspectivas. Entende-se que a proposição de um ambiente interdisciplinar permita a efetivação de reflexões e difusão do conhecimento de forma coletiva.

1. Do tema: Arte e Novas Utopias

Vivemos um "novo normal". Rápidas mudanças tecnológicas nos obrigam a substituir, numa angústia sequencial, hábitos adquiridos antes mesmo que estes se sedimentem em nossa rotina. Somos obrigados a hibridizar nosso cotidiano com as máquinas, e, desta forma, gerar novas concepções e formas de pensar. O individualismo, hoje, é regra e os contatos humanos, como o "antigo" aperto de mãos, dá lugar aos assépticos likes de tantas redes sociais, enquanto os sentimentos são influenciados por algoritmos com capacidade de definir nosso estado de humor.

Como ficaram as nossas afetividades, nossas memórias? Nós criamos as máquinas ou estamos sendo recriados por elas? Que postura política assumimos em relação a tantas mudanças? É preciso repensar o ser humano e sua interação com as tecnologias digitais e os diferentes modos de presença? Ainda precisamos de ideais que afinem, sob um mesmo diapasão, a desarmonia de tantas vozes.

São questões que nos instigam e nos levam a procurar

repertórios que proponham caminhos para uma transversalidade artística no mundo pós-pandêmico. Neste sentido, ARTE E NOVAS UTOPIAS, põe em foco a discussão acadêmica sobre a nova safra de pesquisas em Teorias e Processos Artístico-Culturais e Interartes e Novas Mídias realizadas por alunos mestrandos e alunos de iniciação científica vinculados ao PPGA/UFES.

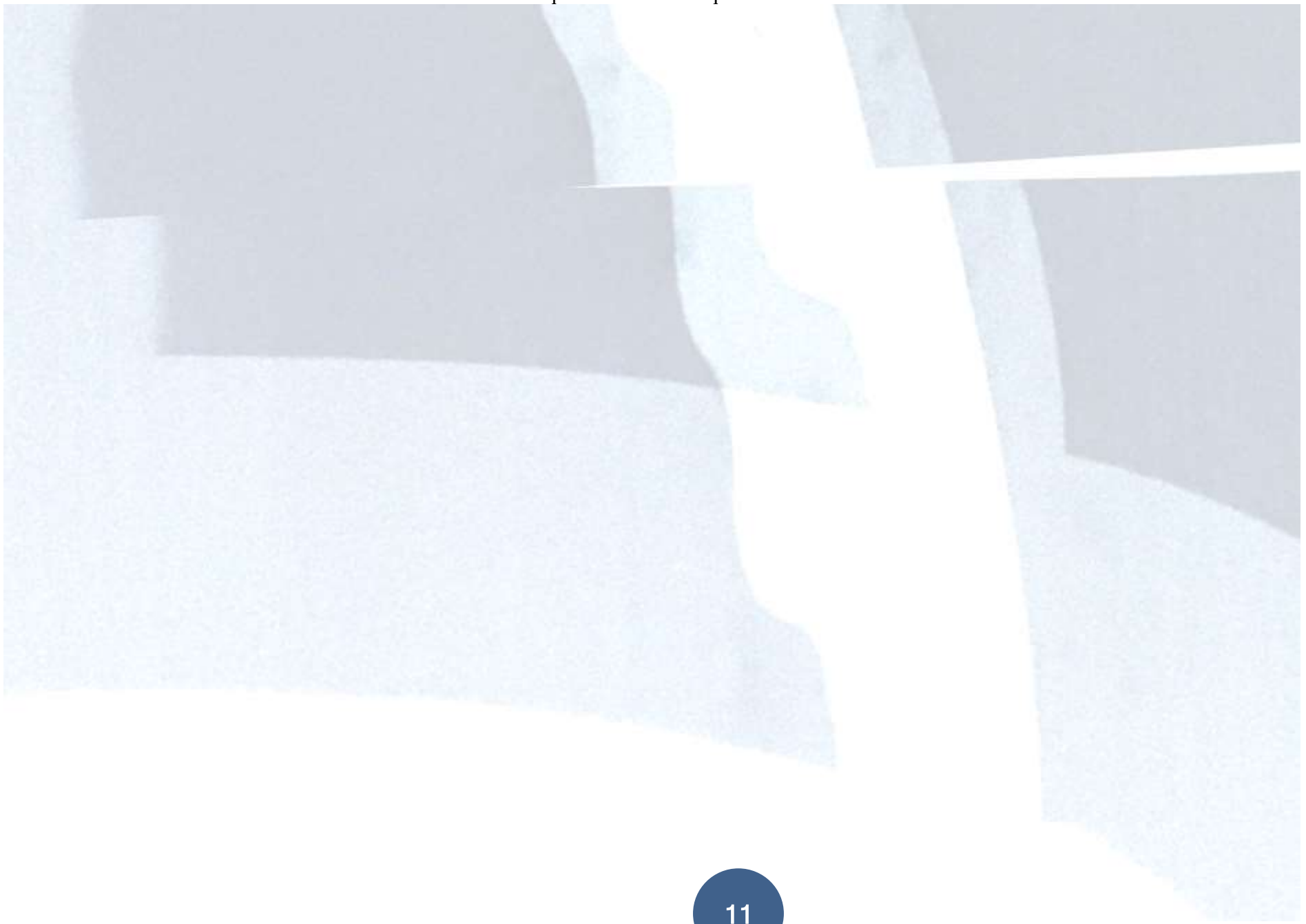
2. Grupos de trabalho

Para o geógrafo Milton Santos, a internet traria uma tribalização global em que os espaços seriam reduzidos, aproximando pessoas segundo suas afinidades. Há, portanto, uma tendência para que o entorno, no qual vivemos, passe a ser apenas uma posição geográfica, e não um espaço intelectivo para troca de ideias, deslocando estas zonas de interação (presenciais ou não), para ambientes destinados a cada tipo de interesse. Ali, as vozes parecem reverberar doutrinariamente, enquanto o pensamento crítico passa a ser apenas um rumor que ecoa do passado. Em muitos aspectos, parece haver uma segmentação em curso, que facilita o diálogo tribal nas redes, mas que, em contrapartida, aliena as adjacências cotidianas.

Estas serão as questões abordadas a partir das duas linhas de pesquisa do PPGA:

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.*



Grupo de Trabalho I

Teorias e Processos Artístico-Culturais

A TELA CULTURAL DE YVES KLEIN

Ana Carolina Santolin Nicoli
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este artigo utilizou o método analítico-interpretativo afim de aferir os possíveis nexos entre a teoria sociológica da Sociedade do Espetáculo e o contexto cultural do qual o artista francês Yves Klein, esteve inserido.

Palavras-chave: *Yves Klein, Guy Debord, Sociedade do Espetáculo.*

Introdução

À cada nova aparição pública que o artista francês Yves Klein (1928 - 1962) promovia, mais caricata se tornava sua figura, mais espetacular eram as estéticas de suas práticas performáticas. Sendo capaz de expor ao público uma galeria completamente esvaziada[1], enquanto gesticulava com as mãos como quem lança no espaço uma sensibilidade imaterial. Ou expondo quadros idênticos por preços distintos alegando que foram pintados com sensibilidades diferentes.[2] A cada nova apresentação, Klein assumia enfaticamente o risco de cair no ridículo sem perder a compostura de maestro da sensibilidade imaterial. O crítico Pierre Restany (1930-2003) diria que "Era necessário admiti-lo e entrar no jogo, caso contrário todo o procedimento corre o risco de parecer contraditório, ambíguo e muito ingênuo" (RESTANY, 1979, p. 42). Esse enredo teatral, quase mítico, equivalente à de um espetáculo teria, segundo o teórico italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) resultado em uma indubitável "operação

[1] "Yves Klein: *Le vide*", Galeria Iris Clert, França, 1958.
[2] "Yves Klein: *Proposte monocrome, L'Époque Bleue*", Galeria Apollinaire, Milão, 1957.

estética" (ARGAN, 1992, p. 555) elevando a postura das questões do artista para além do objeto produzido. A concepção pode ser dialogada com a perspectiva da teórica da Sociedade do Espetáculo, escrita pelo filósofo e contemporâneo de Klein, Guy Debord (1931-1994). Debord escrevia justamente a respeito do modo como aquela sociedade do consumo parecia se organizar, uma organização que parecia perverter aspectos tanto da vida quanto da produção artística, onde as pessoas se relacionavam cada vez mais com a imagem do que com o objeto em si.

Em meados de 1948, enquanto Klein ainda era um jovem que trabalhava na biblioteca de sua tia Rose, a Europa de uma forma geral ainda estava assimilando os desdobramentos culturais daquele período pós-Segunda Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XIX (c. 1850-1870), e vindo a terminar durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esse segundo momento da revolução industrial foi responsável pelo fim do Antigo Regime e influenciou diretamente o fortalecimento do capitalismo, que impulsionava a industrialização. Enquanto a Primeira Revolução Industrial foi baseada somente em ferro e carvão, na segunda descobria o mercado do petróleo.

O termo "cultura" refere-se normalmente às crenças, opiniões, conceitos, valores e normas, aceitos em comum pelos membros da sociedade. "Comum" não em um sentido coloquial, mas no sentido daquilo que é admitido, frequentemente. Os elementos de uma cultura formam um esquema de referência compartilhado, uma estrutura organizada que molda o comportamento de cada membro individual que compartilha da mesma sociedade. O capitalismo financeiro moldava violentamente este período em que Klein ainda era jovem. Foi um período das grandes inovações, consequentemente proporcionando à burguesia um crescimento de seu poder econômico. Diante desse cenário, surgiram diferentes teorias a respeito da racionalização do trabalho e otimização da produção, como o fordismo e o taylorismo. Embora este momento histórico seja considerado um período de triunfo do sistema industrial capitalista, aurores como John Ruskin (1819-1900) apontaram importantes tópicos a respeito de mudanças cruciais na relação entre os indivíduos, os produtos e os objetos. Os desdobramentos dessas mudanças tiveram um efeito nefasto no convivência humana num geral, sobretudo nos cenários urbanos. Segundo o escritor Michael Löwy (1938):

> Ruskin faz o seguinte diagnóstico: a doença da cidade é incurável – uma vida separada dos ritmos naturais, de uma monotonia que exige excitações fáceis ou desonestas -, e considera acometida da doença da cidade a literatura moderna que a toma como objeto. (LÖWY, p.178, 2015)

A ideia de um suposto glamour no ideal de "vida na cidade" eclodiu em um êxodo rural na Europa. Depois de tantas inovações industriais, as pessoas já não queriam mais viver no campo e se mudaram para as cidades para trabalhar, buscando emprego nas indústrias, o que aumentou ainda mais a produção de objetos. O sociólogo francês Jean Baudrillard (1929-2007), em seu livro A sociedade de consumo (1970) analisa o fenômeno do consumo dos objetos - tema que já havia abordado no livro O sistema dos objetos (1968) – e conclui que "Vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com sua sucessão permanente." (BAUDRILLARD, p.14, 1970).

O aperfeiçoamento tecnológico que visava atingir o progresso, em verdade aumentou a produtividade nas indústrias (bem como os lucros obtidos), nutrindo o desejo dos consumidores por um cenário de opulência consumista, ao mesmo tempo que alienava trabalhadores que dependiam do mesmo sistema. Sobre este caráter contraditório, o sociólogo Karl Marx (1818-1883) durante seu texto Trabalho Estranhado e Propriedade Privada (1844) escreveu que:

> O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (MARX, p.4, 1844)

Marx desvela a operação de objetificação do trabalho, onde o objeto que o trabalhador produziu se torna um objeto estranho, independente de quem o produziu. Dessa forma, decreta-se nessa sociedade pós-revolução industrial, uma servidão ao objeto, "a apropriação como estranhamento (*Entfremdung*), como alienação (*Entãusserung*)" (MARX, p.3, 1884). Houve o desejo por um cenário artificial, de plástico, de aço e vidro. A natureza industrial, tomava conta das metrópoles que disseminaram a produção em escala industrial. Baudrillard escreve uma metáfora túmida a respeito:

> Os objetos não constituem nem uma flora nem uma fauna. No entanto, sugerem a impressão de vegetação proliferante e de selva em que todo o novo homem selvagem dos tempos modernos tem dificuldade em reencontrar os reflexos da civilização. A fauna e a flora que o homem produziu, que o assediam e atacam como nos maus romances de ficção científica, importa descrevê-las rapidamente tais como as contemplamos e vivemos – sem olvidar jamais que elas, no fausto e na profusão correspondentes, constituem o *produto de uma actividade humana*, sendo dominadas, não por leis ecológicas naturais, mas pela lei do valor de troca. (BAUDRILLARD, p.14, 1970)

Guy Debord, que sofreu forte influência da filosofia Marxista, foi filósofo, agitador social e diretor de cinema; elevou suas teorias ativistas até a fundação de uma aliança entre artistas que ficou conhecida como Internacional Situacionista[3]. Formada em 1957, na Itália, agrupou artistas, escritores, poetas, críticos, cineastas de vanguarda, tendo em comum a aderência aos preceitos vanguardistas e modernos. Publicam, por mais de dez anos, uma revista que reproduz valores libertários. Os movimentos estudantis que eclodiram em maio de 1968 e, posteriormente se alastrando até a classe trabalhadora, teriam usado esses escritos como uma espécie de guia. Os situacionistas mantinham certa unanimidade em relação a uma orientação política libertária radical. Artistas como Asger Jorn (1914-1973), Ralph Rumney (1934-2002), Michèle Bernstein (1932 -) e Gil J. Wolman (1929-1995) estiveram presentes nessa aliança. Um ano antes de despontarem os movimentos de 1968, Debord lança o livro A sociedade do Espetáculo (1967), no qual concebeu e teorizou a respeito da separação entre o trabalhador e o produto como um momento de crise, que havia reforçado a transição da comunidade social rural ou até mesmo primitiva para a "idade do ferro" (ou pós-primeira revolução industrial) para uma sociedade separada em classes. Em vista desse contexto, Debord dá ao primeiro capítulo, o nome de A separação consumada. Neste primeiro capítulo o escritor também apresenta o conceito central de sua narrativa, Espetáculo. (DEBORD, p.13, 1967).

Debord define o espetáculo como Weltanschauung, uma espécie de cosmovisão, ou forma de considerar o mundo em seu

[3] Integrantes dessa aliança tinham como objetivo não criar "objetos de arte", ao invés disso, criavam "situações construídas". Assim eles afirmavam que a arte poderia ser resgatada da comercialização. Viam na comercialização uma ameaça perigosa, que visava transformar tudo, sobretudo a arte, em mercadoria de status elevado. De uma forma geral, os situacionistas acreditavam no impacto psicológico da cidade sobre os habitantes criaram um termo específico para esse estudo: "Psicogeografia".

sentido mais geral. Para Debord, o modo de produção estava intimamente ligado ao que veio considerar como Espetáculo. "Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente." (DEBORD, p.14, 1964). A representação do espetáculo não se dá especificamente por imagens, mas na relação social estabelecida entre indivíduos, que por sua vez é mediada por imagens: informação, propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos. Essa relação com as imagens é potencializada quando pensamos em indivíduos que, segundo uma lógica Marxista, estão passando por um processo de separação para com a natureza de uma forma geral (incluindo a si mesmos). Pois, quando a realidade ao redor se torna imagem da imagem, as imagens "tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico". A realidade não é mais um dado que se podia tocar, o sentido mais requisitado passava a ser a visão, e convenientemente, o espetáculo tem a tendência de "fazer ver". Indivíduos alienados, trabalhando exclusivamente para sobrevier, estão sob toda a influência de um sistema econômico dominante. Por este motivo, a separação é o alfa e o ômega do espetáculo.

> A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado.* (DEBORD, 1964, p.23)

As relações entre indivíduos passam a ser espelhadas com a relação existente entre objetos e os produtos. Tendo esse espelhamento torpe entrado definitivamente na "cultura" – aqui me refiro à arte e ao pensamento –, as produções artísticas seriam drasticamente influenciadas por esse novo modelo de relação. Assim, cultura, ou padrão cultural, constituem um instrumento interpretativo básico, comum a qualquer indivíduo que pense ou questione a respeito do que vive, Klein desenvolver seu trabalho, partindo, supostamente de uma interpretação daquela realidade que via os objetos tomarem o lugar das "coisas naturais" - isto é, uma civilização que havia aprendido a copiar de maneira mais ou menos industrial, distanciou cada vez mais o objeto produzido do trabalhador que o produziu, de

certa forma realizando um processo de alienação. O padrão dominante dessa sociedade à qual esteve inserido concebeu o consumo como um valor, o próprio valor. O consumo havia passado de um papel contingente para uma significação essencial. Essa ação decretava a separação do indivíduo com a natureza e à medida em que o indivíduo se separa da natureza, à medida em que a "unidade tribal" vai se diluindo pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, a relação do ser humano com o mundo se modifica. As produções artísticas e culturais estavam às vias de se tornarem mercadorias.

Referências

ARGAN, Giulio. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAUDRILLARD Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução Artur Morão. 2 ª ed. Lisboa: Edições 70, 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Tradução Estela dos Santos Abreu. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

LÖWY. Michael, SAYRE Robert. *Revolta e Melancolia*: *O romantismo na contramão da modernidade*.1. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis; Editora Vozes,1995.

MARX, Karl. *Trabalho Estranhado e Propriedade Privada.* Tradução de Jesus Ranieri. Manuscritos Econômico-filosóficos. Boitempo Editorial, 2004. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/48017. Acesso em: 12 out. 2021.

O TRÁGICO EM HOLDERLIN SOB O OLHAR DE GERD BORNHEIM

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

Resumo:

O presente artigo tem como objeto de estudo os "aspectos do Trágico de Friedrich Holderlin à luz das interpretações de Gerd Bornheim", e traz como objetivo geral investigar no campo da crítica de arte teatral o conceito holderliniano de tragédia, à luz do olhar estético, filosófico e artístico/teatral do brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002). Dessa forma, por termos como principal referencial teórico o filósofo e crítico de arte brasileiro Gerd Bornheim, lançamos mão de suas obras sobre Johann Christian Friedrich Holderlin (1770-1843). Também analisamos produções textuais de Bornheim que versam sobre a crise da linguagem, da comunicação e da norma, a fim de percebermos aspectos do pensamento do poeta alemão sobre a tragédia atrelado ao teatro na contemporaneidade, em paralelo com seu tempo. Com o método histórico suscitamos discussões concernentes à produção artístico-teatral de Holderlin, utilizando, ainda, o método dedutivo e crítico-reflexivo, que possibilitam expandir a interpretação artística de Gerd Bornheim acerca da obra analisada em nosso corpus de pesquisa. Em se tratando de esvaziamento e de uma ruptura em normas de ordem estética na composição de tragédia, as produções de Holderlin têm muito a contribuir, principalmente no cenário da contemporaneidade e para as novas utopias. Neste mesmo sentido, Gerd Bornheim foi um grande apreciador da cultura e literatura alemã. Suas obras e datiloscritos versam sobre assuntos que nos levam para uma melhor compreensão sobre a crítica de arte teatral.

Palavras-chave: *Tragédia; Teatro; Linguagem.*

Introdução

Este artigo traz apontamentos e considerações que advêm do resultado de uma análise sensível sobre as obras de Gerd Bornheim a respeito da vida e da estética que envolve Holderlin. Para isso, lançamos mão de uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, com uma leitura acerca do conceito de tragédia pensado pelo filósofo alemão, que podemos encontrar em algumas de suas obras teatrais. Assim, com esta produção pretendemos contribuir com o legado de Gerd Bornheim no campo artístico, principalmente na crítica teatral, e também com a difusão de estudos sobre Holderlin, que durante muitos anos foram ocultos. Notaremos, portanto, que os dois autores têm muito mais em comum do que se pode imaginar.

Johann Christian Friedrich Holderlin foi um grande filósofo, poeta e romancista alemão do século XVIII, nascido em 1770, na cidade de Lauffen e falecido em 1843, na cidade de Tübingen, ambas

em território alemão. Foi contemporâneo de Hegel, Friedrich Schelling, Johann Schiller e Goethe.

Holderlin contribuiu para uma ampla compreensão acerca dos estudos de ordem estética e artística, que reverberam em suas obras até os dias hodiernos; dentre suas produções estão: a tragédia inacabada *A morte de Empédocles* (1797-1800), *Hyperion ou O Eremita na Grécia* (1797 - 1799). Grande apreciador da cultura grega, Holderlin não se intimidou ao tentar "inovar" na construção e tradução de obras. *A morte de Empédocles* é um grande exemplo, pois sua estética, em certa medida, desconstruiu condicionamentos e engessamentos artístico-filosóficos da época. A cultura grega, portanto, marcou a obra de Holderlin. Como aponta Werle:

> [...] toda a obra poética de Hölderlin é profundamente marcada pela presença da Grécia antiga, desde suas primeiras criações, o romance Hipérion ou o eremita na Grécia e a tragédia inacabada A morte de Empédocles, até o ciclo dos grandes hinos, posteriores a 1800, bem como as traduções que empreendeu das tragédias de Sófocles, Antígona e Édipo Rei. Como poucos, Hölderlin se dedicou intensamente ao modo de ser do homem grego e acolheu essa perspectiva inicialmente sob um registro tanto nostálgico quanto entusiástico. Mas, aos poucos, foi penetrando no lado oculto, misterioso e oriental dos gregos e, a partir disso, pôde reinterpretar o próprio destino de toda a cultura ocidental* (WERLE, 2011, p. 209)

A fim de contribuir com o seu legado que remonta aos escritos romanescos e trágicos, este artigo se insere em uma via de mão dupla: o olhar da valorização e do reconhecimento do filósofo alemão, por meio da visão dialógica e estética do crítico brasileiro Gerd Bornheim. Ainda que exista uma dimensão geográfica e temporal que separa a existência dos autores, é possível estabelecer relações entre eles. Da mesma maneira, vemos aqui a importância de realizar uma pesquisa embasada no conceito holderliniano de tragédia, à luz do olhar estético e artístico/teatral de Gerd Bornheim.

1. Holderlin sob o olhar de Gerd Bornheim

Gerd Bornheim sem dúvida foi um grande apreciador da cultura e literatura alemã, e suas obras e datiloscritos versam sobre assuntos que nos levam para uma melhor compreensão sobre a filosofia e a crítica de arte.

A riqueza do acervo crítico-filosófico de Bornheim inspira esta análise crítico-descritiva, tornando possível uma melhor

compreensão sobre a tragédia holderliniana a partir de outro viés. Também relevam os estudos estéticos que Gaspar Paz traz no artigo *Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim*, publicado na revista Rapsódia. Conforme Paz, "uma das primeiras saídas da inconformidade em direção à liberdade de expressão é o Romantismo. A força que irrompe do idealismo romântico avassala a cena teatral por muito tempo, chegando a mostrar seus adeptos até mesmo nos dias atuais" (PAZ, 2014, p. 216).

Diante da afirmação desse autor, faz-se necessário criar outro *link*, talvez uma relação não exata, mas uma possível leitura que possa contribuir em nossa compreensão reflexiva acerca da forma como *A morte de Empédocles* foi escrita, ainda que tal obra seja considerada uma tragédia e não um romance. Dessa forma, trazemos os seguintes questionamentos: Não teria Holderlin interesse em problematizar a tragédia clássica ocidental lançando mãos de suas experiências como autor romântico? Até que ponto não teria influências da literatura romântica alemã na tragédia inacabada? É na busca por respostas aos referidos argumentos que os estudos teóricos e críticos de Bornheim entram em cena, contribuindo para uma visão analítica e exploratória acerca dos fatos.

Segundo Paz, da mesma forma que o Romantismo foi o motor da crise da cultura, ele se refletiu nas linguagens artísticas e, possivelmente, no teatro. Assim, dentro das inúmeras possibilidades do teatro contemporâneo retratado por Gerd Bornheim, não negando totalmente o universo aristotélico, é notável que muitas das contribuições de Aristóteles, nesse caso a tragédia, passam do imperativo para possíveis leituras. O teatro, portanto, fora da cultura ocidental e, inclusive, o teatro religioso ignorou as normas do velho grego (PAZ, 2014).

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), considerado escritor da obra *Poética*, apresenta-se como um dos principais teóricos quando se fala em tragédia grega. Propôs na *Poética* algumas indicações a respeito do assunto, porém, deixou mais dúvidas do que afirmações sobre a temática. Diante dessa realidade da tragédia grega, pesquisadores/as de teatro encontram aberturas estéticas para suas montagens cênicas,

problematizando, inclusive, por meio de concepções não-aristótelicas.[4]

O Romantismo, iniciado no final do século XVII, não pode ser visto somente como uma reação ao Classicismo ou contra a cultura que se apresentava anteriormente, como aponta Bornheim, e sim como um movimento que desestabilizou a cultura Ocidental.

Com o Romantismo, a cultura teatral também foi impactada, por esse e outros motivos encontramos, hoje, fazeres teatrais híbridos, com práticas que versam por estéticas inovadoras que despontaram no cenário da Modernidade. Holderlin está inserido nesse lugar de ruptura da concepção clássica da Antiguidade, principalmente ao trazer as traduções das obras *Édipo Rei* (430 a.C.) e *Antígona* (442, a.C.), ambas escritas por Sófocles (497 - 406 a. C).

Assim, revisitando o que diz Paz, o teatro vem caminhando ao lado de um sincretismo desde Shakespeare, se inovando a cada dia, se enriquecendo de novidades e criatividades de ordem estética, que se entrechocam nas discussões filosóficas (PAZ, 2014). Bornheim observa na contemporaneidade uma grande crise que dá lugar ao novo, de tal modo que "a normatividade aristotélica não vale como estrutura de toda realidade firme, e mesmo com incansáveis discussões teóricas embasadas numa racionalidade firme, tais colocações pouco a pouco perdem vigência" (PAZ, 2014, p. 217).

A originalidade de Holderlin se insere no campo da filosofia e da literatura, mais precisamente na poesia. Ao mesmo tempo em que reconhece e une estes dois campos do conhecimento, também os separa, apresentando uma nova forma de pensar o fazer poético, principalmente na Modernidade.

A estética que encontramos em Holderlin é, sem dúvida, "curiosa". Em suas produções, notamos as conexões com a cultura grega, embora tenha se distanciado de certos dogmas ou possíveis abordagens que não dialogavam com a realidade dos fatos, a exemplo da *Poética*, em Aristóteles. A atitude do poeta alemão causou estranhamento na época, porém, sabe-se que o aristotelismo empregado em certas ocasiões não passa de uma mera reprodução infiel, ainda vista atualmente. Conforme aponta Bornheim:

[4] Aristóteles propõe uma criação dramática baseada nas unidades de ação, espaço e tempo, porém, assim como acontece nas montagens de Bertolt Brecht (1898-1956), essas unidades passam a ser fragmentadas e questionadas, constituindo estéticas não-aristotélicas.

> [...] faz-se de Aristóteles aquilo que ele não é: um inventor de normas, o critério definitivo para julgar da qualidade de um texto, e o que deveria ser uma visão elucidadora, transmuta-se em princípio de tirania. Evidentemente, a discussão apenas acoberta a falta de pensamento. (BORNHEIM, 1998, p. 33)

Desse modo, notamos que no século XIX surgem novas leituras e interpretações sobre o legado de Aristóteles, o que enriquece ainda mais o pensamento de Holderlin:

> Abandona-se aos poucos o esquematismo a que foi reduzido o pensamento aristotélico e a *professe et delectare* horaciana a favor de um novo teatro e de uma nova poética. Aliás, é a própria Poética que, chegado o século XIX, fica desacreditada, cedendo o seu lugar à História da Literatura - História que chega a pretender até identificar-se com a Ciências da Literatura. Foram sobretudo pensadores ingleses e alemães os responsáveis pela abertura de novos horizontes: Young, Hume, Winckelmann, Herder e, mais tarde, Mme. de Stael e A. W. Schlegel, entre tantos outros. Passa-se, então, a considerar o teatro e a produção literária dentro de novas coordenadas, totalmente alheias às análises de tipo aristotélico. (Ibid, p. 34)

Se verificarmos a questão da tragédia em Holderlin pelo olhar de Gerd Bornheim, notaremos que o filósofo brasileiro traz contribuições que ajudam a compreender a problematização aqui instaurada.

Bornheim ao falar da crise da norma, da comunicação e da linguagem traz à tona o conceito de "totalidade", que vai sendo repensado, de modo que, conceitos hierarquizantes passam a não ter muita importância, perdendo o protagonismo. Assim, o impacto causado pelo reconhecimento da subjetividade e do mundo sensível ganha notoriedade, apontando a necessidade de outro olhar para a poética na literatura moderna, promovendo novas utopias, outras culturas e outros campos do conhecimento até então pouco explorados. Como aponta Bornheim:

> De fato, a globalização se quer totalitária [...]. Constata-se, por aí, o desenrolar de um imenso processo de ocidentalização do mundo, por mais atrofiados que se façam os diálogos, por mais contundente que se revele a fatalidade das formas de intercâmbio - pois o sistema vence. O antídoto está em outra realidade ocidental. (BORNHEIM, 2015, p, 55)

As fronteiras estão se abrindo e os pensamentos se alargando com o passar dos dias. A linha que separa as culturas, embora ainda

existente, se mostra frágil devido aos novos conhecimentos. Nesse sentido, Bornheim nos mostra que o pensamento poético de Holderlin é um caso à parte, cheio de particularidades intrínsecas ao modo que o filósofo tinha de perceber a vida.

Ora, se o próprio Aristóteles, ainda considerado por muitos/as pesquisadores/as como o "formulador" do conceito de tragédia, não desenvolveu uma teoria aprofundada sobre a temática, então, cabe aos/às interessados/as em pesquisas teatrais buscar compreender o fenômeno trágico em Holderlin por outras óticas. Nas palavras de Haroldo Campos (2015, p. 178) "[...] os erros de Holderlin, dada a predisposição existencial do poeta para a sua tarefa, a sua privilegiada sintonia com a essência do trágico, eram *erros criativos.*

Embora a citação acima trate da questão da tradução em Holderlin, percebemos que a problemática também transita pelas obras que o poeta alemão criou; veremos que Gerd Bornheim traça problematizações sobre a essência (ou conceito) da tragédia:

> Sem compreender o que era o homem grego, não podemos entender o teatro grego. O herói grego não é indivíduo. Esse é o equívoco fundamental quando se montam tragédias…Bem, quase não são montadas…Sabem por quê? Porque não dá pra entender direito a tragédia grega. As coisas mais óbvias se pegam, são captadas, de certa maneira podem ser transmitidas. Mas de que maneira? Em que nível há a transmissão da situação grega? É muito complicado a situação desse problema… Beckett é trágico? Eu acho que não… Não tem nada a ver com tragédia. O mundo cristão é trágico? *Hamlet* é trágico? Aquela matança final? A tragédia grega não matava! Pode acontecer a morte, mas a morte não era constitutiva da tragédia grega. (BORNHEIM, 2002, p. 34 e 35)

Bornheim compreende que a tragédia muda de acordo com o contexto da época. Se compararmos a tragédia moderna de Shakespeare, por exemplo, perceberemos pontos que são cruciais para diferenciá-la da tragédia grega. O tema política existe na essência do teatro, isso é um fato. Porém, além da política, no teatro grego havia a presença do divino, o que não acontece nas obras que consideram ter sido escritas por William Shakespeare. Ainda de acordo com Bornheim:

> Como é que nós hoje podemos ter acesso ao sentido da tragédia grega? É muito difícil… eu vou exagerar. [...] Como é que se pode entender a tragédia grega hoje? [...] Como é que podemos entender o mito grego? Dentro de que parâmetro, de que paradigma? Édipo é culpado? Ele matou o pai pensando em quê? Em tirar

> uma pedra do meio do caminho. Que é o nosso problema no Rio de Janeiro: tem que mandar matar o bandido na encruzilhada. (*Ibidem*, p. 34 e 35)

Diante da citação acima, se torna inviável "engavetar" a tragédia em normas, uma vez que o próprio Aristóteles não adentrou no assunto. No datiloscrito "Arte e Comunicação", de Gerd Bornheim, analisado por Gaspar Paz, há outras problematizações sobre a linguagem e a comunicação:

> Para Bornheim, convivemos com uma situação de estranhamento radical que nos leva a perguntar sobre a destituição de sentido das expressões artísticas. Tudo isso ancorado nesse problema nevrálgico que é a comunicação. Nesse manuscrito, Bornheim frisa precisamente o momento de crise comunicativa e percebe, nos avanços da revolução industrial, a alternância de lugares e papéis artísticos. Isso quer dizer, por exemplo, que "a produção industrial" passa a exercer um papel distinto que desloca as antigas caracterizações das "artes com o templo" ou "das artes e seu papel na aristocracia". Assim, ele entende que a comunicação não é um critério definitivo para a apreciação da obra de arte. Entra em jogo o complexo das relações entre artista-obra, artista e público, obra e público. (PAZ, 2018, p. 59)

Retomando a questão da crise da linguagem, ao falar das novas relações de espectador/a e obra de arte, Bornheim nos dá indícios de novos questionamentos que pairam sobre a questão da linguagem. O mundo após as guerras mundiais, por exemplo, possibilitou ao universo das artes o acesso a outros modos de criações sensíveis, propondo rupturas de modelos ainda racionais e limitadores que pairavam nos campos artísticos e das ciências humanas. Essa nova era considerada como Pós-modernidade[5] por muitos/as historiadores/as, filósofos/as, artistas, dentre outros/as estudiosos/as de áreas distintas, deu uma guinada no pensamento humano, repercutindo de forma positiva na literatura e na arte. De acordo com Gerd Bornheim (2007, p. 65):

> Toda arte do passado, com raríssimas exceções, pode ser compreendida a partir de uma ordem ideal estabelecida - elaborada como foi sobre um fundo de valores estáveis, dotados de garantia intocável - seja ela divina, moral ou simplesmente social. Em nosso

[5] O conceito de Pós-Modernidade ainda se torna complexo diante de incertezas que pairam sobre o assunto. Não se sabe ao certo o momento exato do seu surgimento, porém, percebe-se sua relação com a Arte Contemporânea. Bornheim, na obra *O sentido e a máscara* (2007), define o teatro contemporâneo como caótico, problemático e complexo, porém, envolto de riquezas.

> século, este respeito à ordem estabelecida se desfaz, e o todo do real é equacionado em termos de problema. A arte cessa, pois, de gravitar em torno de valores absolutos. E a primeira e vigorosa expressão, em um sentido global, dessa nova visualização do real é o que constitui o expressionismo. Trata-se agora de construir um mundo novo, embora tal esforço termine por revelar-se ilusório, comprometido que é com uma concepção niilista do homem.

As possibilidades encontradas no teatro na contemporaneidade, em alguns casos, são vistas pela ausência da unidade, como aponta o próprio Bornheim (2007, p. 11) em *O sentido e a máscara*: "Como explicar essa ausência de unidade? Como compreender essa complexidade atomizante? Uma resposta poderia ser encontrada, por exemplo, na inexpugnável ânsia de originalidade que acompanha todas as manifestações culturais de hoje."

Portanto, a discussão aqui pretendida assume sua importância no campo da linguagem, o que não deve ser ignorado, reconhecendo que diversas "linguagens" e movimentos artísticos foram necessários para o cenário híbrido das artes na atualidade. Assim, a tragédia projetada por Holderlin ganha força diante das fundamentações de Bornheim, que nos apresenta possibilidades de produções artísticas e literárias na contemporaneidade, fazendo com que o poeta alemão se torne atemporal.

2. Considerações finais

Ainda que não nos aprofundamos no assunto, Gerd Bornheim em alguns momentos comenta que as manifestações culturais oferecem ao/à leitor/a possibilidades de compreender o conceito do teatro hoje. Com isso, diante de várias colocações, concluímos que o caso da crise da linguagem, da comunicação e da norma dá margem para relações com a tragédia em Holderlin. Na fala de Bornheim:

> Volto-me [...] à questão da norma no âmbito da estética, e faço a propósito duas observações. Nesse setor as coisas andam mais lentamente. Será preciso esperar o século XX para que se efetive, pura e simplesmente, o esvaziamento completo da norma na arte e na estética. Evidentemente, em certas posições a norma ainda acaba perdurando, a ponto de suscitar a censura policialesca - é o caso da arte promovida pelo fascismo e pelo stanilismo, de modo muito significativo. (BORNHEIM, 2015, p. 68).

Assim, em se tratando de esvaziamento e de uma ruptura em normas de ordem estética na composição de tragédias, as produções de Holderlin têm muito a contribuir, principalmente no cenário da contemporaneidade. Embora esse poeta pertença a uma época diferente, as desconstruções e as inovações do seu tempo reverberam no hoje, o que torna seu pensamento contemporâneo. A liberdade com a qual escrevia e enxergava a vida é típica de artistas da pós-modernidade, o que torna as obras de Holderlin importantes para estudos de ordem estética/poética na atualidade.

3. Referências

BORNHEIM, Gerd. *O Bom Selvagem como Philosophe e a Invenção do Mundo Sensível*. In: Temas de Filosofia. (org. PAZ, G.L.), São

Paulo: Editora da USP, 2015. (51 - 69)

_____, Gerd. *O sentido e a máscara.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____, Gerd. *Páginas de filosofia da arte.* Rio de Janeiro: Uapê, 1998a.

_____, Gerd. *O sentido da tragédia.* Folhetim, Rio de Janeiro, n. 12, 2002d.

_____, Gerd. *Gerd Bornheim*: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação. Ouvirouver (online), v. 14, p. 56-69, 2018.

CAMPOS, Haroldo. *A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígone de Hölderlin.* In: Transcriação. Org. de Marcelo Tápia e Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 173-196. 256 p. (Estudos).

HOLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles.* Tradução de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Paz, G. (2014). Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim. *Rapsódia*, (8), 207-220. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106772

WERLE, Marco Aurélio. Hölderlin: intuição e intimidade. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 53, p. 201-217, dez. 2011.

O PROTAGONISMO FEMININO NO MUSEU CAPIXABA DO NEGRO

Bruna Gomes Afonso
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)
Financiamento do Facitec da CDTIV – Vitória.

Resumo:

O objetivo deste artigo é apresentar um recorte da pesquisa em andamento no PPGA da UFES, que aborda o Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas (MUCANE), em uma análise sobre sua formação, bem como sobre seu acervo e organização atual, a partir de eventos e atividades realizados no museu. A formação do MUCANE é entendida a partir dos movimentos de mobilização racial capixaba, que colocaram em pauta a história e o cotidiano do povo negro na região. A proposta deste recorte é apresentar essa configuração a partir do protagonismo feminino, tendo em vista um significativo número de mulheres negras que foram relevantes desde a fundação do museu, bem como nas consecutivas gestões. Logo, neste artigo pretende-se analisar a participação dessas mulheres na construção e trajetória do museu.

Palavras-chave: *movimento negro; protagonismo feminino; mulheres negras; museu capixaba do negro.*

Introdução

Neste artigo, apresentamos um recorte do contexto local capixaba em relação à trajetória dos movimentos negros no Brasil, considerando a formação e a articulação destes movimentos pelo viés político e cultural, mas com foco nos movimentos a partir do protagonismo de mulheres negras que integram a trajetória do Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas (MUCANE): Maria Verônica da Pas, Edileuza Penha de Souza, Ariane Meireles e Suely Bispo.

Segundo Petrônio Domingues, autor que pesquisa a história dos movimentos negros, o Espírito Santo teve contato e integrantes em frentes de mobilização raciais negras nacionais, como foi o caso da Frente Negra Brasileira (FNB), na década de 1930 (DOMINGUES, 2007, p. 106). Ressalta também a abertura de filiações de entidades negras em diversas cidades a partir de 1945, como a União dos Homens de Cor (UHC), por exemplo, abordando também o Movimento Negro Unificado (MNU), fundado em 1978, que se caracteriza como uma das mais importantes associações na década de 1980 (DOMINGUES, 2008, p. 103).

A partir de relatos do ativista Francisco Lucrécio, Domingues comenta sobre a presença feminina na FNB em diversas funções,

como a Cruzada Feminina, na realização de trabalhos assistencialistas e as Rosas Negras, na organização de bailes e festivais artísticos (DOMINGUES, 2007, p.105). No entanto, a participação das mulheres nos movimentos negros nesta época não expressava, necessariamente, seu protagonismo. Portanto, faremos um breve panorama da formação de grupos de mulheres negras para complementar a análise do protagonismo feminino na construção e trajetória do museu.

1.1 Formação de grupos de mulheres negras

Como vimos, as mulheres negras participavam do movimento negro desde a gênese da formação deste em movimentos políticos como a FNB. Nesta investigação sobre a participação e protagonismo feminismo, os autores Freitas e Rodrigues (2021, p. 5 e 6) demonstram como os grupos de mulheres negras foram se afirmando nas experiências desde a ditadura, nos anos 1970, e mais especificamente em 1975, com o *Manifesto das Mulheres Negras*, com a participação de Lélia Gonzalez, até a consolidação e criação de diversos grupos de mulheres negras:

> Aqualtune, 1979 (Rio de Janeiro, RJ); Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras, 1983 (Rio de Janeiro, RJ); Mãe Andresa, 1986 (São Luís, MA); Mulheres Negras do Espírito Santo, 1987 (Vitória, ES); Maria Mulher, 1987 (Porto Alegre, RS), Geledés – Instituto da Mulher Negra, 1988 (São Paulo, SP). (RODRIGUES, 2006; RIOS, 2017; RIOS; MACIEL, 2018; FREITAS, 2018 apud RODRIGUES E FREITAS, 2021, p. 5 e 6)

No período de formação destes grupos de mulheres nota-se uma tendência de atomização do movimento negro (DOMINGUES, 2008, p. 103), que vai se consolidando entre os anos 1980 e 1990. Essa atomização pode ser vista também na organização de entidades em Centros de Lutas (CL), promovidas pelo MNU. Os CLs que foram ativos no Espírito Santo demonstraram essa mesma tendência das entidades negras, no sentido de especificidades distintas, uma vez que, como demonstrado por Bispo e Souza, alguns dos Centro de Luta ativos no Espírito Santo tinham áreas de atuação definidas, como o Centro de Luta Elisário, com atividades teatrais, o Centro de Luta Palmares, com atividades esportivas e o Centro de Luta das Mulheres Negras, voltado às ações com as mulheres (BISPO E SOUZA, 2006, p. 62). As autoras também debatem que a organização de entidades em Centros de Lutas, promovidas pelo MNU, sujeitava-se à

subordinação de uma coordenação nacional. Fernanda de Castro Barbosa (2018, p. 74 e 75) em diálogo com Cleber da Silva Maciel descreve como a posterior ruptura com o MNU, pelo não reconhecimento de especificidades dos movimentos locais, possibilitou o surgimento de novas entidades e novas estratégias no contexto capixaba. O Centro de Estudos da Cultura Negra (CECUN) surge no estado com a desarticulação do Grupo de Ação e Defesa Negra (GRADEN) do MNU nacional, em 1983 e, em 1987, é fundado o Grupo de Mulheres Negras do Espírito Santo, já citado acima, com a participação das autoras Suely Bispo e Edileuza Penha de Souza, além de Ana Alverinda, Ariane Meireles, Benedita Nascimento, Ilma Viana, Maria Lígia, Nelma Monteiro, entre outras, que reconheciam e percebiam a questão da mulher da seguinte forma:

> Embora reconhecessem a importância da questão geral da mulher na sociedade brasileira, a questão específica da mulher negra era percebida como mais um dos aspectos da opressão e marginalização social do negro e, como, tal, devia ser tratada de forma associada ou subordinada à agenda do Movimento Negro e do Movimento Feminista. (BISPO, SOUZA, 2006, p. 76)

Para a intelectual e ativista Lélia Gonzalez "é a partir da discriminação racial que as mulheres negras se percebem sofrendo uma dupla opressão, tanto em relação a homens e mulheres brancas quanto aos próprios companheiros do movimento - os homens negros" (GONZALEZ, 1985 apud RODRIGUES E FREITAS, 2021, p. 11). Essa ideia de opressões cruzadas que estão atreladas a gênero, raça e classe também estava presente nos discursos dos grupos de mulheres negras que se consolidaram até 1980, sendo que o tema interseccionalidade - atualmente usado na discussão dos movimentos de mulheres negras voltado a raça e gênero - só veio a ser cunhado em 1989, por Kimberlé Crenshaw, conforme demonstram autores como Carlo Eduardo Henning, Flavia Rios, Olívia Perez e Arlen Ricoldi (RODRIGUES e FREITAS, 2021, p. 4). A discussões promovidas e iniciadas por Lélia Gonzalez passam por diversos momentos que refletem não só sua participação política e o seu protagonismo nos movimentos negros, como a própria característica e formação de grupos de mulheres negras no Brasil.

Voltando ao Grupo de Mulheres Negras do Espírito Santo, vemos que este participou dos eventos do Centenário da Abolição em 1988 na UFES e desenvolveu sua atuação na Grande Vitória, norte e

sul do estado. Esta atuação teria formado uma base para o desenvolvimento do 1º Encontro Estadual de Mulher Negra do Estado, que aconteceu em outubro de 1990 na UFES (BISPO, SOUZA, 2006, p. 77). Em 1991 o grupo se desmobilizou e, no final de 1994 ampliou suas ações dando origem à Associação de Mulheres Negras Oborin Dudu, em 1995, cujo nome retoma em iorubá o termo "mulher negra" - oborin dudu, grupo ainda em atividade. A Associação promoveu uma série de atividades, debates e estudos em diversas oficinas e eventos que atualizaram a retórica discursiva que tinha se iniciado na fundação do outro grupo em 1987, se alinhando a questões de gênero e raça que são levantadas pela interseccionalidade.

As integrantes do Grupo de Mulheres Negras do Espírito Santo se mantinham em articulação paralela. Ariane Meireles, por exemplo, participou da maioria dos grupos de dança afro-brasileira criados neste período, como os grupos Axé de Obá (1981-1983), Grupo Cultural Abi-Dudu (1987-1990) e Negraô (1991). Edileuza Penha de Souza e Suely Bispo participaram do Grupo Raça (1985-1989), um grupo formado dentro da UFES, entre estudantes e professores, de maioria negra.

A participação dos grupos de mulheres negras e de mulheres negras no museu refletem os três tempos do feminismo negro, conforme a divisão que promovem os autores Rodrigues e Freitas. O primeiro tempo seria o momento de emergência dos grupos de mulheres negras em 1980; o segundo tempo, a mudança do ativismo negro entre os anos 1990 e 2000, com a criação de ONGs; e o terceiro tempo, a partir de 2015, com a desarticulação de algumas dessas organizações tendo em vista o contexto político que se constituiu (RODRIGUES e FREITAS, 2021, p. 3).

1.2 Protagonismos femininos no MUCANE

A ideia de um museu étnico-racial surge como uma das pautas do movimento negro capixaba, vindo a se fortalecer em 1988, no Seminário Internacional da Escravidão, realizado na UFES e coordenado pela médica psiquiátrica Verônica da Pas. Este era um momento de reabertura e novas políticas, vivenciado pela redemocratização do país, após a ditadura. Vitória se insere neste contexto em que o movimento negro também assumia novas características. A revista Mucane indica que a articulação do museu junto à Ufes, ao Departamento Estadual de Cultura e à Prefeitura

Municipal de Vitória, perdeu força em 1991. Naquele momento, foi discutida a instalação do museu, que seria referência à história do negro capixaba, na Igreja do Rosário, que fica no Centro de Vitória (BARBOSA, 2012, p. 5 e 6). Apesar de sua criação em 1993, o MUCANE só ganhou uma sede em 1994 (MUCANE, 2012, p. 6). Vemos que "a militância negra precisou ainda pressionar e negociar por exatamente mais um ano a fim de obter um espaço físico próprio para a instituição" (BARBOSA, 2018, p.75).

Assim como Lélia Gonzalez é central na discussão do movimento e formação de grupo de mulheres negras, a figura de Maria Verônica da Pas é essencial na articulação e criação do MUCANE, junto aos movimentos negros na Grande Vitória. Verônica da Pas, "médica psiquiatra, mulher, militante feminista, filha, ativista negra, mãe, artista" (BARBOSA, 2012, p.12), além de coordenadora do museu até 1996, ano de sua morte, foi uma das articuladoras para a criação do museu junto à UFES. Verônica da Pas promoveu uma série de ações em relação à comunidade negra local, como as ocupações e ações propostas com diversos coletivos, que fazem parte da história do museu, tais como o pré-vestibular, dança afro, capoeira, Oborin Dudu, música, artes, Agentes de Pastoral Negros e ações comemorativas. Os coletivos de dança afro, por exemplo, foram articulados por ela para ocupação do espaço, como é o caso da cia Negraô, que promovia oficinas de dança gratuitas no museu, se propondo também a um papel formativo, ao discutir sobre a cultura negra no final das oficinas (BARBOSA, 2012, p. 26). Em 2012 o museu passa a ter também o nome de Maria Verônica da Pas, em homenagem à sua dedicação para a criação do museu e por ter sido a primeira coordenadora. O nome ficou definido como Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas.

A gestão de mulheres no Museu Capixaba do Negro se desenha da seguinte forma, conforme foi possível traçar a partir de levantamentos e entrevistas realizadas para a pesquisa: Maria Verônica da Pas – 1994-1996, Edileuza Penha de Souza e Madalena Telles– 1996-2001, Suely Bispo – 2012-2013 e Thaís Souto Amorim – 2017-2021.

As narrativas que perpassam pela trajetória de Verônica da Pas na coordenação do MUCANE também demonstram que ela atuou como uma articuladora além dos limites locais, tendo duas vezes conseguido doações para a reforma do museu, que infelizmente foram desperdiçadas, perdendo-se na Secretaria de Cultura ou pelo não

cumprimento de prazo do governo estadual para o recebimento da doação do Instituto Smithsonian[6] (SANTOS, 2021, p. 186). De acordo com um relato de Edileuza Penha de Souza a Santos, estes episódios teriam gerado uma grande frustração em Verônica da Pas (SANTOS, 2021, p. 187) e, coincidentemente, um ano após a doação do Smithsonian se perder, ela se afastou da gestão do museu, falecendo meses depois. Em relação à proposta sobre mulheres, vemos que Verônica da Pas:

> (...) fazia uma leitura crítica das propostas do Movimento Negro e durante a organização das comemorações capixabas do tricentenário da morte de Zumbi dos Palmares que ocorreria em 1995, cobrou de seus pares negros a ausência de atividades sobre e para as mulheres negras. Assim, ela abriu o MUCANE para encontros e reuniões que discutissem o combate ao racismo e ao machismo. (SANTOS, 2021, p. 184)

A partir dessas primeiras ações foram criados outros agrupamentos, como a Associação de Mulheres Negras Oborin Dudu (SANTOS, 2021, p. 184), já discutida neste artigo. Após a gestão de Verônica da Pas, entram na coordenação Edileuza Penha de Souza e Madalena Telles, que dividiram a gestão do museu entre elas e o artista plástico Zuilton Ferreira, sendo composta pelos "herdeiros e herdeiras de Verônica da Pas (BARBOSA, 2015)". Nota-se a partir desta gestão uma continuidade das atividades e ocupações no museu iniciadas na gestão anterior e que os três "ampliaram as exposições e criaram uma programação nas datas importantes para a valorização da cultura negra" (SANTOS, 2021, p. 168). Da investigação em registros do museu, destacamos deste período a criação do primeiro catálogo de obras do MUCANE, lançado em 2000 [Fig. 1].

[6] Fundação estadunidense que faz a gestão de museus e centros de pesquisa. https://www.si.edu/



Figura 1. Capa do catálogo do evento 500 anos de Resistência do Povo Brasileira. Fotografia por Bruna Gomes Afonso, 2021, Vitória. Fonte: Cadernos de Registro do Museu Capixaba do Negro.

Até o momento, não encontramos dados específicos sobre a participação de mulheres na gestão direta do museu entre 2001 e 2012. Entre 2001 e 2008 a coordenação foi realizada por Washington Anjos dos Santos e de 2008 a 2012 ficou com a Prefeitura de Vitória. Dado o enfoque deste artigo, passamos agora para a gestão de Suely Bispo, entre 2012 e 2013. A gestão de Bispo marca a volta das atividades do museu para o prédio do MUCANE, após uma reforma demorada e com muitas questões com o poder público e a falta de espaço, por exemplo. Segundo Suely Bispo, em entrevista para esta pesquisa, suas ações na gestão do museu se apresentam como introdutórias à reorganização do espaço do museu, como se encontra atualmente. Os cadernos de registros de exposições realizadas no museu, aos quais tivemos acesso, se iniciam na sua gestão: até o momento não encontramos documentos de atividades do museu anteriores a este período, com exceção do catálogo apresentado, do blog do MUCANE organizado por Washington Anjos, e de uma ficha catalográfica interna produzida entre 2017 e 2018 sobre o acervo do museu, onde constam obras anteriores a 2012. O término da gestão de Suely Bispo é relatado por ela como traumático, sendo descrito no poema de Ancestralidade[7], de sua autoria.

A coordenação do MUCANE só voltou a ter uma mulher em 2017, com Thais Amorim que, segundo informações de Bispo, teria sido assistente administrativa durante a sua gestão. Antes da gestão de Thaís, cabe destacar algumas ações desenvolvidas no museu que refletiam sobre a mulher negra capixaba, entre 2013 e 2017, período

[7] Poema Ancestralidade Suely Bispo interpretado por Anderson Valfré. https://youtu.be/1elRDGrweUA

da gestão de Wellington Barros: a exposição *Todas as faces de Maria* (23/09 a 01/12/2014), em homenagem a Maria Laurinda que, dentre muitas coisas, é uma mestra de caxambu, parteira, líder comunitária na comunidade Quilombola de Monte Alegre, em Cachoeiro de Itapemirim; e a atividade *Griots da Dança* (2014) com a presença de Ariane Meireles, que partia da ideia de praticar dança afro-brasileira com mulheres veteranas no movimento de negras e negros em Vitória.

Segundo Santos, a gestão de Thaís Amorim tem buscado retomar "relações históricas com o Movimento Negro a partir da construção do histórico da instituição até a sua municipalização" (SANTOS, 2021, p.180). É possível verificar essa reaproximação em ações como a exposição *Afro-tons de Zacimbas a Suelys – Vozes e Olhares Múltiplos* (2017), que pode ser lida como reflexo desta nova movimentação, mas, além disso, como um movimento de reflexão ao protagonismo de mulheres negras no território capixaba, como Zacimba Gaba, uma princesa africana escravizada, que fundou um quilombo no norte do Espírito Santo. Ao longo dessa gestão acontecem outros eventos com a participação e protagonismo de mulheres negras, seja como artistas, palestrantes ou curadoras, como a exposição *Dandaras: Mulheres Negras da Educação* (2017), *Transpotências* (2017), *Malungas* (2018), que dão apenas um indício das ações desenvolvidas no museu na gestão de Thaís Amorim que se encerrou ao final de 2021.

2. Considerações finais

Ao investigar a formação e organização do Movimento de Mulheres Negras, na década de 1980, vemos como o ativismo negro capixaba se comportou e se inseriu na discussão, contando com a formação de grupos e do protagonismo de mulheres negras à frente de eventos e ações importantes neste período, como é o caso de Verônica da Pas na organização e realização do Seminário Internacional da Escravidão, em 1988.

Verificou-se também que o Museu Capixaba do Negro é um museu que surge como pauta dentro do movimento negro local, estando ligado a uma série de coletivos, entidades e pessoas responsáveis pela sua constituição, criação e existência. É neste sentido que vemos como o museu estabelece uma ligação com o ativismo de mulheres negras, contando desde sua idealização com esta presença, como as mulheres que fizeram parte do Grupo de Mulheres Negras (1987-1994).

Ao longo de seu desdobramento, identifica-se no museu o protagonismo feminino de mulheres em cargos de gestão, conforme demonstramos, e nos mais diversos cargos, o que possibilitou não só a continuidade, como também o desenvolvimento de atividades e debates atravessados pelas perspectivas de gênero e raça realizados no museu, acompanhando os debates contemporâneos.

3. Referências

BARBOSA, Fernanda de Castro (org), MONTEIRO, Nelma Gomes (org.). *Revista MUCANE*. Vitória, Espírito Santo, Brasil, 2012. Disponível em: https://issuu.com/elimuinstituto/docs/revista_14maio2012_baixa/2?ff. Acesso em: 18 nov. 2021.

BARBOSA, Fernanda de Castro. MEMÓRIAS DE UM LUGAR: 25 ANOS DO MUSEU CAPIXABA DO NEGRO in Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Ano. 2, n. 3, (jan./jul.2018) - *Dossiê Africanidades Transatlânticas.* Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2018. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Revista_APEES_numero_3.pdf . Acesso em: 18 nov. 2021.

BISPO, Suely e SOUZA, Edileuza Penha de. *Resistência Negra na Grande Vitória*. Vitória: Multiplicidade, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo,* vol. 12, n. 23, p. 100-122. UFF, Niterói, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 08 fev. 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos. Dimensões*: Revista de História da UFES,* n.21, p. 101-124, 2008. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2485. Acesso em: 08 fev. 2022.

RODRIGUES, Cristiano e FREITAS, Viviane Gonçalves. Ativismo Feminista Negro no Brasil: do movimento de mulheres negras ao feminismo interseccional. *Revista Brasileira de Ciência Política* [online]. 2021, n. 34. Acesso em 9 fev. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1590/0103-3352.2021.34.238917

SANTOS, Deborah Silva. Museologia e Africanidades*: Experiências museológicas de mulheres negras em museus afro-brasileiros.* 2021, Lisboa. Disponível em: http://hdl.handle.net/10437/11990. Acesso em: 08 fev. 2022.

SILVA, Pollyanna Fabrini, *Movimento de mulheres negras: análise das relações raciais pela perspectiva dos cabelos crespos*, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/25395/3/MovimentoMulheresNegras.pdf . Acesso em: 08 fev. 2022.

A FOTOGRAFIA DE ALAIR GOMES NO CONTEXTO DA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL

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

Resumo:

O objeto de estudo deste artigo é o contexto social, político e cultural da década de 1970 – a década do desbunde – e como tal contexto pode ter influenciado a produção fotográfica de Alair Gomes que, não obstante a presença da repressão política e cultural imposta pela violência da ditadura militar brasileira, também se configurou como a década onde uma atitude niilista transmutou-se em ação política contrária ao regime de terror que se instalara no país pós AI-5 (1968). O artigo foi desenvolvido por meio de pesquisa bibliográfica e pretende, enquanto fragmento de uma pesquisa mais ampla, indicar o homoerotismo como uma forma de resistência, conhecimento e apreensão de mundo.

Palavras-chave: *fotografia; desbunde; homoerotismo; nudez; resistência.*

Introdução

Alair de Oliveira Gomes foi fotógrafo, professor, filósofo, crítico de arte e engenheiro civil de formação. Nascido em 20 de dezembro de 1921 na cidade de Valença, interior do estado do Rio de Janeiro. Em 1958 começa a trabalhar como professor de filosofia da ciência no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil e, também, como professor de arte contemporânea na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ambas na cidade do Rio de Janeiro. A fotografia entra definitivamente em sua vida somente na década de 1960. Alair Gomes, já com quarenta anos de idade, monta em seu apartamento um laboratório fotográfico e, no ano de 1961 recebe uma bolsa Guggenheim para, no ano seguinte, viajar aos Estados Unidos onde permaneceu por um ano, parte desse período lecionando na universidade de Yale.

Este artigo é um breve estudo a respeito do contexto político e cultural do Brasil entre o final da década de 1960 e início da década de 1980. Esse período compreende a maior produção fotográfica de Alair Gomes e pode possibilitar uma leitura dessa produção como sendo de caráter subversivo, contracultural, tropicalista e fazendo parte do movimento do "desbunde".

1. O contexto político da década de 1970 no Brasil

Em uma edição de dezembro de 1968 o *Jornal do Brasil* publica, de forma inusitada, a previsão do tempo em sua capa:

"Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos" (SCHWARCZ, STARLING, 2018, p. 455). O jornal tentava passar a sensação nos meios de comunicação do que se passava no país após a promulgação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. O chamado AI-5, entre outras coisas, destinava-se a censurar a imprensa nacional e suspender as liberdades de expressão e de reunião. O Brasil estava prestes a entrar na década de 1970 atravessando a fase mais dura da ditadura militar que havia sido instalada no país com o golpe de 1964.

> [...] a censura passou a atuar com diferentes objetivos: garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional [...].
>
> A lei da censura prévia para livros e publicações foi instituída em 1970, e determinava que os editores enviassem originais para Brasília, antes da publicação. [...] a imprensa estava amordaçada e os jornalistas, perseguidos ou encarcerados. Obras eram retiradas de exposições [...]. Intelectuais eram vigiados e professores universitários, forçados à aposentadoria. (Idem, p. 464)

O clima de perseguição descrito por Schwarcz e Starling estava difundido por todo o país, porém era especialmente forte no Rio de Janeiro e em São Paulo, grandes centros urbanos que concentravam a maior parte da produção cultural e artística do país. Em ambas as cidades ocorreram protestos da classe artística com greves que fecharam os teatros. No Rio de Janeiro ocorreu uma vigília em frente ao Teatro Municipal que contou com a presença do compositor Chico Buarque, do poeta Carlos Drummond de Andrade, do dramaturgo Nelson Rodrigues, do arquiteto Oscar Niemeyer, dos pintores Di Cavalcanti e Djanira, entre outros intelectuais e artistas.

Em 1970 Antônio Manuel, escultor, pintor, gravador e desenhista português radicado no Brasil, propõe expor o próprio corpo na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM do Rio de Janeiro, como forma de protesto contra a violência da ditadura militar sobre os corpos dos presos políticos. As reações da classe artística ao sistema repressivo foram diversas por todo o país e no exterior.

Embora não encontrado na bibliografia consultada qualquer menção a respeito de um engajamento político direto de Alair Gomes contra a ditadura militar, é bastante provável que o clima de repressão generalizada o tenha afetado, visto que na década de 1970 ele estava produzindo uma série de fotografias de atores de teatro como Marília Pêra, José Wilker e Marieta Severo. Ou seja, Gomes circulava no meio artístico, sendo possível que estivesse ciente das agruras do momento cultural e artístico.

Benjamin Cowan em seu artigo *Homossexualidade, ideologia e "subversão" no regime militar*, demonstrou como homens homoafetivos eram entendidos pela repressão brasileira imposta pelo golpe de 1964. Segundo o autor, no entendimento dos ideólogos da ditatura, a homossexualidade masculina estava diretamente ligada a uma corrupção moral incentivada pelo comunismo que visava desmantelamento de valores como a família, a pátria, a moral e os bons costumes, os quais eram considerados pelos conservadores como os pilares da civilização ocidental.

> Mas a noção de um vínculo entre homossexualidade e dissolução inspirada pelos comunistas (uma visão apocalíptica chamada de "subversão") não era nada novo. Quando, nos anos 1960, 1970 e 1980, ideólogos conservadores a planejadores da segurança nacional igualaram homossexualidade com subversão inimiga, recorreram a uma tradição reacionária já presente há décadas, pelo menos desde os tempos do Integralismo.
>
> Nos anos imediatamente depois do Golpe de 1964, ativistas direitistas de envergadura nacional condenaram a homossexualidade como manifestação da subversão; esta perspectiva apareceu, também nas principais instituições e publicações do próprio regime, onde teóricos e mesmo forças de segurança viam no desejo homossexual uma tática da guerra revolucionária (nome doutrinário que os teóricos da contrassubversão deram à espécie de guerra supostamente criada pelos comunistas para destruir o Ocidente). (COWAN, 2021, p. 28)

Cowan em seu artigo ressalta que a homossexualidade masculina era uma verdadeira fixação do regime militar brasileiro. Os centros de inteligência formularam dossiês a respeito de suspeitos de "subversão" e conexões com o "mundo comunista" e monitoraram tais pessoas, pois, de acordo com a ideologia macarthista difundida no continente americano à época[8], a homossexualidade estava associada

[8] A referida ideologia origina-se nos Estados Unidos da década de 1950, apoiada no discurso do senador Joseph McCarthy. Essa ideologia visava retomar valores do

a uma possível ameaça à segurança nacional (Idem). Contudo, também é possível depreender de seu artigo que tal entendimento da homossexualidade como algo subversivo e degradante já se encontrava difundido na sociedade brasileira da época, principalmente nos setores mais conservadores, direitistas e com tendências facínoras. Baluartes do movimento integralista brasileiro[9], uma década antes do golpe militar, não se furtavam a expressar suas ideias de cunho nazifascistas a respeito de padrões de comportamento sexual e a manifestar veemência contra a homossexualidade, baseando-se em discursos médicos que patologizavam "inversões sexuais" desde a primeira metade do século XX. Já Renan Quinalha, em seu livro *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*, aborda de uma forma dialética a violência sofrida pela comunidade LGBT durante os anos da ditadura militar e a formação e desenvolvimento do movimento de resistência desse mesmo grupo. Quinalha ressalta que o peso da repressão sobre os brasileiros homoafetivos foi menos veemente do que o tratamento dado aos membros da resistência armada (QUINALHA, 2021, p. 42). Não obstante constarem nos relatórios da polícia política que determinado cidadão era homossexual, normalmente não se desferia uma cassada a ele por causa disso; porém tal condição já o colocava sob certa observação do regime por desvio moral e "subversão". Essa ideologia baseava-se em uma paranoia anticomunista que difundiu que espiões soviéticos buscavam promover em países do continente americano uma revolução de costumes por meio do uso de drogas, do *rock* e da liberdade sexual (incluídas aí as homoafetividades): "Para os órgãos de informações, haveria 'um círculo vicioso' de prostituição, de vício e da prática sexual aberta que, fatalmente, levam à indiferença, abrindo caminho à própria subversão'." (FICO, 2021, p. 13).

A paranoia anticomunista buscava respaldar-se em outra reação à ditadura militar brasileira, para além da guerrilha armada,

pré-guerra, colocando a família como o núcleo social: a mulher, que durante a guerra foi escalada ao mercado de trabalho, agora com o fim do armistício deveria retornar ao lar. O ditado de então era: "*Father knows best*" (Papai sabe o melhor, tradução nossa). Essa ideologia, no contexto da Guerra Fria, difundia que existia o perigo do comunismo por toda parte e que o homem deveria encarregar-se de controlar o que entrava em seu lar por meio da televisão, jornais e revistas; evitando assuntos como sexo e política em casa (SASLOW, 1999, p.243 - 244).

[9] Em 1932 é criada a Ação Integralista Brasileira, movimento de inspiração fascista e que abarcava em seu discurso o antissemitismo e o domínio do Estado. Em seu auge, em 1937, a AIB chegou a ter 200 mil adeptos (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 367 - 368).

que veio do comportamento da juventude que ansiava por liberdade sem necessariamente ter algum alinhamento ideológico. Um movimento apelidado de "desbunde" que compreendia uma atitude de aparente irresponsabilidade e liberdade sexual que se opunha aos valores tradicionais da sociedade brasileira:

> Alguém *desbundava* justamente quando mandava às favas [...] os compromissos com a direita e a esquerda militarizada da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada de "androginia"). (TREVISAN, 2018, p. 270).

O que Trevisan chama de "desbunde" dos anos 1970 pode ser entendido também como um comportamento da manifestação brasileira da contracultura, uma derivação do movimento hippie da década anterior combinada com certa dose de um anarquismo niilista.

2. Alair Gomes e a contracultura tropical brasileira

Entre 1961 e 1962, Alair Gomes estava nos Estados Unidos para lecionar na Universidade de Yale. Suas pesquisas nessa universidade não avançaram muito e, após seis meses, ele decide ir à Nova Iorque. Durante sua viagem à América do Norte, Gomes escreveu um diário chamado *Glimpses of America*. As descrições que constam nesse diário são como relatos fotográficos de paisagens e pessoas observadas por Gomes. O contato de Gomes com a neve em Nova Iorque o faz lembrar das areias das praias do Rio de Janeiro (SANTOS, 2018, p. 132); esse momento do diário pode despertar um entendimento de como o olhar de Gomes estava moldado pela paisagem carioca, a qual talvez fosse seu principal referencial estético.

Na década de 1960 nos Estados Unidos a contracultura estava em seu auge. Esse movimento pode ser entendido como uma agitação cultural, social e política que atingiu as camadas mais jovens das sociedades norte-americanas e europeias inicialmente e que se espraiou pelo mundo em um segundo momento. Caracterizava-se por um clima de contestação ao sistema capitalista e aos padrões de consumo e ascensão social da classe média norte-americana (*the american way of life*) que eram exportados para o mundo; compunha-se de uma estética e de uma liberdade sexual que buscava contrapor-se ao que era aceito e incentivado pelo *Establishment*. Esse

movimento tem suas raízes na década de 1950, na chamada *beat generation*[10]. Outra característica do movimento de contracultura eram os festivais de música como o que ocorreu em 1969, o icônico Woodstock, ou o da ilha Wight que contou com a presença de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. A presença desses artistas que *constituíam* a quintessência de um movimento cultural questionador brasileiro pode demonstrar por quais meios a contracultura do hemisfério norte chegou ao Brasil e serviu como catalisador do Tropicalismo. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, indica o que pode ser a origem do nome do movimento: o fotógrafo Luis Carlos Barreto foi quem traçou a semelhança entre o trabalho musical Veloso com a instalação chamada de Tropicália feita por Hélio Oiticica (VELOSO, 2008, p. 183.).

Desta forma, o movimento tropicalista foi uma confluência artística que era composta por música, teatro, cinema e artes plásticas, porém não se configurava como um movimento unificado, cada artista em sua linguagem elaborou o contexto social, político e cultural brasileiro e, como um sintoma de um *zeitgeist*, encontraram uma ética e uma estética em comum. Sobre a produção artística no interior do movimento tropicalista, Guilherme Granato explica: "Em substituição ao tom épico-romântico das narrativas revolucionárias, temos um viés que oscila entre a melancolia, niilismo, deboche e agressão." (2018, p. 102). Ou seja, de acordo com o autor, o tropicalismo passava ao largo de questões ufanistas ou de mera valorização das belezas tropicais brasileiras; havia, na verdade, um certo sentimento de aceitação do subdesenvolvimento e da selvageria como forma de crítica ao padrão classe média norte-americana que se impunha como "bacana" e *cool*, presente no movimento bossa-novista. Os tropicalistas foram tributários da obra do poeta e escritor paulista Oswald de Andrade (1890 – 1954). A lógica de Andrade residia em uma dialética entre o erudito e o popular, sintetizado em seu *Manifesto Antropófago* (1928). Oswald de Andrade elabora uma metáfora com a característica canibal de alguns dos povos originários que habitavam as terras que posteriormente foram denominadas Brasil; esses povos

[10] Na Nova Iorque do pós-guerra (1946) surge um grupo de jovens que se auto intitulavam Beatniks: cerca de trinta poetas com idade a partir de 15 anos que se recusaram a trabalhar e resolveram vagabundear, beber, ler poemas de Rimbaud, Whitman e Proust. Foram expulsos da cidade pela polícia e resolveram viajar pelo país, sem dinheiro, pedindo carona. O objetivo era a experimentação da vida: todas a sensações, sexo, drogas e escrevem sobre suas experiências.

costumeiramente esquartejavam os corpos de seus inimigos e alimentavam-se deles como forma de absorver características como a coragem e força. No entendimento de Oswald de Andrade, a cultura brasileira seria o que se manifesta após a deglutição da cultura inimiga estrangeira e sua recombinação com as características tropicais.

Alexandre Santos no capítulo 4 de seu livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* conjectura que o interesse pela exuberância corporal seja um traço da cultura brasileira, possivelmente derivada da despreocupação em cobrir totalmente seus corpos dos diversos povos que habitavam as terras invadidas pelo português, e também do olhar erotizado do invasor europeu, que vindo de culturas permeadas pela moral cristã, encarava a visão de corpos nus como algo pecaminoso e sensual. Para Santos, a presença hiperbólica do corpo na cultura brasileira permanece até os dias atuais e influenciou a fotografia de Alair Gomes, ainda que Gomes tenha ressignificado essa influência de características heteronormativas e atrelada a certo exotismo (SANTOS, 2018, p. 254 – 257).

Estudar o contexto de produção de Gomes pode ser uma forma de demonstrar uma possível influência contracultural em sua fotografia homoerótica (não obstante o movimento de desbunde dos anos 1970 no Brasil ser um movimento capitaneado pela juventude enquanto Gomes já estava em uma fase madura de sua vida): a viagem de um ano aos Estados Unidos (e mais especificamente as vivências em Nova Iorque) na década de 1960 em plena ebulição contracultural; suas posteriores incursões pela praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, onde, na década de 1970, existiu um espaço "reservado" aos adeptos da contracultura – as chamadas Dunas da Gal –; ao mesmo tempo em que existia a disseminação de uma mentalidade conservadora que vinculava comportamentos homoeróticos a uma atitude subversiva; todo esse caldo pode permitir o entendimento de que Gomes sorvia e era transpassado por tais influências e questões. Em resumo, situar Alair Gomes no contexto dos anos 1970 pode dar a localização histórica, cultural e política de suas fotografias eróticas e possibilitar, desta forma, um entendimento do olhar que esse fotógrafo depositará sobre esculturas clássicas em sua viagem sentimental à Europa no início da década seguinte.

5. Considerações finais

As fotos e textos contidos no livro *A New Sentimental Journey* (2009) podem demonstrar a forma peculiar de Gomes fruir e registrar a arte clássica européia: os corpos das esculturas greco-romanas são fotografados com um certo erotismo próprio de um brasileiro com um olhar cultivado nas praias do Rio de Janeiro, manifestado com maior clareza nos registros feitos do Davi de Michelangelo. Normalmente poderíamos falar que fotógrafos fariam tais registros da arte clássica para estudo posteriores a respeito de posições dos corpos, trejeitos, efeitos de luz e sombra sobre a estátua etc. Porém Gomes parece subverter esse caminho ao imprimir sobre as esculturas clássicas um olhar tropicalista de valorização erótica do corpo, de uma verdadeira idolatria pelo corpo masculino. Em suas lentes o Davi de Michelangelo passa de um rei hebreu usado como símbolo político da cidade de Florença para mais um jovem musculoso e viril que se permite ser fotografado e desejado por um homem maduro da classe média carioca; um verdadeiro banquete antropofágico.

6. Referências

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Organização Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FICO, Carlos. *Prefácio*. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Org.). *Ditadura e homossexualidades***:** repressão, resistência e busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2021. cap. 1. p. 13 - 16.

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

GOMES, Aline Ferreira. *A fotografia de Alair Gomes*. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

GRANATO, Guilherme de A. *Das vanguardas à tropicália*: modernidade artística e música popular. Curitiba: Appris, 2018.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes*: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. (Coleção arquivos da repressão no Brasil).

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal:* Alair Gomes e a melancolia do corpo outro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SASLOW, James M. *Pictures and Passions*: A history of homosexuality in the visual arts. Nova Iorque: Viking, 1999.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil:* primeiros registros sobre o Brasil. Tradução Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2020. (Coleção L&PM POCKET).

TREVISAN, João S. *Devassos no paraíso:* a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTE URBANA:
A educação Patrimonial e o despertar para a formação docente

Eloiza Comério
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 presente trabalho descreve o desenvolvimento de uma formação com docentes da disciplina de Arte, a partir do conceito de Arte Urbana e dos estudos itinerários afetivos referente a obras e monumentos das regiões de residência dos professores do Estado do Espírito Santo, sugerindo para o contexto escolar, a inserção de práticas educativas capazes de desenvolverem atrativamente o conteúdo educação patrimonial e através de atividades criativas, interativas facilitarem a integração e o diálogo dos conteúdos curriculares, proporcionando a construção de memórias, intervenção e interlocução estética. O objeto desta ação educativa formativa impacta nos campos 'social','educacional' e 'cultural', através da formação docente a qual objetiva realizar uma ação educativa no Ensino Básico com atividades que permitam a 'alfabetização do olhar', a partir do material organizado pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA), favorecendo a propagação da Educação Patrimonial no Currículo Escolar, por meio de aulas síncrona e assíncronas, através de atividades que possam auxiliar a prática metodológica docente.

Palavras-chave: *Formação docente, Educação Patrimonial, Alfabetizado do Olhar, Acessibilidade.*

Introdução

A partir da análise histórica evolutiva, a Arte Pública, tem ganhado espaço, atenção, visibilidade e apreciadores desde sua expansão espacial, delimitada pelos muros dos museus. Ao passar dos anos, ganhou o mundo e passou a ser vista por diferentes perspectivas, lida e interpretada de inúmeras maneiras. Ao olharmos o entorno, percebemos que somos cerceados por objetos, edificações e saberes humanos. Ao nos aproximar, percebemos as particularidades de cada paisagem, arquitetura e edificações encontradas na cidade. Para cada detalhe, há uma história, um patrimônio a ser desvendado e, portanto, infinitas possibilidades para trabalhar e ler estes espaços.

Por meio de temas integradores contidos no currículo escolar da educação básica oferecido pelas redes de ensino e desenvolvida pela mediação dos professores de Arte, é possível fomentar por

gerações a perpetuação das obras na memória histórica dos transeuntes/alunos.

Como professora, percebo o descaso com a arte de modo geral, mas principalmente da Arte Urbana. Baseado em ações educativas interativas, pude perceber que é possível despertar a identidade e o sentimento de pertencimento dos alunos, através da a 'alfabetização do olhar', no entanto é importante que o aluno seja 'afetado'[11] e compreenda que a Arte Urbana faz parte da sua história, do espaço geográfico de sua territorialidade e que este conceito desperta sentimentos valorosos para com o objeto em si, uma vez que a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo, visto que os monumentos e as intervenções urbanas, apresentam valor estético e permitem a compreensão das diferentes camadas artísticas: nacionais, regionais, populares e históricas.

O presente trabalho desenvolveu uma formação com docentes da disciplina de Arte, a partir do conceito de Arte Urbana e dos estudos itinerários afetivos referente a obras e monumentos das regiões de residência dos professores do Estado do Espírito Santo, sugerindo para o contexto escolar, a inserção de práticas educativas capazes de desenvolverem atrativamente o conteúdo educação patrimonial com atividades criativas, interativas facilitando a integração e o diálogo dos conteúdos curriculares, através da construção de memórias, intervenção e a interlocução estética.

Ao iniciar esta ação educativa propomos uma formação online aos professores, com dois encontros síncronos transmitidos pela plataforma YouTube e assíncronos a partir de atividades disponibilizadas pela plataforma Classroom, além do contato por meio de um grupo de Whatsapp e e-mails, objetivando introduzir o debate sobre o campo teórico-prático da arte pública e suas fronteiras, no sentido de compreender e conhecer as obras situadas em espaços públicos do Espírito Santo, tomando como base inicial o inventário dos Patrimônios da Arte Urbana identificados através da pesquisa sobre arte pública capixaba, conduzida pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES-LEENA, buscando estabelecer estratégias para a visibilidade e popularização dos conhecimentos

[11] Com o texto DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992., p. 217.

gerados sobre a arte capixaba, em especial aquelas que se situam nos logradouros urbanos.

1. A Formação

Ao caminhar por espaços urbanos, pensar o ecossistema, suas possibilidades de intervenções e relações sociais que aí se estabelecem, é abrir caminho para a ampliação, mediação da Arte através do conjunto urbano que se constitui e se renova diariamente. Neste ecossistema pré-constituído a Arte e a cidade dialogam de maneira sensível e envolvente. Através destes inúmeros monumentos artísticos compartilhados no espaço coletivo, o público que ali circunda é *afetado*. Portanto:

> Arte e cidade se mesclam numa relação simbiôntica na qual um objeto sensível — obra ou cidade — somente pode ser percebido por um olhar sensível do sujeito que se forma a partir do momento que, como corpo sensível, este se coloca frente a frente com outros objetos sensíveis do mundo sensível. Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo. CIRILLO (2018, p.13).

Esta tríade: *Obra, cidade e sujeito*, constituem a história evolutiva, podendo a cidade ser lida por outros ângulos despertados pelo olhar dos acervos urbanos, monumentos que perpetuam na história e garantem a identidade cultural dos povos e nações que a compõem. Estes marcos estéticos temporais, asseguram às gerações vindouras a lembrança daquilo que constitui uma sociedade, suas origens e evoluções.

Os monumentos por sua vez podem revelar valores estéticos e históricos, através da cultura regional local, dando sentido aos sentimentos e tradições mantidas ao longo da vida, explicando o passado e projetando o futuro, por meio do presente. Entre os monumentos mais comuns temos como temas fatos históricos, populares, lendários e de interesse público a partir dos valores elucidados por uma personalidade ou fato relevante em si.

Diante o exposto questionamos: será possível que a ‘Arte’ e o ‘trabalho de Arte’ dentro da escola, sejam capazes de despertar e acionar as esferas da educação patrimonial dentro da educação formal contemplada na Base Nacional Curricular Comum?

Utilizando de práticas educacionais e atividades interdisciplinares, idealizamos a construção de uma intervenção

'afetiva' que pode tanto afetar os transeuntes positivamente quanto negativamente, cabendo este sentimento ser mediado por professores de artes no contexto capixaba. Recomendamos, assim, uma integração de conteúdos sobre a Arte Urbana, os caminhos que ela abrange, seu alinhamento com as demais áreas de conhecimento e sua conexão tecnológica.

Para esta ação educativa de formação proposta aos professores, tomamos como ponto de partida a pesquisa sobre arte pública capixaba, conduzida pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, o LEENA, que busca estabelecer estratégias para a visibilização e popularização dos conhecimentos gerados sobre a arte capixaba, em especial aquelas que se situam nos logradouros urbanos. Acreditamos que o processo criativo na vida e na arte devem se misturar, construir e compartilhar afeto, de maneira que as obras públicas urbanas possam dialogar com o ambiente, com os interesses e as manifestações humanas.

No entanto, propomos aos docentes uma aproximação da Arte com o seu cotidiano, sendo possível envolvê-las e afetá-las *(affectus)*[12]. As obras foram identificadas, localizadas, ressignificadas, reorganizadas, revisitadas, à maneira em que os itinerários afetivos foram traçados pelos próprios cursistas, a partir da atividade proposta na plataforma classroom. Ao realizar cada etapa das atividades os professores estabeleceram diálogo com o espaço público local de suas residências, promovendo novas descobertas e aprendizagens, discussões e avanços, aliando a publicidade histórica à função educativa e provocando o processo de mudança social.

2. Objeto

Buscou-se nesta ação estabelecer estratégias educativas e de mediação que pudessem, de modo afetivo, reconectar as pessoas da municipalidade com as diferentes obras que ocupam o espaço urbano.

Para isso promovemos uma formação online direcionada aos docentes da disciplina de Arte das diferentes redes educacionais do Espírito Santo. A formação foi oferecida através do Laboratório de

[12] Com o texto DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, o LEENA. Os professores foram convidados a estudarem e conhecerem os diferentes trajetos afetivos, identificando monumentos de sua municipalidade e ecossistema urbano, estabelecendo relações de afeto e evocando a identidade cultural como estratégias de pertencimento pelos monumentos de suas localidades, os quais foram introduzidos no processo ensino-aprendizado da Educação Básica, a partir da Educação Patrimonial prevista na Base Nacional Comum.

3. Objetivos

Esta proposta teve como objetivo introduzir o debate sobre o campo teórico-prático da arte pública e suas fronteiras, no sentido de compreender e conhecer as obras situadas no espaço público dos municípios do Estado do Espírito Santo residência dos professores.

3.1 Objetivos Específicos

- Despertar a compreensão da dimensão das manifestações artísticas na esfera pública;
- Estudar os principais conceitos, variações, tradições e contradições da arte pública contemporânea;
- Familiarizar os cursistas com alguns dos principais autores associados às correntes teórico-metodológicas da arte pública em diferentes modalidades;
- Proporcionar a reflexão a respeito dos lugares de memória e de afetos individuais como exercício de percepção e identificação de paisagens afetivas;
- Despertar nos docentes o senso de preservação da memória histórica, artística e cultural de suas cidades;
- Estimular as possibilidades e aplicabilidades ao desenvolver o tema Arte Pública em sala de aula, apresentando o site do projeto Arte Pública Capixaba do LEENA e seu desdobramento no âmbito da Educação Patrimonial, através dos conteúdos contemplados na Base Nacional Comum.

4. Metodologia

Esta ação trata-se do recorte da pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, o LEENA. Uma pesquisa qualitativa, de forte expressão experimental e educativa, que objetiva investigar modos de acionar em alunos/ transeuntes do ecossistema urbano a percepção sensível e afetiva desses objetos encontrados na cidade, garantindo sua preservação enquanto patrimônio cultural urbano. Assim partimos do pressuposto que nosso principal mediador seria o professor, portanto o protagonista desta ação. Iniciamos a publicidade da formação nas redes sociais e com contatos das secretarias de educação, ofertando vagas para a formação através de formulário online. Foram inscritos 206 professores preenchendo a quantidade de vagas disponíveis em apenas quatro dias de inscrição abertas.

Pensando na segurança e proteção de todos, optamos pela formação *na modalidade EAD*, inicialmente prevista para ocorrer de modo presencial com professores circunscritos na região Metropolitana com cinco turmas. Mas com as restrições sanitárias da Pandemia COVID-19, a formação foi remodelada em sua execução, sendo reorganizada para acontecer remotamente com aulas síncronas e assíncronas.

Utilizando a *plataforma Google Sala de Aula*, os 206 docentes inscritos através do formulário Google, foram convidados a comporem as turmas, com orientações enviadas por e-mail. Após a organização das turmas, as aulas ocorreram em dois momentos síncronos, transmitidos pela plataforma YouTube: uma aula ocorreu no dia 21/10/21 e a outra no dia 28/10/21, ambas às 19 horas, com duração de duas horas. Convidamos todos os matriculados no curso, para que se inscreverem no canal do YouTube do projeto para maior agilidade e acessibilidade dos conteúdos a serem disponibilizados, uma vez que através deste canal todos os docentes poderiam ter acesso sem restrição ao conteúdo do curso disponível no canal (Figura 1). Para este momento, considerando uma matrícula especial (baixa audição), o conteúdo da formação foi oferecido também com a tradução em Libras, através de uma parceria com três professoras tradutoras do Município de Colatina, ES, que gentilmente revezaram-se para que a professora cursista pudesse ter acesso às informações.

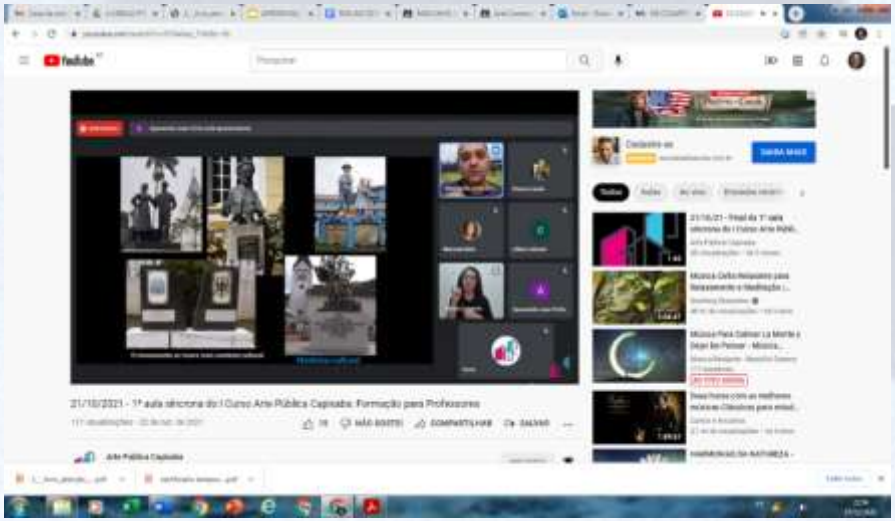


Figura 1: Print do canal do YouTube: aula síncrona disponível para acessos livres e irrestritos.

Em complemento a esta ação as *aulas assíncronas* foram disponibilizadas em quatro turmas criadas na plataforma Classroom (Figura 2). Os docentes cursistas, inscreveram-se por meio de formulário e receberam o convite para ingressarem nas salas através do e-mail encaminhado com as orientações no ato da inscrição. Além disso, durante todo o curso mantivemos contato pelo aplicativo Whatsapp.

Nas salas do classroom, foram disponibilizados o conteúdo do curso em formato de leituras, atividades interativas, teóricas e práticasalém de uma biblioteca em pdf, que esteve disponível para auxiliar os professores inscritos a articularem propostas com seus alunos através de atividades específicas sobre o conteúdo Educação Patrimonial em suas cidades.



Figura 2: página da Sala virtual de Aprendizagem (classroom): tarefas e conteúdos (Sala 1)

Nas aulas síncronas, foram explanados os conteúdos básicos sobre a arte pública, com foco especial na arte capixaba, buscando o desenvolvimento artístico e cultural do Estado do Espírito Santo, em articulação com a prática docente desenvolvida na educação básica. Nas aulas assíncronas, foram desenvolvidas atividades e disponibilizado materiais de referência virtual, contendo as orientações para a realização e conclusão do curso. Ao final, os docentes cursistas puderam avaliar o curso por meio de um formulário que foi disponibilizado e permitiu a autoavaliação de seu desenvolvimento e envolvimento do curso.

A participação, frequência e devolutivas das atividades síncronas e assíncronas também integram o nível social da avaliação, a qual foi estabelecida pela observação da colaboração dos cursistas nas discussões, envolvimento no grupo e na realização da atividade/tarefa final do curso, com devolutivas postadas na sala virtual de aprendizagem.

A avaliação do desempenho dos cursistas se deu pela verificação das atividades postadas na plataforma virtual de aprendizagem, a qual atribuímos notas e retornos com comentários aos professores cursistas (Figura 3).

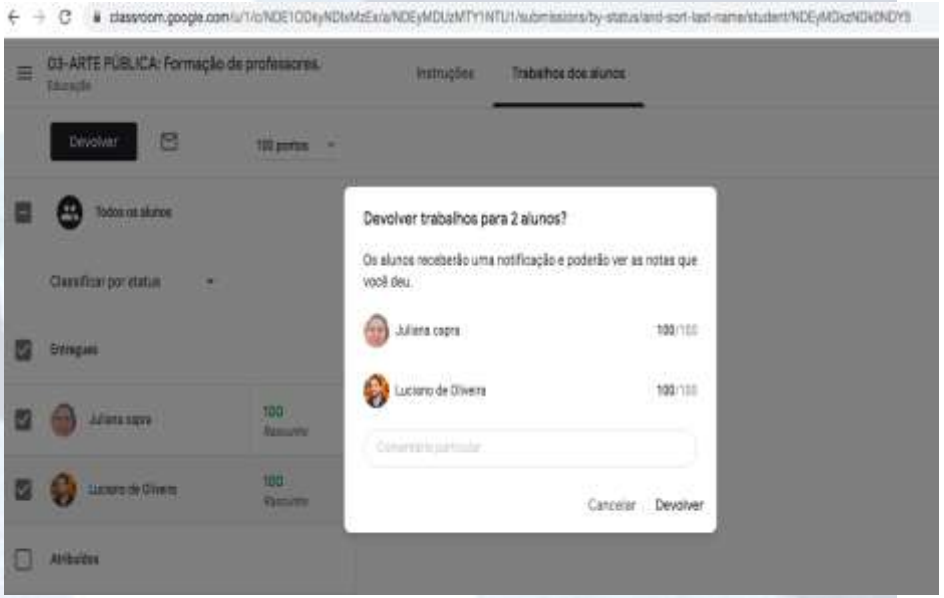


Figura 3: Print da Sala virtual de Aprendizagem: processo de verificação de tarefas e avaliações

5. Considerações finais

A formação proporcionou aos cursistas a ampliação do olhar pedagógico a partir de vivências que despertaram a sensibilidade do olhar sobre o próprio território, trajetos e pontos de vivências, bem como o entendimento dos conceitos da arte pública não estática ou

silente, mas com infinitas possibilidades, formas, pontos estratégicos que despertaram diálogo e aproximação com seu público local.

A ampla divulgação e a ampliação do número de vagas facilitada pela plataforma utilizada, demonstrou a necessidade, a carência de formação e cursos de atualização profissional voltados ao desenvolvimento da arte urbana e da cultura capixaba, em especial junto à Rede Pública de Educação Básica. Acreditamos que é por meio da formação básica que podemos ampliar a circulação de informações da Arte Urbana, bem como aproximar as grandes pesquisas desta área com o um público do espaço urbano.

Os resultados desta ação impactaram nos campos 'social' com as discussões acerca da arte, cidade e educação com a inclusão dos tradutores de libras, que beneficiaram o professor cursista especial. No campo 'educacional' com a qualificação e formação dos professores em atuação em diferentes redes e escolas de ensino da Educação Básica do Estado do Espírito Santo e por fim, no campo 'cultural' através da valorização memorial e da identidade construída pelo conhecimento adquirido acerca dos patrimônios materiais e imateriais localizados nos municípios dos participantes, gerando reflexões sobre a afetividade em torno da Arte Pública dos ecossistemas urbanos destas localidades.

Consideramos, portanto, que o curso teve seu desenvolvimento dentro do previsto pela equipe promotora, tendo seus objetivos e metas cumpridos integralmente, ficando o desejo dos participantes para que possam ocorrer novas formações acerca do tema Educação Patrimonial do Espírito Santo.

6. Referências:

ABREU, José Guilherme. *As Origens Históricas da Arte Pública. Convocarte*, Ano 1, no. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

CIRILLO, José. Destinos poéticos da paisagem: (des)apropriações autorais na obra colaborativa -entre Saudades e Guerrilhas-. Signum [Londrina*]: Estudos De Linguagem*, v. 20, p. 76-99, 2017.

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. Proex-UFES- 1ª Edição, 2018, p.13, Vitória - ES Brasil, ISBN/ISSN 978-85-65276-43-6.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

ZEBRACKI, Martin; VAN DER VAART, Rob; VAN AALST, Irina. Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice. *Geoforum*, v. 41, n. 5, p. 786–795, set. 2010. DOI: http://dx.doi.org/10.1016/j.geoforum.2010.04.011

ZEBRACKI, Martin. Beyond public artopia: public art as perceived by its publics. *GeoJournal*, v. 78, n. 2, p. 303–317, 1 abr. 2013. DOI: https://doi.org/10.1007/s10708-011-9440-8.

IMAGENS E PERSPECTIVAS

Fernanda Passini Cruz
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O presente artigo analisa a imagem da mulher na mídia, compreendendo ser seu lugar de maior exposição. Analisamos como o olhar para o corpo da mulher foi construído por quem detém os meios de comunicação e a indústria da beleza, questionando a padronização dos corpos femininos com base em imagens que afirmam e estimulam de modo impositivo a noção de corpo "perfeito" e "ideal". A partir dos trabalhos de Anne Brigman, Javiera Estrada e Milena Paulina refletimos sobre como podem ser produzidos novos materiais de vinculação de massa para a produção de um outro consciente coletivo. Diante disso, procuramos discutir a partir das noções de "imagens técnicas" e "sociedade dos aparelhos", conforme conceitualizadas por Vilém Flusser, o poder e o papel que a fotografia e arte exercem na sociedade contemporânea para a reconstrução de narrativas e uma construção da imagem feminina mais próxima à realidade factual, na busca de novos olhares sobre o corpo feminino e suas variadas formas, para que arte fotográfica seja operada de modo mais crítica e consciente.

Palavras-chave: *imagem; corpo; mulher; beleza; ideal.*

Introdução

Segundo Flusser (apud GONZAGA, 2017), com o advento da fotografia, surgiu um novo momento de hegemonia da imagem, trazendo uma nova forma de mediação com o real. Mas essa mediação, em muitos casos, talvez não seja fiel com o real, principalmente por aqueles que fomentam as indústrias de beleza e pela própria mídia, pois o que mais verificamos é a utilização de imagens de corpos ditos perfeitos: magros, brancos, altos, e, que na maioria das vezes, nem é o verdadeiro corpo da modelo, pois para a finalização utilizam programas para manipulação das imagens. Também podemos verificar que no dia a dia, os corpos diferem dos mistificados por essa indústria.

Flusser nos arremete a essa questão quando coloca 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).

As imagens possuem um poder muito forte na nossa sociedade, elas retratam recortes de perspectivas do mundo. Lilia Schwarcz diz:

> (…) há uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagens e contexto. Menos do que só registros imediatos de seu momento, elas ajudam a formar percepções coletivas, criar conceitos difundidos, selecionar registros de realidade. É certo que não há maneira (e muito menos razão) de evitar entender as imagens inseridas em seus contextos. Mas também não há como tomar diante delas um partido neutro, naturalizado. Imagens têm autoria, tempo e agência. (SCHWARCZ, 2014, p.394)

As imagens usadas por representantes no mundo tendem a querer moldar uma visão irreal, mas é aquela que eles desejam que seja. Assim como Schwarcz (2014) descreve em seu texto que, durante o Segundo Reinado o monarca Pedro II tinha o desejo de construir uma representação da nação diferente do habitual, por isso o mesmo selecionava as imagens que seriam circuladas na sociedade e as que seriam excluídas para sempre para não fazerem mais parte do mundo.

> Selecionar significava incluir, mas também excluir, e, assim, na contramão do exercício dos viajantes e fotógrafos que trabalhavam sem o patrocínio (e o controle) real, nesse caso havia intencionalidade e desejo de gravar uma só imagem. Uma imagem que dignificasse a nação. (SCHWARCZ, 2014, p.397)

Esse pensamento não é diferente dos que detém os meios de propaganda atualmente, vende-se uma imagem irreal, dentre elas, a do corpo da mulher, com intuito de lucrar. E para que isso seja efetuado com sucesso, existe a produção, seleção e circulação das devidas imagens. Fotografias encenadas e manipuladas.

É frequente que as fotografias do corpo de modelos sejam recortadas com tesouras. “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 (WOLF, 1992, p.109).

Como as imagens do corpo da mulher foram sendo construídas pelos olhares masculinos ou mesmo pelos olhares das indústrias da beleza e como esse corpo foi representado para a sua própria aceitação? Qual é o corpo ideal? Qual é o corpo perfeito? Quais são as medidas perfeitas que devem ser capturadas pelo aparelho fotográfico?

De posse deste quadro contextual, propomos uma análise sobre o problema da representação da mulher na mídia, e em seguida, as formas encontradas por Anne Brigman, Javiera Estrada e Milena Paulina de se fazer arte e política através de suas fotografias.

1. Representação da mulher na mídia

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 (...)".

As imagens que produzimos hoje apresentam pontos de vistas e de pedaços do mundo. O que cada vez mais fotógrafas vêm lutando dentro da sua arte, é não representar o que seria esse "ideal" que a sociedade prega para todas as mulheres. E sim, representar uma imagem feminina mais plural e real.

Na ótica de representação, a fotografia e a arte podem exercer um poder e um papel importantíssimo na sociedade contemporânea, chamando atenção para a possibilidade de reconstrução de narrativas, para construir uma imagem feminina mais diversificada e representativa.

Neste contexto podemos lembrar que:

> (...) a crise do texto como paradigma cultural seria apenas um aspecto de outra maior: a crise do sistema clássico de representação. Em sua vigência, representar significava apresentar de novo algo em cuja existência se acredita sem dúvida, logo, a crise da representação, crise do Verbo como Verdade absoluta, de origem divina, teria se configurado, portanto, como um aspecto de um movimento geral de transformações políticas, filosóficas e sociais. (GONZAGA, 2017, p.158)

A partir do momento que se rompe com a verdade absoluta, trazemos para o mundo real imagens que geram sentido. Enquanto existirem falsas imagens sobre o corpo feminino, continuaremos projetando o nosso ideal de beleza para outras imagens também. É

necessário reconhecer as fotógrafas que trataram até então do corpo e as contemporâneas que estão produzindo a estética corporal através da perspectiva do empoderamento feminino a fim de quebrar com os padrões estabelecidos e trazer representatividade feminina na imagem fotográfica.

Importante lembrar o que Flusser (1996) diz das imagens técnicas, que elas não representam o mundo e sim, que vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis.

Gonzaga (2017) ainda questiona "O que este paradigma define e como decorre deste processo um regime hegemônico gerador de certa descrença em relação à capacidade do signo – artístico ou não – funcionar como produtor de "verdades" em relação ao real?".

Naomi Wolf contextualiza como 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 da sociedade. Como podemos verificar:

> Não se trata de as identidades das mulheres serem fracas por natureza. A imagem "ideal" adquiriu uma importância obsessiva para as mulheres porque era esse seu objetivo. As mulheres não passam de "beldades" na cultura masculina para que essa cultura possa continuar sendo masculina. (WOLF, 1992, p. 77)

Rancière (apud Gonzaga, 2017) faz uma observação sobre o regime representativo que:

> (...) apoiava-se em uma ordem rígida, social, política e religiosa que determinava uma hierarquia de valores daquilo que a arte deveria mostrar – a superioridade da pintura histórica sobre a de gênero, ou a da tragédia sobre a comédia, por exemplo –, que espelhava – representava – aquela ordem instituída.

Se faz necessário tentar romper com este tipo de representação, romper com a hierarquia de valores de uma sociedade que ainda visualiza a imagem do corpo da mulher como mercadoria, que deve ter os padrões de beleza específicos para fins lucrativos e ir a busca de novos materiais de vinculação de massa para a produção de outro consciente coletivo, onde veja o corpo da mulher de maneira artística trazida do dia a dia.

2. Novo olhar para o corpo feminino

Nos dias atuais, ninguém sabe o que é real e qual o nível da certeza que um determinado assunto está sendo representado. Didi-Huberman nos afirma:

> Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece unívocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. (HUBERMAN, 2012, p.208).

Desta forma, é de suma importância referências de mulheres que usam da linguagem fotográfica para se expressar e se pensar na construção da autoimagem. Pode-se dizer que a Anne Brigman foi uma das primeiras fotógrafas a se autorretratar nua. No início do século XX, a artista quebrava as barreiras produzindo a obra “Soul of the Blasted Pine”, tornando-se pioneira nesse gênero artístico.

O nu sempre esteve presente no campo das artes, em especial retratando a figura feminina. Com a chegada da fotografia, a pintura transferiu para as imagens o legado das discussões e representações do corpo.

O nu artístico tem uma potência exuberante, propõe na fotografia um ar de liberdade e aborda questões como gênero, sexualidade, identidade e luta contra opressões que a sociedade tentar nos impor, sendo um deles o padrão de beleza. O corpo tem poder de fala, ele é poético e político.



Figura 1. "SOUL OF THE BLASTED PINE” – Anne Brigman. (15,2 x 20,6 cm). Fotografia Anne Brigman. Nova York, Estados Unidos. 1909. (Fonte: Wilson Center for Photography)

Tal poder se estende até os dias atuais, podendo citar fotógrafas como Milena Paulina e Javiera Estrada, que vão trabalhar com imagens de mulheres que normalmente são marginalizadas e excluídas da mídia. Foi justamente com a falta de representatividade de corpos gordos e da falta de fotógrafos que registrassem esses corpos, que Paulina se viu necessária para além de se autorretratar, retratar outras pessoas gordas, na busca da humanização e aceitação do corpo nu gordo.

A fotógrafa possui o projeto "Eu, gorda", trabalho fotográfico que realça a diversidade e a beleza dos corpos femininos, independente de estereótipos, firmando assim, a relação da mulher com o seu próprio corpo. Tentando desconstruir o que a mídia e as indústrias impõem à muitas mulheres.

Representatividade é a palavra-chave do trabalho de Paulina, ela fotografa aquelas que em sua maioria são excluídas dos meios de comunicação, e nesse abraço com o real gera identificação para aquelas que se deparam com as imagens em suas redes sociais, despertando mais pessoas a se sentirem confortáveis para posar à frente de sua câmera.



Figura 2. "EU, GORDA" – Milena Paulina. Fotografia Milena Paulina. São Paulo, Brasil. 2017-2018. (Fonte: Acervo da Artista)

Já em relação às mulheres negras, raramente são fotografadas e posteriormente colocadas em destaque nos meios de comunicação em comparação às mulheres brancas que possuem um destaque maior

na mídia, por conta disso a fotógrafa Javiera Estrada as retrata com grande força no ensaio intitulado “Salt + Sea”.



Figura 3. “SALT + SEA” – Javiera Estrada. (19 x 19 cm). Impressão de gelatina prata. Fotografia Javiera Estrada. Malibu, Estados Unidos. 2014. (Fonte: Acervo da Artista)

O que mais encanta nessas fotografias é a sensibilidade de cada uma para retratar o corpo feminino e a relação posta com a natureza, fazendo parte dela. Naturalizando o corpo como ele deve ser normalizado e não objetificando e colocado como um produto à venda.

Segundo Pareyson:

> Certamente arte é expressão. Mas é necessário não esquecer que há um sentido em que todas as operações humanas são expressivas. Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou. (PAREYSON, 1997, p.30).

A arte nos confere uma liberdade que talvez não nos deparemos em outro espaço, o de criar e o de se pôr ali na obra. E a criação dessas obras trazem o mais singelo ser mulher, meramente viver com o que temos de melhor, nossos corpos.

A maioria das mulheres não aceita o seu corpo como ele é, esconde suas celulites, estrias, cicatrizes, altura, peso entre tantas outras marcas, sem aceitar a beleza natural que cada uma possui. Aceitam, e necessitam, que as imagens de seus corpos sejam retocadas por softwares. Será que se houvesse mais imagens com os corpos reais

nas mídias atuais as mulheres se aceitariam mais? Wolf no traz essa reflexão quando diz,

> Imaginem uma revista feminina que mostrasse de forma positiva modelos rechonchudas, modelos baixas, modelos velhas — ou então não mostrasse nenhuma modelo, mas mulheres de verdade. Suponhamos que ela tivesse uma política de evitar a crueldade às mulheres, (...). E que ela eliminasse dietas relâmpago, mantras para atingir o ódio a si mesma e artigos que promovessem a profissão que corta os corpos de mulheres saudáveis. (…) mostrasse belos ensaios fotográficos com os corpos de mulheres de todos os formatos e proporções, (…). Ela iria à falência, perdendo a maior parte dos seus anunciantes. As revistas, com plena consciência ou com apenas consciência parcial de agirem assim, têm de projetar a atitude de que aparentar a própria idade é horrível porque 650 milhões de dólares da sua renda publicitária se originam de empresas que fechariam se fosse agradável aparentar a própria idade. Elas precisam, conscientemente ou não, promover o ódio das mulheres ao próprio corpo (…). (WOLF, 1992, p. 110)

3. Considerações finais

Um fato a se questionar é do porquê esses corpos são tratados como belo na sua condição de obra de arte, mas no dia a dia não. É necessário que haja essa extensão do campo da arte para a vida cotidiana, e que as imagens artísticas possam ser normalizadas em comerciais, filmes, revistas e quaisquer que seja o meio para representar o corpo da mulher.

Diante disposto acima, necessitamos ter uma análise crítica na intenção de promover novos olhares em relação a fotografia para modelos e espectadoras femininas, de modo que a realidade criada seja modificada em prol de uma maior aceitação e ênfase dos corpos naturais, para que a arte fotográfica seja mais justa e igualitária.

4. Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o rea*l (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. (2017). As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade. *REVISTA POIÉSIS*, 18(30),

147-169.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética.* Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SCHWARCZ, L. K. M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & antropologia*. Rio de Janeiro, v. 04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

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

DANÇANDO NA BEIRA DO ABISMO: Sobre a instalação "Fui criado entre máquinas e fogo", de Randolpho Lamonier

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

Resumo:

O o texto oferece reflexões sobre a instalação artística Fui criado entre máquinas e fogo *(2019), de Randolpho Lamonier, pautadas por discussões sobre memória e subjetividade como categorias atravessadas pelo político e pelo social. Para tanto, são utilizados os conceitos de micropolítica e o de narrativa enviesada de acordo Kátia Canton (2009) para apontar como a instalação mencionada se configura a um só tempo como uma obra de arte nascida de investigações introspectivas, mas que permite ao público múltiplas possibilidades interpretativas.*

Palavras-chave: *memória; micropolítica; narrativa enviesada; arte contemporânea; instalação;*

Introdução

"Sertão: é dentro da gente" é o que diz Riobaldo, através da escrita de Guimarães Rosa, em Grande sertão: veredas. Este fragmento pode ser recuperado para tratar da instalação artística *Fui criado entre máquinas e fogo* (2019), de Randolpho Lamonier, trabalho comissionado para o 36º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP.

A produção poética de Randolpho Lamonier resulta de processos experimentais em multimídias – vídeo, monotipia, estêncil, fotografia, costura, bordado, poesia visual e instalação – em que parece haver um esvanecimento do íntimo dentro do político e vice-versa, sem deixar marcas da transição de onde começa um e termina outro. O artista estaria aderindo, portanto, a tendências micropolíticas, que são, para Canton (2009a), um conjunto de atitudes e perspectivas político-sociais voltadas a questões mais específicas da realidade cotidiana e da dimensão molecular e diária do exercício do poder sobre os corpos.

Da mesma maneira, é possível encontrar no conjunto de sua obra, a memória como temática transversal, ativada na recuperação de

relatos íntimos e/ou autobiográficos que, na materialidade de como são expostos ao público, se mostram orgânicos e não-lineares. Nesse sentido, no trabalho poético, as narrativas sendo enviesadas constituem o que para Canton (2009b) está relacionado a um tipo de história que mantém o seu sentido aberto e rizomático, por não obedecer a um sequenciamento lógico com início, meio e fim, e que, por isso mesmo, abre espaço para a pluralidade interpretativa por parte do apreciador. Assim, quando lida com suas memórias em abordagens materialmente experimentais, friccionando linguagens e meios artísticos, Randolpho expande o sentido de narrador, oferecendo ao público um compartilhamento subjetivo que pode ser acessado por mais de uma porta de entrada.



Figura 1. Randolpho Lamonier, *Fui criado entre máquinas e fogo*, 2019, instalação [geladeira, cabos de aço, ganchos, tanques, exaustores, antenas, plantas, mangueiras, objetos encontrados, projeção de vídeo e sistema de som], 200 x 300 x 150 cm + 70 cm (diâmetro) x 300 cm (altura) [comprimento total 10 metros].

Assim, a partir de uma análise do trabalho do artista e, mais especificamente da obra *Fui criado entre máquinas e fogo*, podem ser discutidas questões que perpassam e intercambiam o íntimo e o político como categorias em diálogo constante, em situação de afetação simultânea. O Sertão como paisagem que afeta os corpos em

suas dinâmicas geopolíticas podem se apresentar também como um fator determinante na constituição da subjetividade em seus aspectos igualmente áridos.

1. A memória como matéria-prima para a arte contemporânea: a prenunciação de rugosidades temporaisdelo da página

> *É que eu ainda não consigo dar a esta terra seca o meu perdão, então fico tentando encontrar, para a minha história, um outro caminho possível, outro nome para a coisa, já que a memória é, para mim, um constante exercício de inventividade e reparação.*
>
> *Randolpho Lamonier*



Figura 2. Randolpho Lamonier, *Fui criado entre máquinas e fogo*, 2019, instalação [geladeira, cabos de aço, ganchos, tanques, exaustores, antenas, plantas, mangueiras, objetos encontrados, projeção de vídeo e sistema de som], 200 x 300 x 150 cm + 70 cm (diâmetro) x 300 cm (altura) [comprimento total 10 metros].

De modo geral, a produção poética de Randolpho Lamonier pode ser situada em um nicho artístico contemporâneo singularizado pelo uso e apropriação de objetos e matérias da vida cotidiana para tratar de temas que são ao mesmo tempo políticos e autobiográficos. Instalações como *Fui criado entre máquinas e fogo* ecoam certas considerações que pairam sobre a pós-modernidade, como a de que o

corpo individual – e tudo que diz respeito a ele, como a memória, a subjetividade, a identidade, etc. – é um território, a um só tempo, íntimo e político.

A instalação reflete ainda a urgência de escavar e narrar as histórias particulares como maneira de manusear os tecidos do social e do subjetivo e de desacelerar a velocidade e o imediatismo da condição contemporânea de vida e de comunicação. *Fui criado entre máquinas e fogo* pode, então, ser lido como um trabalho pós-moderno em que a evocação de memórias individuais resultaria, segundo Canton (2009c), na construção de um lugar de resiliência e na demarcação da individualidade.

Na indiferença da atualidade, em que os corpos são reduzidos a mercadorias e forças de trabalho para o capital, o trabalho de Randolpho se aproxima do que Canton (2009c) indica como um território de recriação e de reordenamento da existência, bem como um testemunho de afetos que o artista expõe como se apresentasse um diário poético a ser lido pelo público.

Essas recuperações da memória – que implica a revisitação de zonas traumáticas e abissais do íntimo – reforça um traço marcante da arte contemporânea apontado por Canton (2009c) que é a retomada de temas que fazem referência ao passado. Seja para realizar uma crítica política ou para criar estratégias para lidar com as lembranças mais íntimas, tratar da relação do humano com a passagem do tempo parece uma busca por criar uma realidade paralela e ficcional em que possamos respirar calmamente, sem a velocidade e a saturação características de uma contemporaneidade que nos deixa cada vez mais indiferentes. É ainda um lembrete sobre como devemos respeitar o tempo orgânico, correspondente ao corpo, à subjetividade e aos ciclos vitais, em oposição o ritmo frenético das cruéis e desumanizantes instituições do capital.

2. Sujeito e multidão: fricções e ranhuras entre subjetividade e política

> *Desde o começo de minha produção, eu me interesso por Contagem e por essa investigação da cidade, que atravessa minha história. Isso acabou me dando maior noção de pertencimento, de responsabilidade e, de certo modo, também fez com que eu me sentisse um pouco menos sozinho no tempo e no espaço.*
>
> *Randolpho Lamonier*



Figura 3. Randolpho Lamonier, *Fui criado entre máquinas e fogo*, 2019, instalação [geladeira, cabos de aço, ganchos, tanques, exaustores, antenas, plantas, mangueiras, objetos encontrados, projeção de vídeo e sistema de som], 200 x 300 x 150 cm + 70 cm (diâmetro) x 300 cm (altura) [comprimento total 10 metros].

Uma das principais características do advento da arte contemporânea diz respeito à preocupação com temas relacionados à vida cotidiana, desenhando uma paisagem criativa que reflete o fenômeno teórico da micropolítica como uma maneira de pensar as relações sociais nas cidades. Sendo esta, uma postura ideológica "focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade" (CANTON, 2009a, p. 15).

Assim, segundo Canton (2009a), os estudos da micropolítica estarão interessados "não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas a relações de indefinida extensão no espaço e no tempo." (CANTON, 2009a, p. 23). Nesse sentido, a investigação do exercício do poder se debruça por sobre a sua dimensão mais cotidiana – nas famílias, nas universidades e escolas, nos consultórios médicos e psiquiátricos – uma vez que se verifica que o pessoal e o cotidiano possuem uma dimensão explicitamente política.

Nesse sentido, parece próprio da contemporaneidade artística brasileira que após estarem expostas, obras como a de Randolpho Lamonier, bem como suas narrativas e seus discursos fundantes, se configurem como produtos poéticos e políticos que permanecem em estado contínuo de construção realizado em colaboração com o público participante. Haveria, assim, uma correspondência direta entre a pluralidade de procedimentos e de elementos que são

utilizados na criação de *Fui criado entre máquinas e fogo* como uma presença-narrativa-discurso e a multiplicidade de sentidos possíveis que a obra de arte pode vir a ter.

As decisões criativas do artista, ao conduzir a proposição de uma obra aberta, permitem ao público operar cortes e costuras no significado e na narrativa que foram pensadas durante o processo criativo. Isto posto, os procedimentos artísticos utilizados para a composição da instalação, e que são substancialmente experimentais, como o colecionismo e reordenação de elementos orgânicos e industriais, são usados para a construção de um trabalho que tem seu significado aberto e plural.

Esse sentido amplo, essas narrativas abertas ou enviesadas são tecidas "a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares" (CANTON, 2009b, p. 35) e efetivadas precisamente na interação com o público, que pode produzir uma interpretação para a obra a partir de suas experiências de vida. Logo, a instalação em questão como sendo obra de arte contemporânea se apresenta como um dispositivo que permite ao público participante encarar seus próprios saberes, bem como produzir outros novos a partir de dúvidas, epifanias e outras descargas que surgem durante e após a interação com a instalação.

5. Considerações finais

Ao expor no 36º Panorama da Arte Brasileira do MAM/SP a instalação *Fui criado entre máquinas e fogo*, o mineiro Randolpho Lamonier oferece um testemunho da dimensão política da memória, ao situa-la entre dados familiares (orgânicos) e sociais (industriais) comuns à sua infância em Contagem-MG. Assim, as discussões sobre intimidade e autobiografia podem ser acessadas pelo eixo da micropolítica como postura política direcionada aos dados institucionais que afetam mais diretamente o corpo e a subjetividade.

Nesse sentido, enquanto uma narrativa não-linear, apresentada ao público pela coleção, adição e disposição de distintos elementos, a instalação, ao recuperar passagens autobiográficas, possibilita ao visitante criar suas relações particulares com a obra na elaboração de múltiplas interpretações de seus elementos constituintes. Assim, as leituras possíveis encontram-se em estado permanente de devir.

Desse modo, Randolpho acessa e investiga suas próprias vivências e lembranças ao mesmo tempo em que oferece ao público a experiência de construir uma relação de sentido para os objetos componentes da instalação. Assim, ele compõe nichos importantes da contemporaneidade artística brasileira, quando se utiliza de procedimentos criativos estruturados por um discurso poético particular, mas que está aberto a leituras outras, propiciando discussões que a um só tempo acessam o íntimo e o social.

6. Referências

CANTON, Kátia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009b.

CANTON, Kátia. *Tempo e memória.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009c.

REBOUÇAS, Júlia (org.). *36° Panorama da Arte Brasileira:* sertão. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

NEW LOOK: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Glauston Correia Mariano
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O artigo compara os New Looks *criados pelo artista Flávio de Carvalho e pelo estilista Cristian Dior, diante das transformações sociais e políticas ocorridas no Ocidente entre os anos de 1940 a 1960. Sob a perspectiva conceitual de Vilém Flusser, analisa as produções em seus respectivos contextos de atuação, a saber, moda e arte, a partir da noção de "imagens técnicas" como forma midiática paradigmática em suas funções de registro, divulgação e propagação de conceitos e projeção de influência. Ademais, pretende contribuir com a investigação sobre o ato performático como estratégia de produção de imagens, a fim de estimular o inconsciente cultural e social. No cenário pós-moderno - e pós-histórico, a moda e a arte geram reações ambíguas, visto que atuam como mecanismos de diferenciação, mas concomitantemente sofrem com regras normatizantes impostas mediante as imagens produzidas, conforme a lógica da sociedade dos aparelhos (FLUSSER). O texto objetiva também discutir os impactos que tais imagens promovem na atual era tecnológica, a partir de uma análise da colateralidade entre moda e arte e das vivências dos envolvidos, considerando as intencionalidades e expectativas de cada campo e os momentos de atravessamento e colaboração entre temas, formas e objetivos comuns, paralelos ou opostos.*

Palavras-chave: *arte; moda; imagem; Contemporâneo.*

Introdução

Moda e arte apesar das suas finalidades distintas compartilham aspectos em comum. De fato, Moda, a partir da modernidade, passou a integrar esquemas de relações econômicas do design. Entretanto, tal fato não impede que se faça uma analise sobre as mensagens dessas imagens técnicas. Essa relação se faz presente na construção deste artigo e encontra respaldo no pensamento conceitual de Villém Flusser. Vestir-se é necessário e um dos principais mecanismo de comunicação de um individuo. Posto isso, analisar a construção dos *New Look's* do estilista Christian Dior e do artista plástico Flávio de Carvalho, é um caminho para demonstrar suas peculiaridades e identidades (através das roupas) e a geração de imagens.

Inicialmente é necessário entender a motivação de debater a relação entre moda e arte. No entanto, não será aprofundado o raciocínio de formação desta relação, todavia fica aqui registrado que

essa é a base de minha pesquisa de mestrado. Em especial a contribuição da moda nos trabalhos de performance realizados na arte contemporânea.

1. ***New Look's***

O corpo, capaz de funcionar como signo, pode apresentar diversas questões e desafios ao debate cultural. O ato de cobrir o corpo envolve questões climáticas, econômicas, psicológicas e sociais. Sendo assim, a moda se apresenta como uma das principais possibilidades de discurso, uma vez que o traje[13] é aquilo que está mais próximo do corpo (CARVALHO, 2010). 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" [sic]. É nesse contexto que a moda abraça diversos meios e possibilidades. Obviamente, a forma como nos vestimos não é obra do acaso.

Como vertente do design, a moda, desde a modernidade, envolve toda uma cadeia econômica para se manter. Moda e economia andam juntas. Questões pré-estabelecidas são apresentadas, tais como: a cor do momento, os tecidos, a padronagem de estampas (ou não), a textura, a temporada. A cor nude, por exemplo, ganhou destaque, por volta de 2009/2010, fruto da recessão econômica americana de 2008, com a ideia de cortar gastos. Sendo assim, padronizar uma cor para a produção em série foi o caminho escolhido.

No entanto, se a ideia é padronizar uma cor, como isso é possível com a variedade de tonalidades de pele? Entramos então em uma questão racial, onde o tom *nude* ficou definido como um tom de pele clara. Claramente podemos notar um contexto de exclusão social. Pois, moda, em sua raiz, trabalha com acesso e restrição como distinção social.

Como um mecanismo de controle social, talvez o vestuário, majoritariamente abordado como feminino, é o que mais nitidamente exerce este aspecto da dominação de corpos. A vestimenta feminina é atravessada pelo olhar da moral, dos costumes, da decência. Em muitas culturas não é permitido às mulheres nem mesmo mostrar os olhos em ambientes sociais, ficando assim a imagem de seu corpo apenas restrita ao olhar no espaço doméstico. Na nossa cultura

[13] Define-se "traje" como "vestuário habitual; vestes, roupa, vestimenta" (TRAJE, 2020).

Ocidental, o vestir feminino também é construído de forma patriarcal e econômico.

Em fevereiro de 1947, Christian Dior apresentou o seu New Look, no qual uma saia com vinte metros de circunferência, e um chapéu inclinado pretendiam constituir-se como uma "autêntica alegoria de Paris" (POCHNA, 2000), com o intuito de reconquistar o status da alta costura parisiense no pós-guerra. Dior teve um papel fundamental no resgate da feminilidade das mulheres de Paris com seu New Look. Afinal, após a Segunda Guerra Mundial, a França encontrava-se falida, em plena crise, "falta de gasolina, de carvão, de aquecimento nos recintos internos, falta de tudo." (Ibid, 2000, p. 8) Ainda sofrendo as consequências da invasão nazista, Paris era marcada pela sobriedade nas vestimentas. A regra era a simplificação das roupas e o incentivo a vestimenta utilitária.

Contudo, Christian Dior decide ousar e resgatar o luxo em meio à crise. Seu New Look - ombros arredondados, cintura marcada e saia longa, era um convite ao requinte, em oposição à vestimenta utilitária. Ficou conhecido como um reforço da feminilidade por meio dos ornamentos. O estilista, poeta e comerciante expressava: "As mulheres, com seu instinto infalível, compreenderam que minha intenção era torná-las não apenas mais belas, mas mais felizes" (Ibid, 2000, p. 4). Todavia, o New Look não foi recebido de braços abertos pelo público. A zona de conflito estava instaurada, afinal tal moda soava mais como uma afronta num país paralisado pela crise. O que torna essa criação ambígua. Por um lado, o New Look de Dior sofreu com as críticas devido a sua opulência; por outro ele tornou-se um símbolo de reestruturação da autoestima de uma Paris em frangalhos. Não só de uma minoria privilegiada. Logo ao se deparar com essa nova proposta de vestimenta, donas de casa correram para comprar tecido em lojas de departamento, começaram a reproduzir cópias; Com isso, Dior ultrapassou fronteiras, chegando aos Estados Unidos. Essa é uma das principais heranças deixadas por essa criação: A possibilidade de movimentação social produzida por uma roupa (Ibid, 2000, p.4).

No entanto, uma peça de roupa como objeto de movimentação e discussão não é apenas exclusividade da moda. Em 1956, nove anos depois do New Look de Dior, o artista brasileiro Flávio de Carvalho apresentou, em evidente referência ao modo de paródia ao original, seu New Look no Brasil. A obra consiste num traje masculino feito para as condições climáticas dos trópicos (uma minissaia branca com

pregas e uma camisa de manga curta). O artista, ironicamente, justificou o uso da roupa como uma forma de refrescar o corpo, face às altas temperaturas predominantes na região.

Carvalho andou pelas ruas do centro da cidade de São Paulo assim "travestido" e foi seguido por diversas pessoas curiosas. Podemos dizer que ele realizou uma "performance", dado o caráter efêmero da obra, sua imprevisibilidade com o contato tão próximo do público e o registro documental, uma vez que ela foi realizada fora do ambiente institucional. Outra característica marcante desta experiência é a presença do corpo apresentado como potência artística. Aliás, essa obra pode ser sinalizada como precursora da arte experimental no Brasil, como ressalta Luiz Camillo Osorio:

> Não seria exagero especulativo associar o traje tropical aos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Entre um e outro há enormes afinidades criativas. Ambos, cada um à sua maneira, dão ao corpo potência poética, equacionam arte e vida, fazem da cidade e do seu fluxo transitório e precário alimento para experiências, veem na rebeldia um princípio de individuação, e, principalmente, assumem a criação artística como uma prática libertária. Todas essas características vinculam Flávio de Carvalho à geração experimental que surge no final dos anos 1960 - filhos do neoconcretismo e do tropicalismo. (OZORIO, 2000, p.44).

A década de 1950 ficou marcada pelo avanço tecnológico brasileiro. A construção de Brasília e os esforços do presidente Juscelino Kubitscheck na tentativa de alavancar o desenvolvimento industrial no país. Neste cenário, Flávio de Carvalho publicou por oito meses artigos na coluna no Diário de São Paulo, em 1956, onde debatia questões relacionadas a moda e o homem moderno. Como conclusão desse processo, no dia 18 de outubro ele saiu em passeata-desfile, vestindo seu New Look (OSORIO, 2000, gggfp.43)

Em seus artigos, Flávio de Carvalho buscava propor questões relacionadas ao "homem do futuro", livre, para ele, de amarras e padrões sociais já estabelecidos. Para o artista eram "[...] pelas artes plásticas e pela moda que os desejos de sobrevivência do homem se apresentavam graficamente marcados." (CARVALHO, 2010, p. 13)

Assim declarava que a moda era a primeira alternativa para conter desequilíbrios mentais, por meio da ornamentação do corpo.

Vale ressaltar, que o foco do New Look não é a moda em si, mas sim o processo de vestir que marca não só a individualização, mas os processos de normatização coletiva que envolvem todos. Já

que o ato de vestir também apresenta-se como uma maneira de padronização segundo códigos sociais próprios de cada época e lugar. Logo, seu objetivo era "caracterizar o vestir como determinante no processo de individualização, surgindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura." (OSORIO, 2000 p. 43)

Pensar nas possibilidades de vivência de um "homem moderno" envolve a subversão dos costumes, o que gera conflitos entre as tradições sociais e as características individuais de cada um. Sendo assim, podemos observar, nas investigações que o artista realizou com a moda, o conceito de Habitus, que consegue aliar o contraste entre fatores culturais (externos) e sentimentos individuais (internos) do sujeito. Ou seja, como o coletivo e o pessoal estimulam e formam as ações sociais, tal qual o sociólogo francês Pierre

Bourdieu destaca: o habitus é uma subjetividade socializada. (BOURDEIU, 1992, p. 101, apud SETTON, 2002, p. 63).

2. A imagem e o controle social

Com o desenvolvimento das redes sociais, a comunicação através da imagem tonou-se comum no sistema globalizado. O acesso às diversas formas de criar mídia e a democratização das redes permitiu dar voz a grupos "minoritários"[14] 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 reflexão dessas imagens. A 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, porém fica subentendido. Pois é o que Didi-Huberman propõe em sua hipotése: *"a imagem arde com seu contato com o real."* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Vilém Flusser aprofunda-se melhor nessa relação entre texto e imagens, demonstrando essa construção ao longo da história. No seu ensaio "*Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente"* de 1996, o autor descreve a contradição entre os gestos que produzem imagens e os que produzem textos. Flusser propõe que a história do Ocidente é

[14] Grupos minoritários são indivíduos que, no convívio social, recebem tratamentos desiguais seja por características físicas, econômicas ou de gênero.

dividida em quatro eventos principais: primeiro a formação das imagens vinculada a imaginação (Lascaux, 20.000 anos), segundo a criação dos textos articulados à conceituação (metade do 2° milénio a.C), terceiro os primeiros impressos quando a conceituação passa a dominar a imaginação (metade do 2° milénio d.C) e, em quarto, o surgimento da primeira fotografia, momento inaugural de gênese de uma nova imaginação (metade do século XIX). Os *New Look's* aqui analisados são exemplos dessa construção de imagens, considerando suas intencionalidades, visto que ambos foram criados e publicados em revistas e jornais.

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. Estamos

imbuídos do sentimento de 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. Ficar na sua superficialidade é perigoso. É como retornar à pré-história ocidental, período que Vilém Flusser descreveu como a época dos "fenômenos aparentes", e da "magia".

Algumas características devem ser levadas em consideração no atual período pós-histórico[15], por exemplos, os novos signos de comunicação e a velocidade de transmissão. Flusser destaca:

> A imaginação pós-histórica é a capacidade de 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 ressignificação de símbolos é incorporada no sistema de leitura de imagens. Outro fator, conforme já foi citado, é que a produção de novas imagens está relacionada ao fator tempo. Nicolau Sevcenko aponta:

[15] Segundo a lógica flussiana a pós-história inicia-se no final do século XIX, onde a imagem técnica ocupa o lugar da escrita.

> O surto vertiginoso das transmissões tecnológicas não apenas abole a percepção do tempo: ele também obscurece as referencias 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 planejadas, calculadas. Prova disso são as criações citadas nesse artigo. A criação de Christian Dior, por exemplo, serviu para reforçar estereótipos de feminilidade com a divulgação do seu *look* rico em ornamentos. Já Flávio de Carvalho através da imagem do seu *look*, realizou um trabalho de vanguarda subvertendo a lógica dos costumes da vestimenta masculina. Apesar de serem de campos distintos (moda e arte) essas imagens criadas causaram algum impacto social.

3. Moda e Arte

Na moda, o primeiro passo para desenvolver uma peça de roupa é conhecer seu público-alvo. Para o mercado, o que conta são os números, o resultado, 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 pensa a moda como um todo.

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" (Ibid, 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 cria o modelo "Mondrian" inspirado na obra *Composição II em Vermelho, Azul e Amarelo* (1930) do neoplasticista 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 ordinária. McQueen deixava claro sua admiração pelo artista performático Leigh Bowery conhecido por sua arte disruptiva.

4. Considerações finais

Vestir-se, na pós-modernidade, é um dos principais meios de expressão de um individuo. 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 indivíduo pode ser questionada, caso ele utilize uma peça de roupa fora desse contrato social estabelecido. O contrário também ocorre. Com o auxílio da publicidade, o sistema capitalista estabelece padrões e códigos de vestimenta. O individuo 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. Afinal, o gosto individual é uma construção do ambiente externo e interno formando hábito/*habitus*.

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. Ignorar as mudanças comportamentais de inclusão, por exemplo, já não é possível com o desenvolvimento tecnológico das redes de comunicação. Nos dias de hoje, como bem diz um dos jargões da moda, é no mínimo *cafona* lançar *look's* que reforçam estereótipos de gênero e/ou criticar a utilização de uma peça de roupa.

5. Referências

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem.* Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2010.

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.

MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea:* quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
OZORIO, Luiz Camilo. Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

POCHNA, Marie-France. *Dior*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria de habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n. 20, mai/ago., p. 60-69, 2002.

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

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

TRAJE. In: DICIO, *Dicionário Online de Português.* Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: https://www.dicio.com.br/traje/. Acesso em: 25 jan. 2022.

PENSAR A LINHA:
Reflexões sobre o desenho que se projeta no espaço

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

Resumo:

O presente artigo pretende apresentar o que seria o Desenho em uma visão contemporânea que abrange questionamentos sobre seus limites e fronteiras, a tridimensionalidade e a espacialidade. Esta relação dará à luz ao entendimento que as práticas artísticas têm desenvolvido acerca do questionamento do espaço como parte da produção tridimensional. O desenho é entendido como um conjunto de ações (manuais através de lápis e canetas) sobre uma superfície plana (papéis e tecidos), produzindo manchas, linhas e tramas. Quando transferimos essa relação corpo/matéria/espaço para elementos palpáveis: ao invés de linhas - fios, fiapos, ripas, etc - ao invés da superfície plana, outros suportes, como placas, sólidos, objetos e elementos da natureza – ao invés de gestos manuais, a convocação da totalidade corpórea em ação – e, ainda: essa transferência dando-se no espaço real circundante aberto ou fechado, estamos experimentando a abertura do Desenho para questões próprias da Tridimensionalidade, como a extensão, o peso, a duração, a força, entre outros aspectos. Além disso, tal abertura permite o livre trânsito do espectador ao redor do desenho palpável resultante – ele pode caminhar, até mesmo tocar ou atravessar, quando, antes, poderia apenas vê-lo. Portanto, realizar apontamentos para o Desenho e suas preocupações no campo tridimensional.

Palavras-chave: *Desenho; Linha; Espaço; corpo; tridimensionalidade.*

Introdução

Desenhar é intenção, gesto, é interferência no suporte. Quando pensamos em desenhos, imaginamos uma ação familiar e comum, pois ele é um conjunto de linhas sobre um papel feitas costumeiramente a partir de gestos manuais, com materiais comuns como lápis e papel que se resulta em um objeto comum como linha, tramas ou manchas.

A linha pode ser entendida como o elemento de construção e representação do desenho em que ele representa ou projeta aquilo que a gente vê, como que fosse em uma cópia do real e com isso a linha perde a característica expressiva pois fica presa na função de representar.

Esse artigo vai trazer o desenho em uma visão mais contemporânea, entendendo que esse desenho foi se ampliando ao longo dos anos e está presente no papel e fora dele. Assim, faremos

apontamentos sobre o desenho, sua materialização e concretude, bem como as maneiras e formas com que se projeta ou ocupa o espaço real.

1. Linha

A linha é constituída por um conjunto de pontos que juntos compõem uma sequência infinita, normalmente delimita e cria uma forma, textura e carrega a ideia de movimento. Também pode ser entendida como parte do processo de cópia em que a linha fica isenta da possibilidade expressiva pois fica submissa a necessidade de representar ou reapresenta para aquilo que a gente vê como se o desenho fosse uma cópia do real ou um duplo do real.

Pensando no desenho espaço, apontamos para a linha, que é o elemento de construção e um dos elementos mais importantes que auxiliam a construção do desenho no campo tridimensional. A linha se torna um elemento que fornece meios de transferir ou traduzir a ideia do espaço mental para o espaço físico. Fugindo da normalidade do desenho em que se limita ao lápis e ao papel, a linha fornece um meio de fugir do espaço mental e utilizá-la no espaço real.

Dentre as possibilidades ampliadas, se destacam a disponibilidade de matérias e materiais alternativos associados à linha, por um lado, e provenientes de outras linguagens, por outro. Plantas, água, terra, outras matérias orgânicas; vidro, metais, suportes e elementos advindos dos novos meios tecnológicos, como em desenhos

digitais, equipamentos e recursos do mundo virtual. Aproximações com o vídeo e a projeção, performances, tomadas diretas feitas em celulares. Por meio dessas múltiplas remissões ao meio gráfico, Molina (2006, p 174) nos aponta que, contemplar cada desenho envolve testemunhar uma estranha espécie de "jogo de espelhos, taumatúrgico e fragmentário que combina com rasgos, derramamentos, arremessos, capturas, fusões e remendos com outras imagens gráficas, mas também com a sorte de todos eles".



Figura 1. Naum Gabo - Column, 1923. Metal, madeira e plástico.

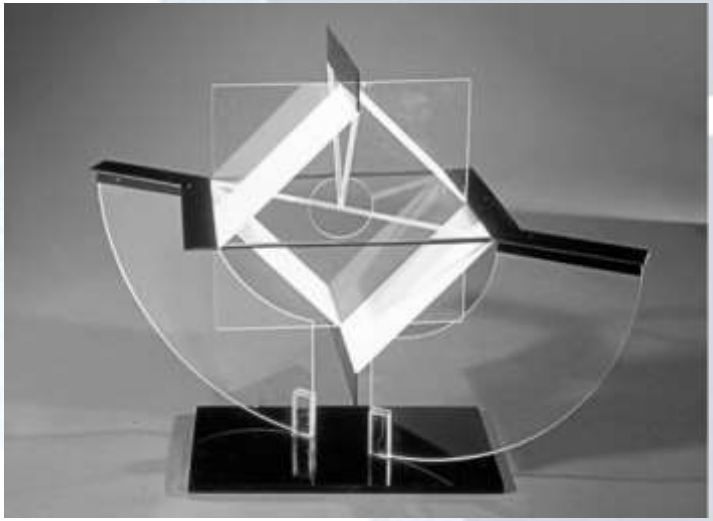


Figura 2. Naum Gabo - Construction in Space within two points balanced, 1925. Vidro e metal.

2. Desenho

"(…) *representação das coisas e dos seres, ou até mesmo das ideias por meio de linhas e sombras* (…)". *COSTA, 1998, op. Cit. p. 513.* O Desenho é compreendido como linguagem que fala (*DIAS, 2011, http://issuu.com/parceriaspam/docs/ahistoriadodesenho, p.15*), um discurso materializado pela/o artista, sem necessariamente

preocupar-se em representar fielmente algo reconhecível. Nesse sentido, ele nos ocorre como abstração, pois o interesse poético primordial está na lida com seus elementos constituintes, seus valores formais internos e novas relações estabelecidas com o mundo circundante. “Podemos (...) olhar os galhos de árvore e a ondulação dos contornos da montanha não como galhos e montanhas, mas como puras tramas ou ondulações rítmicas, independentemente de serem árvores ou montanhas.” (*Ibid, p.41*)

O desenho está associado a uma circunstância, um propósito ou área de criação em que é utilizado como uma ferramenta para alcançar uma realidade mental a partir de um conceito. Pensando na linha e nas várias possibilidades que podem ocorrer, de acordo com a Inês Osório há dois modos operacionais que a linha no espaço pode operar, sendo assim: a) utilização do desenho como estudo prévio das possibilidades formais de uma escultura, ou b) utilização desse domínio como metodologia orientadora na produção efetiva de um dado objeto escultórico. (CASTRO, 2009. P.43.).



Figura 3. Inês Osório. Projeto Nómada.

Para este momento a opção (b), é a mais apropriada pensando que o conjunto de linhas que podem compor uma forma, auxilia a construir o desenho em partes, o que abre a possibilidade visível e construtiva de um desenho no espaço. Para preencher o vazio com matéria podemos associar o desenho ao *modus operandi* do *pensamento construtor* em que o desenho não se limita a mão em ações manuais e se pode convocar todo o corpo para construir e

montar o desenho. Inês Osório faz alguns apontamentos sobre o modo operacional do desenho:

> Revendo-se diretamente no processo de construção, definiram-se igualmente em cada um dos momentos, os desenhos de sombra que recortam ou acentuam determinado delineamento do todo tridimensional. Através da manipulação de determinados pontos de vista específicos, o espaço passaria a ser preenchido por desenhos palpáveis e não palpáveis, sendo que a apropriação espacial aconteceria tanto naquilo que o espaço promove - enquanto vazio preenchido pela matéria - como no aparente prolongamento das linhas elásticas ao longo dos planos arquitectónicos - na incidência programada de focos de luz direcionais. (Ibid. P.44).



Figura 4 . Inês Osório, Projeto Nómada: Estrutura I

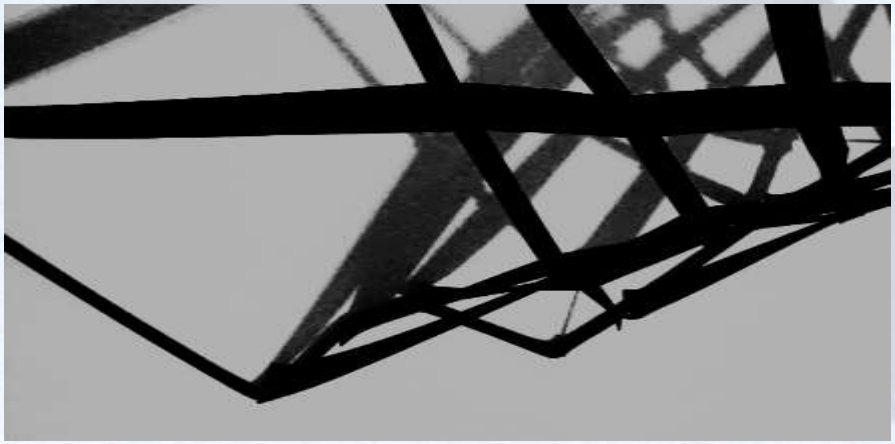


Figura 5. Inês Osório, Projeto Nómada: Estrutura I



Figura 6. Inês Osório, Projeto Nómada: Estrutura II

Ainda na definição de Desenho, o entendemos como um conjunto de ações (costumeiramente manuais, por meio de veículos como lápis e canetas) sobre uma superfície planar (costumeiramente papéis e tecidos), produzindo manchas, linhas e tramas (*RODRIGUES, 2003, p.58-9; MASSIRONI, 1982, p. 17*). Assim, ele é uma realidade visível sobre uma superfície, promovendo uma composição por meio de gestos e traços. Quando transferimos essa relação corpo/matéria/espaço para elementos palpáveis: ao invés de linhas - fios, fiapos, ripas, vergalhões, tiras, varas e galhos - ao invés da superfície plana, outros suportes, como placas, sólidos, objetos e elementos da natureza – ao invés de gestos manuais, a convocação da totalidade corpórea em ação – e, ainda: essa transferência dando-se no espaço real circundante aberto ou fechado, estamos experimentando a abertura do Desenho para questões próprias da Tridimensionalidade, como a extensão, o peso, a duração, a força, entre outros aspectos. Fig. do desenho palpável resultante – ele pode caminhar, até mesmo tocar ou atravessar, quando, antes, poderia apenas vê-lo.

2. Considerações finais

A partir dos anos 1960 houve discussões sobre a desmaterialização da arte e com o desenho não foi diferente, assim 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.

Por meio deste artigo, podemos perceber os caminhos de incertezas que existem ao redor do desenho em que a linha se projeta no espaço real. Assim, é 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.

Ressalvo que a proposta deste artigo se deu início ainda na graduação sob questionamento que fazia sobre o desenho e suas limitações no papel, aqui pude descrever e fazer os apontamentos para a linha, o desenho, sua projeção no espaço e materialidade.

3. Referências

CASTRO, Inês Osório de. *Do espaço à escultura transferências de um corpo.* Porto. 2009. p.43

COSTA, J. Almeida. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed. Porto: Porto Editora, 1998. ISBN 972-0-05001-2.

DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho.* Desenvolvimento do Grafismo Infantil. 4 ed. Porto Alegre: Zouk, 2010

DIAS, Lincoln Guimarães. *A História do desenho: notas sobre desenho, esboços para uma história.* Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, 2011. Disponível em: http://issuu.com/parceriaspam/docs/ahistoriadodesenho Acesso em 20 Jan 2022.

LINHA. grupo evolução, 2009. Disponível em: http://grupoevolucao.com.br/livro/Old/linha.html#:~:text=Linha%20%C3%A9%20a%20trajet%C3%B3ria%20definida,si%20a%20id%C3%A9ia%20de%20movimento. Acesso em: 23 fev. 2022.

MARQUES, Jorge Silva. *As imagens do desenho:* percepção espacial e representação. Porto, 2006, p.59.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho.* Lisboa: Edições 70, 1982.

MOLINA, Juan José Gómez (org**).** *Las lecciones del dibujo.* Madrid: Cátedra, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco* - A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Editora, 2007.

REY, Sandra. *Da prática à teoria:* três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: Porto Arte. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996

RODRIGUES, Ana Leonor M. *O que é Desenho.* Lisboa: Quimera, 2003.

SILVA, Cláudia M.F. Ampliado o campo, maior o fluxo: um estudo sobre manifestações autor representacionais em arte contemporânea. In: *Anais do IX EHA – Encontro de História da Arte da UNICAMP*, 2013. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Claudia%20Maria%20Franca%20da%20Silva.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

O QUE É UM BLACKBOOK?
Por uma definição

Isabela Machado Breda
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este artigo está inserido na pesquisa de mestrado em desenvolvimento no PPGA/2021, que trata sobre um estudo de caso de caráter exploratório a partir do recolhimento de 26 cadernos de desenhos denominados de blackbooks que circundam o movimento do graffiti. As intervenções urbanas desse movimento estão presentes no cotidiano da sociedade e se apresentam de variados repertórios, produzidas a partir de discursos e de indivíduos diferentes em que propõem para o outro que a vê. Neste contexto, o cenário de vivência e experimentações no espaço urbano também é inserido nesses cadernos que não apenas ampliam os repertórios desses sujeitos praticantes de graffiti como também revelam seus processos de criação.
Portanto a discussão de uma leitura desses blackbooks auxilia na reflexão das intervenções que refletem da GV, possibilitando um estudo que analisa o cenário da arte de rua dentro dos aspectos da teoria e da história da arte no Espírito Santo, em especial das obras que ocupam, de modo permanente ou não, o espaço urbano. Com isso, levantar-se a questão motora que define o artigo - "qual a diferença de um caderno de desenhos para um blackbook?" - foi necessário investigar o que há sobre os cadernos e seus comportamentos no processo de criação e, portanto, evidenciar suas diferenças, igualdades e os caminhos que eles podem alcançar ao conversar com o espaço urbano.

Palavras-chave: *blackbook, cadernos de desenho, graffiti.*

Introdução: Sobre blackbooks

As intervenções urbanas estão presentes no cotidiano da sociedade e se apresentam de variados repertórios, produzidas a partir de discursos e de indivíduos diferentes em que propõe para o outro que a vê. Nesse contexto, o cenário de vivência e experimentações no espaço urbano também é inserido em cadernos de desenhos, não apenas ampliando os repertórios desses sujeitos praticantes de graffiti[16], também revelando seus processos de criação.

16 O termo "graffiti" aqui usado é uma escolha terminológica que visa abranger uma grande área. Este termo traduzindo para o português brasileiro seria definido de maneira mais assertiva ao usarmos o termo pichação com a grafia 'ch' e ao chegarmos aos anos de 1990 o termo pichação com a grafia em 'x'. Essa relação entre a terminologia e a construção do movimento do graffiti no Brasil abrangeu diversos acontecimentos como a criação do estilo próprio, das intervenções que foram feitas. (ZAIDLER, 2013). Para o Brasil a grafia grafite – escrito da mesma maneira que se escreve sobre o material que contém dentro do lápis - é um abrasileiramento, que se utilizou nos anos 1980 para falar de uma "nova arte" que estava chegando ao Brasil e assim se auxiliava em escapar de algumas detenções. (ZAIDLER, 2013). Essas discussões se estende para diversos campos. A escolha dessa grafia para esta pesquisa se dá pelo envolvimento dos pesquisados.

Portanto a discussão de uma leitura desses cadernos de desenhos chamados de blackbooks auxilia na reflexão das intervenções que refletem o espaço urbano, possibilitando um estudo que analisa o cenário da arte de rua dentro dos aspectos da teoria e da história da arte, em especial das obras que ocupam, de modo permanente ou não, na cidade.

O Blackbook é normalmente conhecido como o 'caderno de desenhos' de um sujeito que pratica esse fazer graffiti; tradicionalmente, estes cadernos têm sua capa de cor preta, e foi comumente usado nos anos 1970 nos Estados Unidos - EUA. No seu conteúdo pode apresentar esboços, desenhos, adesivos, colagens, repertórios, processos, trocas, coleções dos trabalhos do indivíduo que o possui e assinaturas do tipo *tag*[17] de outros sujeitos que participam do movimento do graffiti.

A presente pesquisa coletou informações que vão construir um sentido para o objeto blackbook dentro da cultura visual contemporânea com essas referências podemos traçar paralelos com livros de artista, cadernos de desenhos, cadernos de amigos e também refletir como o blackbook passa a ser tratado como objeto de arte institucionalizado, sendo então retirado das ruas para ser exposto.

Em 1989, em Nova Iorque, no bairro Soho, o Museu Americano do *Graffiti* é criado por Martin Wong[18] precisamente na rua Bond. Essas informações são importantes, pois delimitam o que o Wong estava visionando a fazer. Ele chega nesta cidade em 1978, começa a trabalhar em uma loja de tintas e assim passa a conhecer jovens *writers*[19]. Ressaltamos esse processo da vida de Wong, pois é nesse período que este artista ganha confiança desses jovens e começa a sua coleção[20], ressaltando o caráter relacional que o graffiti exige entre seus pares – fato fundamental para a

[17] O termo *tag* é um tipo de assinatura que se apresenta ilegível e que traduz o sujeito para o movimento *graffiti*.

[18] Martin Wong foi um artista norte-americano defensor da causa *lgbtqi+*, de descendência asiática e latina, nascido em Los Angeles que se muda para Nova Iorque em 1978 na mesma época em que a prefeitura da cidade considerava uma praga (ROBINSON, 2014) Acesso em: https://blog.mcny.org/2014/02/18/highlights-from-the-city-museums-graffiti-collection/

[19] Para uma tradução mais efetiva para o português Brasil podemos utilizar a nomenclatura pichador por realizarem assinaturas e rabiscos. No E.U.A os *writers* são escritores urbanos desenham e pintam letras, além de *tags* (assinaturas, tradução livre) sendo sempre com intenção ilegal. (RAHN, 2002)

[20] É possível acessar a coleção de Martin Wong no site do Museu da Cidade de Nova Iorque em https://collections.mcny.org/

profundidade dos acessos nesta pesquisa.

Então, Martin abre o "Museum of American *Graffiti*" com o objetivo de "ser um lugar onde o graffiti poderia ser admirado por um público maior e oficialmente se juntar a um amplo diálogo no histórico da arte"[21]. Esta coleção soma ao todo 45 blackbooks, 300 pinturas, além de fotografias (ROBINSON, 2014, np). Wong se preocupava em guardar a natureza efêmera do graffiti para a comunidade de artistas e o público geral e escreve a missão da instituição que ele criara (LASRAK, 2014, np):



MUSEUM OF AMERICAN
GRAFFITI

The Museum of American Graffiti plans to become a recognized institution both within the art community and with the general public. Thru promotion of internationally famous artist Daze from 2 June thru July. In August we will have a show dedicated to the former Miss Subway contestants as well as historic graffiti and photos. Lee Quinones will have a one man show in the fall. Both Daze and Lee are very well known and have a tremendous following both nationally and internationally.

The Museum of American Graffiti will become an information bank and archive. Thru collection and documentation of Graffiti black books and paintings.

Within the next twenty years we will be absorbed by a larger institution to place graffiti into the larger context of the art world.

Figura 1. Missão do Museu Americano do Graffiti. O Museu da Cidade de Nova Iorque cataloga essa imagem assim: Museum of American Graffiti announcement, undated, in the Martin Wong Papers. Museum of the City of New York. Activity 26270, box 2, folder 22.

Com a morte de Martin Wong em 1999, sua coleção é doada para o Museu da Cidade de Nova Iorque e após 15 anos em 2014, o museu expõe sua coleção com a exposição chamada *City on Canvas: Graffiti art from Martin's Wong Collection.*

[21] Texto original: *"as a space where graffiti could be admired by a larger public and officially join the broader art historical dialogue".*



Figura 2. Instalação dos blackbooks na exposição City as Canvas: Graffiti Art from the Martin Wong Collection, Museu da Cidade de Nova Iorque, 2014. Acesso em: https://www.mcny.org/sites/default/files/2021-05/CityAsCanvasProspectus.pages_.pdf

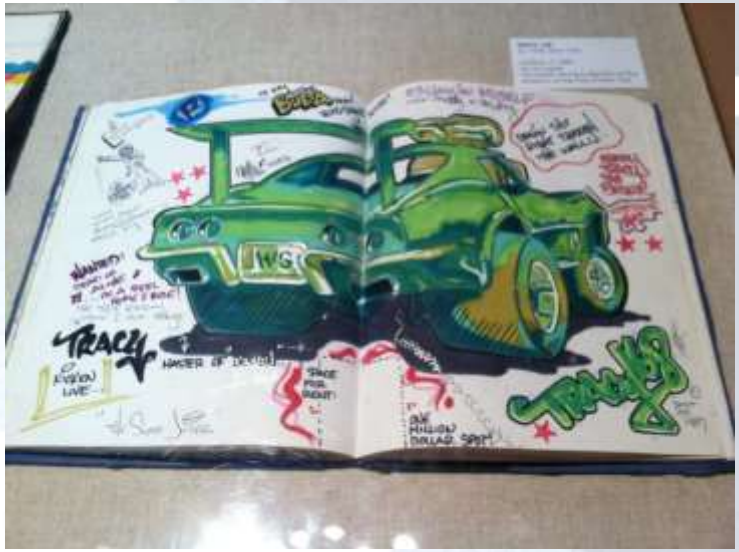


Figura 3. "The Super Juicer" criado por Tracy 168, incluído em "the Blue Black Book", seu original dono é chamado de Deadly Buda, e foi exposto na City on Canvas: Martin Wong Collection, Museu da Cidade de Nova Iorque. Foto de: Elizabeth Harris, 2011. Acesso em: https://www.donttakepictures.com/dtp-blog/2016/8/8/bookmarks-graffiti-artists-black-books

As figuras 3 e 4 nos oferecem uma discussão relevante sobre como foi feito o manejo dessas obras, (a) o Museu de Wong, quando ele ainda está vivo e (b) após sua morte, chega-se então a dois pontos relevantes desta pesquisa:

(a) o livro de artista em sua narrativa, sugere este objeto como uma obra que é feita para exercer fruição sobre suas páginas. Foi o que o artista Martin Wong realizou em seu museu. Aproximou o público geral para conhecer esses *blackbooks*. E que neste momento eles são tratados como *books* - livros, em uma tradução livre.

(b) os cadernos que se tornam uma outra categoria: a de obra exposta (CIRILLO, 2019).

Uma exposição dos artistas Gêmeos[22], em 2020, trabalhava o imaginário dos irmãos artistas que começaram seu caminho no *graffiti* em São Paulo, nos finais dos anos 1980. Nessa exposição "OSGEMEOS: SEGREDOS", o objetivo era conhecer sobre o universo deles em caráter retrospectivo de seus trabalhos. Eles expuseram seus cadernos de desenhos, cadernos escolares, diversos materiais que perpassam a história deles. Essa exposição junta um acervo notável da história dos *Gêmeos* e reforça mais uma vez o uso dos cadernos em seu processo na consolidação dos seus processos artísticos. Seguem as imagens da exposição na Sala 2 da Pinacoteca de São Paulo reservada para mostrar seus cadernos:

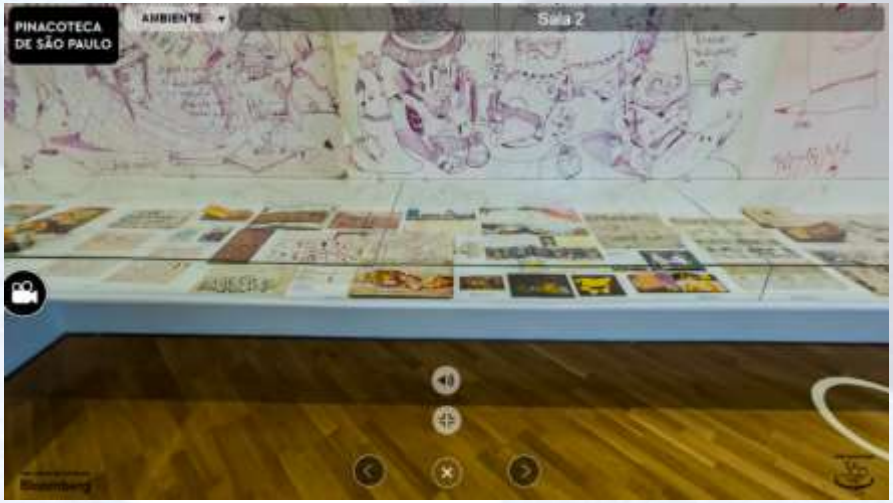


Figura 4. Print retirado do tour virtual da exposição "OSGEMEOS: SEGREDOS" 2020/2021. Acesso em: http://pinacoteca.org.br/tourvirtualosgemeos/

[22] Os Gêmeos são uma dupla de irmãos.



Figura 5. Print retirado do tour virtual da exposição "OSGEMEOS: SEGREDOS" 2020/2021. Acesso em http://pinacoteca.org.br/tourvirtualosgemeos/

1. Por uma definição

Para chegar enfim ao *blackbook*, sua natureza social não pode ser deixada de lado. Para isso, buscou-se artefatos que indicassem o conhecimento de objetos com o fazer artístico compartilhado. Até o momento, encontra-se os tipos: *Liber amicorum, album amicorum,* ou *hortus amicorum* (estas nomenclaturas se referem ao mesmo objeto) que "primeiro eles apareceram no século XVI quando estudantes holandeses e alemães usavam como um modo para recordar e lembrar seus estudos no exterior"[23]. Confirma-se esse dado em um *blog*[24] que entrevista o co-curador Andrea Varney da Biblioteca Britânica:

> The fashion for friendship albums spread to other parts of Europe, and they were soon used by musicians, artists, lawyers and all sorts of other people...They are full of celebrity autographs, music notes, little paintings and drawings of parties and feasts, and interactive lift-the-flap pictures… People asked new friends and contacts to sign their books, add wise or funny sayings, and sometimes a personal coat of arms or a miniature painting, often made by a local artist," (Andrea Varney, em entrevista para a redação do blog do canal da BBC, 2019)

[23] Texto original: *"They first appeared in the mid-16th Century when Dutch and German students used them as a way to record and remember their studies abroad"* Acesso em: https://www.bbc.co.uk/newsround/47388671.

[24] Blog do canal televisivo e jornalístico internacional BBC https://www.bbc.co.uk/newsround/47388671

A Biblioteca Britânica realizou uma exposição com os *liber amicorum* que ela possui em sua coleção. Um deles é do Michael van Meer[25] que viveu em Hamburgo, mas fez longas viagens para a Inglaterra e Dinamarca.



Figura 6. SEQ Figura * ARABIC 7 - Alba amicorum na exposição Alba amicorum - or 'friendship albums' . Este caderno pertenceu a Michael Van Meer entre 1615 -1616.

O que é pertinente no *album amicorum* para esta pesquisa é o caráter social que ele representa. Burke (1996) no início dos anos 1990 pesquisa a história da amizade, no campo da sociologia e também da arte e encontra uma rede de *networking* sendo feita através desses cadernos. Ele localiza mais de 15 *alba amicorum* na Biblioteca Britânica e mais de 200 menções que esses cadernos existiam no século XV também. (BURKE, 1996, p. 99).

Um *hortus amicorum* que vale a pena citar, pertenceu a Burchard Grossmann em 1634 que recolhe a assinatura e um auto retrato em tinta nanquim do artista Rembrandt e que também foi exibido em Hamburgo, cidade natal de Grossmann. Rembrandt escreve: *"um caráter piedoso prefere honra a muito dinheiro"*[26] (tradução livre). O artista era famoso em sua época. O que suspeita a Biblioteca Koninklijke dos Países Baixos[27] é que Rembrandt não fazia parte do círculo de amizades de Burchard e que ele teria pago para

[25] A Biblioteca Britânica disponibiliza algumas páginas do *Liber amicorum* ao acessar em: https://www.bl.uk/collection-items/a-virginian-indian-in-st-jamess-park-from-the-friendship-album-of-michael-van-meer

[26] *'Een vroom gemoet acht eer voor goet'* Acesso em: https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F92075%2FD169527DB938C212A031B20781A70AF18B41C2F1&repid=1

[27] Site que disponibiliza materiais digitalizados e os comentas através de seus colaboradores e pesquisadores.

ganhar tal desenho em seu álbum. Apesar deste adendo, de que as duas pessoas em questão não eram amigas como sugere o nome do livro – livro de amigo. Logo o *liber amicorum* carrega uma densa coleção e amizades feitas pelo caminho em que se viajou ou que se estudou.



Figura 7. Esta imagem é da exposição "The Birth of the Art Market. Rembrandt, Ruisdael, van Goyen and the artists of the Dutch Golden Age" em Bucerius Art Forum Hamburgo, Alemanha, 2017. Este é o liber amicorum que percetenceu a Buchard Grossmann. Acesso em: https://www.apollo-magazine.com/the-art-market-in-the-forum/



Figura 8. Rembrandt ao assinar o liber amicorum de Buchard Grossman em 1634.

Em 2014, um estudioso de grafias, caligrafias, letramentos e principalmente como surgem os signos que desenham as letras, David Braffmam, pesquisador do Instituto de Pesquisa do Getty Museum em Los Angeles - LA, EUA apresenta o *liber amicorum* do *graffiti* o *L.A Black Book*. Em seu livro ele menciona a proximidade do *blackbook* ao *amicorum:*

> The book that exerted the most powerful pull on the visiting artistas was a seventh-century liber amicorum (book of friend), an elaborate form of autograph book that had become a fad among university students, aristocrats, and academics in the mid-1500s. PAssed from hand to hand, a liber amicorum was filled with calligraphic signatures, poetry, and painted coats of arms, like a black book from four hundred years ago. (BRAFFMAN, 2014, p. 7).

David Braffman, durante 4 anos recolhe desenhos e assinaturas de 143 sujeitos participantes da cena do *graffiti* em LA e relata algumas mudanças da paisagem urbana que ocorre desde o grande *"boom"* urbano na cidade no final dos anos 1960 (BRAFFMAN *apud* REED, 2014, p. viii). Ao final da reunião de todas as assinaturas, culmina numa exposição com pintura ao vivo na galeria ESMOA em que o pesquisador expõe o *LA black book* e os livros de grafias raros que ele mostrava as pessoas que compuseram o '*blackbook amicorum*' e que ele as nomeia de "*scratch Artists*".



Figura 9. Pintura ao vivo da culminação da reunião das assinaturas para o L. A. Black book na galeria ESMOA. acesso em http://jimmchugh.blogspot.com/2014/06/



Figura 10. LA blackbook com desenhos originais, não o disponibilizado para a venda.

Outro ponto importante a ressaltar é quanto a grafia encontrada em diversos textos, como *blackbook*, sem a separação das palavras *black* e *book*. BRAFFMAN (2014), RAHN (2002), ROBINSON (2014), HARRIS (2018), todos esses pesquisadores dos EUA, escrevem com a grafia separada, como também, LIMA da SILVA (2010) e KESSLER (2006) do Brasil (Veremos os 3 últimos autores logo adiante). O que motivou a escolha da grafia ser escrita junto - *blackbook* - para esta pesquisa foi a partir do recolhimento desses cadernos e seus donos o escreverem assim em conversas por meios de mensagens virtuais, observando uma característica da grafia que pode ser capixaba ou 'abrasileirada'.

Observa-se que a autora do artigo que anuncia esta exposição no blog do museu Getty Los Angeles, descreve que a coleção contém "*45 sketchbooks also called black books"*[28] o modo que ela escreve é separando as palavras *black* (preto, tradução livre) e *book* (livro, tradução livre) ela ainda explica a sua funcionalidade social e de estudo:

> Writers used black books to collect tags from other writers in addition to sketching pieces destined for trains or canvas. Because of their ephemeral nature, few black books survive today. (ROBINSON, 2014, np. GRIFO NOSSO).

[28] Disponível em: https://blog.mcny.org/2014/02/18/highlights-from-the-city-museums-graffiti-collection/

Braffman (2014) apresenta-os como cadernos que fazem parte da comunidade do *graffiti*, e apresenta outra grafia, o *pieces book*:

> Many graffiti artists carry sketchbooks they call black books or piece books. They ask friends, crew members, and others whose work they admire to "hit up" their books - to fill a blank page with artwork, whether a simple drawing, freestyle lettering, or an elaborate composition. (BRAFFMAM, 2014, p. 2)

Harris (2018) afirma que eles são mais que cadernos de *sketch*:

> [...]black books were more than just sketchbooks. Before the advent of digital photography, black books were a means to portably display ideas to other writers. These books were passed between people, who would tag the pages of one another's books. Much like a visual yearbook, black books became emblematic of who the owner had met (and how well they knew them based on the intricacy of the piece), what crew he or she ran in, and how accomplished the individual writer was. HARRIS (2018, np). [29]

A partir desse momento, tento buscar uma definição juntando tanto o caráter social do *blackbook*, quanto seu papel artístico.

O caráter social do caderno é tão importante quanto o caráter artístico. Os recolhimentos de *tags*, adesivos e desenhos fazem com que o caderno seja exposto e compartilhado. As ideias e os desenhos sempre aparecerão, mas as assinaturas serão sempre as detentoras de atenção de um grupo. Gonçalves (2006), retrata sobre o pichador de caderno que se constitui sozinho, como uma passagem feita antes de entrar no movimento do *graffiti*. De fato, o *blackbook* é um caderno que pode ser analisado antes da entrada do sujeito na comunidade e durante sua permanência. A sociabilidade é a grande questão do *graffiti* e o *blackbook* atesta essa função sociável, tendo ele como manutenção dessa sociabilidade:

> [...]há uma essência que o ingênuo do grafite aprende sozinho, principalmente na sua experiência de pichador de caderno, quando se inicia de modo "autodidata" na tomada de suportes para os seus rabiscos furtivos e desenhos despretensiosos. Àquilo que eles tratam por essência, eu chamaria de "a base que lhes serve como aporte". O que a experiência enquanto pichador de caderno fornece ao grafiteiro é uma base para a sua

[29] Acesso em https://www.donttakepictures.com/dtp-blog/2016/8/8/bookmarks-graffiti-artists-black-books

> prática, que por sua vez, deverá se desenvolver muito mais, conforme for se inserindo no grafite. Entretanto, um grafiteiro não se faz só, não se constitui solitariamente, tampouco avesso às tradições do grafite. Não basta que haja uma vontade pessoal ou ter sido pichador de caderno para arregimentar-se ao grafite. O grafiteiro atua na rua mediante uma sociabilidade que são os próprios modos de fazer do grafite e que lhes são transmitidos fundamentalmente pelo exemplo. (GONÇALVES, 2006, p. 160)

Para isso, apresenta-se o conceito da causalidade artística difundido por Bakhtin e Voloshinov (1976, np): primeiro temos "o coração imanente" que aqui se assemelha ao fazer intrínseco do riscar e construir algo nos cadernos - como algo natural de se fazer - e no processo de desenvolvimento deste meio artístico de desenhar em cadernos o sujeito se torna influência "causal" do meio social extra-artístico em que se vive. Portanto, só se pode compreender o fazer *blackbook* com o seu *networking* criado[30].

Ao realizar a pesquisa sobre etnografia na cena urbana de Porto Alegre Munhoz (2003) explica o que são "os cadernos do grafite":

> Estes cadernos contém os primeiros traços, desenhos e assinaturas daqueles que querem ingressar no grafite. Mais tarde estes cadernos se tornam um elemento muito importante para a sociabilidade como grupo. A grande característica destes cadernos é que eles não são restritos a um único indivíduo, estes cadernos circulam entre os escritores de grafite, são emprestados para amigos e colegas, são compartilhados. Disso decorre que uns escritores desenham nos cadernos dos outros, muitas vezes fazendo interferências nos desenhos que ali estavam. Assim estes cadernos retornam a seus autores alterados pelas interferências dos colegas. (MUNHOZ, 2003, p. 113).

Para isso, é inevitável atestar sua aplicabilidade social, como sujeito pertencente a um movimento que cria e quer se inserir cada vez mais em um grupo. Assim, ao se utilizar do *blackbook* servindo como exposição de seus trabalhos na forma de bagagem e um passe livre para a aproximação de outros jovens.

> Os cadernos dentro do grafite têm mais de uma função. Primeiramente servem como meio de treinamento e expressão dos atores isoladamente. Servem também como meio de inserção quando um ator munido de seu caderno se aproxima de outro e através do caderno

[30] Esse conceito também é defendido por Rahn *apud* Zuermehlen sobre *blackbooks (2002)*

> mostra que também tem envolvimento com a escrita urbana. A troca quando ocorre passa a ser o fator mais significativo pois cria novos laços nas relações destes atores. (MUNHOZ, 2003, p. 113)

Deste modo, ao ocorrer a aproximação, esses jovens começam com a intervenção da causalidade artística em seus *blackbooks*, "A intervenção visual de outros praticantes de apropriações visuais nos cadernos fala de uma rede de pertencimento, sociabilidade e troca que vai sendo tecida. (KESSLER, 2008, p. 57).

2. Considerações Finais

Ao encontrar todas estas questões envolvendo o *blackbook*, podemos traçar alguns paralelos a partir das intervenções encontradas na coleta feita. O caderno de esboço/rascunho/notas/desenho como um objeto que se utiliza antes de entrar no movimento do *graffiti*, pelo fato do ato de desenhar e praticar e o querer se aprimorar, em que há a aspiração de pertencer a algum grupo. O *blackbook* passa a ter essa característica por causa da sua exposição, do seu querer mostrar, um caderno que pela escolha do dono é aberto, convidativo e inacabado (sempre com espaço para mais), sua coleção vai sendo construída a partir das suas relações.

Numa linguagem estética que tem como foco a demarcação e a conquiste de territórios na cidade contemporânea, os *blackbooks*, efetivamente, se colocam como territórios de experimentações. Neste sentido, buscaremos nos aproximar dos cadernos dos grafiteiros capixabas evidenciando suas tipologias e usos, bem como, buscamos traçar uma taxonomia experimental que possa facilitar seu estudo como documento pessoal e como patrimônio material da cultura do movimento do *graffiti.*

3. Referências

BRAFFMAN, David. *L.A Graffiti Black Book*. Getty Publications. Los Angeles. 2014.

BURKE. P. *Humanism e Friendship in Sixteenth Century Europe.* Groniek. 1996. Pdf online. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=11038502625609183391&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em 05 fev. 2022.

CIRILLO, José. *Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação.* Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.

GONÇALVES, Anderson Xavier Tibau. *A Pedagogia do Spray:* o que faz o grafiteiro, grafiteiro. Rio de Janeiro, 2006. 186 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, 2006.

HARRIS, Elizabeth K. *Bookmarks: Graffiti Artist's "Black Books"*. Blog: Don't take pictures. 2018. Disponível em: https://www.donttakepictures.com/dtp-blog/2016/8/8/bookmarks-graffiti-artists-black-books. Acesso em 05 fev. 2022.

KESSLER, Lucenira Luciane. *Diálogo de traços:* etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aprovada em 2008. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15323. Acesso em 05 fev. 2022.

LIMA da SILVA. Eleones. *A GENTE CHEGA E SE APROPRIA DO ESPAÇO!* Graffiti e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre. (2010).

LASRAK, Houda. *Martin Wong's papers: a deeper look at the graffiti art collector*. MCNY Blog: New Stories. 2014. *This entry was posted on December 23, 2014 by Collections Intern in Manuscripts and Ephemera*. Disponível em: https://blog.mcny.org/2014/12/23/martin-wongs-papers-a-deeper-look-at-the-graffiti-art-collector/. Acesso em 05 fev. 2022.

MUNHOZ, Daniella Rosito Michelena**.** *Graffiti:* uma etnografia dos atores da escrita urbana de curitiba**.** Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Paraná -UFPR. Sob orientação Profa. Dra. Selma Baptista. 175 páginas. Curitiba, Paraná. 2003.

RAHN, Janice. *Painting Without Permission: Hip-hop Graffiti Subculture*. Greenwood Publishing Group. Westport. 2002.

ROBINSON, Lauren. *Highlights from the City Museum's Graffiti Collection*. MCNY Blog: New York Stories. *This entry was posted on February 18, 2014 by Lauren Robinson in Digital Project. 2014.* Acesso em: https://blog.mcny.org/2014/02/18/highlights-from-the-city-museums-graffiti-collection/ . Acesso em 05 fev. 2022.

ZAIDLER, Waldemar. "Arte Pública e Arte de Rua - graffiti versus grafite", *II Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica - Arte Público y Espacios Políticos: Interaciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas"*. Volume I. C/Arte Projetos Culturais. Vitória - ES. 2011. p 132 – 142.

SERIA ISSO UM LIVRO DE ARTISTA?
O livro como objeto apropriado em uma Prática Artística

José Henrique Rodrigues de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr.ª Cláudia Maria França da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

As considerações levantadas nesse artigo acompanham o processo de criação de um de seus autores, onde expomos uma pesquisa pautada em uma prática artística exploratória, que se encontra em desenvolvimento. Destacamos que esse texto é uma atualização da pesquisa de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo iniciada em 2020. O objeto apresentado é um Livro de Artista, realizado a partir da apropriação e subsequente intervenção gráfica no conteúdo de um objeto industrial e editorial "pronto": um livro, Bom Crioulo de Adolfo Caminha. As intervenções gráficas realizadas nas páginas do livro nos permitem traçar paralelos entre os conceitos operatórios do fazer artístico e um referencial teórico inicial que, por sua vez, nos proporciona compreender os conceitos que circundam as discussões sobre o objeto-livro e sobre o Livro de Artista. Entre o referencial bibliográfico apropriado para as discussões desse artigo podemos citar os textos de Paulo Silveira, Marcel Duchamp, Walter Benjamin e trabalhos artísticos de Júlio Plaza e Augusto de Campos e Elida Tessler, dialogando tanto com o trabalho artístico autoral apresentado quanto com o referencial teórico.

Palavras-chave: *livro de artista; desenho; apropriação; intervenções gráficas.*

Introdução

O presente trabalho aborda as alterações do projeto de pesquisa apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES em 2019, dentro da linha de Teorias e Processos Artístico-Culturais, iniciado em 2020. Passadas as etapas admissionais, espera-se que todo projeto sofra alterações ao longo do percurso da pesquisa.

Partindo do pressuposto de que "[...] o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios" (SALLES, 2011, p. 41), as discussões e questionamentos a seguir pontuam um novo olhar sobre essa pesquisa, ocasionadas por divagações durante o processo de criação artístico. Sendo assim, detenho-me especificamente na compreensão de uma Pesquisa *em* Artes, onde o acaso permite novos caminhos poéticos. Também pretendo pontuar de maneira analítica

alguns dos elementos norteadores da pesquisa de modo a percorrer caminhos teóricos dentro e fora do campo de conhecimento artístico.

Saliento que a inclinação teórica deste texto não é uma atualização das discussões temáticas em separado; pretendo compreender diferentes abordagens que permeiam o objeto artístico em foco.

Conforme observamos no ensaio de Marcel Duchamp chamado *O Ato Criador* (1986), a escrita do artista sobre seu próprio trabalho nos propicia acessar pistas sobre o próprio trabalho, cujos escritos poderiam ser acessados na posteridade pelos eventuais expectadores e/ou pesquisadores. Consideramos a parte escrita do processo de criação como uma parte essencial do processo de elaboração do trabalho artístico. Escrever sobre o próprio processo nos permite olhar as operações e escolhas técnicas em retrospecto afim de alinhavar os discursos que vão permear o trabalho artístico.

Existe ainda um discurso atemporal presente no texto de Duchamp sobre a questão da autoria, temática que não será discutida nesse texto, embora sua menção seja necessária. O objeto utilizado para produzir os desenhos foi produzido pela indústria editorial, de modo que os idealizadores desse objeto começam a ser "apagados" ou "reescritos" à medida que a tinta tipográfica é adicionada às páginas do livro.

1. O Objeto de Pesquisa

O objeto de pesquisa desse trabalho é um objeto realizado a partir de uma série de operações artísticas, cujo intuito é destituir o suporte apropriado do seu uso tradicional. O objeto apropriado é o livro "Bom Crioulo" do escritor brasileiro Adolfo Caminha, publicado pela Editora Todavia (Figura 1). Aproprio-me do exemplar para nele, agir com uma série de interferências, intervenções e interdições nos elementos textuais e visuais no decorrer de suas páginas (Figura 2).

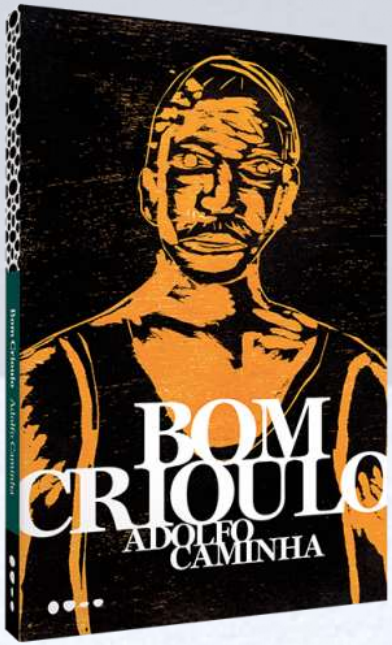
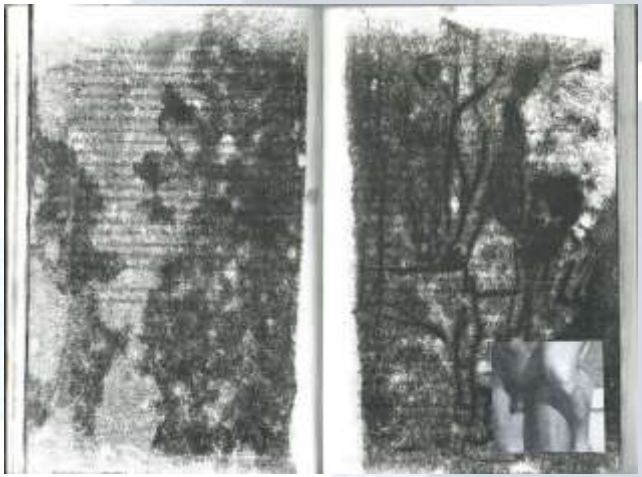


Figura 1. "BOM CRIOULO, DE ADOLFO CAMINHA" publicado pela Editora Todavia, 2019. (Fonte: <https://todavialivros.com.br/upload/2019/07/5d2382be72639/340x532x320x500x10x16/bom-crioulo-2.png>)



Figuras 2. Duas páginas escaneadas do objeto artístico citado, ainda em construção. (Fonte: Acervo do Autor)

O livro de Adolfo Caminha possui valor afetivo para mim. Sua leitura foi realizada durante o primeiro ano do Ensino Médio, após encontrar o livro na biblioteca da escola. Após a leitura, foi estabelecido um desafeto em relação ao livro, algo como um incômodo. Em retrospecto, observo que esse incomodo refere-se ao fato do personagem principal, Amaro – um homem negro e homossexual – carregar uma descrição ao longo da narrativa que o

destitui de sua humanidade, colocando-o próximo da categoria animal:

> Outras bocas foram transmitindo a ordem até que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d'olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuava-se linhas características de estupidez e subserviência. (CAMINHA, 2019, p. 25)

Essa descrição pontua exatamente a animosidade da época em relação às pessoas negras, embora esse livro explicite as características de um sujeito do gênero masculino. Mais à frente, as escolhas estilísticas do autor passam a explicitar como o personagem principal percebe a própria sexualidade:

> Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendencias em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria! o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. E o mais interessante é que "aquilo" ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a "natureza" impunha-lhe esse castigo.

Retorno ao texto de Caminha a fim de compreender e abarcar os estranhamentos causados por essa primeira leitura, transformando a experiência de leitura em uma experiência artística.

2. O objeto Livro

Na introdução do livro *A Página Violada*, Paulo Silveira nos diz que tudo evidencia "que um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores." (2008, p. 13).

Três dos cinco sentidos parecem permear a percepção do objeto livro a partir de seus verbos: fruir, tocar, cheirar. Curiosamente, podemos citar ainda um quarto sentido – ou melhor – um verbo sinônimo do sentido do paladar. Diz-se que um leitor é um devorador de livros quando o seu processo de leitura envolve se aprofundar de tal maneira na história que ele consome vorazmente o seu conteúdo.

Podemos entender o livro como um objeto que desperta afetos. Entretanto, os afetos despertados por sua fisicalidade enquanto objeto parece estar hierarquizados acima dos afetos despertados pela leitura de seu conteúdo. A partir da sua descrição afetuosa sobre o objeto livro, e pensando pela lógica dos leitores de livros literários, onde a fruição do objeto é visual, tátil e olfativa, a sacralização desse objeto (e não do conteúdo do objeto). O corpo cavernoso da fruição é inflado pelo prazer cinestésico.

3. Seria esse um livro de artista?

Paulo Silveira, em *A página violada* apresenta uma definição ampla sobre o livro de artista: "Utilizo [...] 'livro de artista' para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome." (2008, p. 25) Reflete sobre esse termo ao pesquisá-lo em dicionários de língua portuguesa, se defrontando com verbetes que definem o livro de artista como um trabalho produzido inteiramente pelo artista.

Os verbetes consultados por esse autor estreitam o significado de livro de artista de tal forma a fazer-nos o seguinte questionamento: seriam os objetos apresentados nesse artigo livros de artista? A dúvida que permeia e nomeia esse artigo pode ser respondida que um sonoro "sim".

Em suma, o livro de artista nos parece um objeto híbrido e sua categorização não é estanque. Tais são as suas definições que outros pesquisadores e artistas utilizam-se de outras nomenclaturas para seus próprios trabalhos e escritos.

Em relação ao uso do objeto livro pelos artistas, ainda na introdução do livro, Silveira afirma que:

> o artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. (p. 21)

O próprio nome do livro, *Página Violada*, nos remete à essa apropriação do objeto livro, considerando uma suposta sacralidade na sociedade ocidental.

Apresentamos a seguir dois trabalhos artísticos que exemplificam as possibilidades do processo de criação em relação ao uso e subversão do objeto livro. Apesar de uma das escolhas não dialogar diretamente com a proposta artística desse trabalho, seria impossível não a mencionar tendo em vista a sua importância ao estudo dos livros de artista.

Originalmente expostos em 1974, os *Poemóbiles* de Júlio Plaza e Augusto de Campos, tridimensionalizam o livro ao ponto de transformá-lo num híbrido entre livro-poema-escultura. Possibilidades de leitura e interpretação dos doze poemas-objeto manipuláveis de Julio Plaza e Augusto de Campos são tão plurais quanto os espectadores que se propõe a manipular suas estruturas (Figura 3) que extrapolam os limites da página.



Figura 3. "POEMÓBILES" Julio Plaza e Augusto de Campos. 2ª ed. 1000 exemplares. 23 x 19 cm (Fonte: <https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/arrematearte-farm/tnt/lot_photos/10015/400f650c0e7b73340164e59292d40d543962726a_ml.jpg>)

Em *O homem sem qualidades caça palavras*, Elida Tessler apropria-se do romance *O homem sem qualidades* do escritor austríaco Robert Musil (1880-1942) ao subtrair de suas páginas todos os adjetivos presentes no texto. Após essa subtração, transpõe todas essas 30.301 palavras para 134 telas de algodão cru (Figura 4), cada uma contendo 40 adjetivos e organizadas no formato de um caça-palavras.

As telas de Tessler também foram disponibilizadas no formato do passatempo caça-palavras, com a impressão de 1000 cópias.



Figura 4. "O HOMEM SEM QUALIDADES" Elida Tessler. Telas de algodão cru. (2007). Fonte: http://www.elidatessler.com.br/o_homem_sem_qualidades_caca_palavras/IMG07.htm>).



Figura 5. "O HOMEM SEM QUALIDADES MESMO ASSIM E O HOMEM SEM QUALIDADES, MESMO", respectivamente. Elida Tessler (2007). (Fonte: <https://www.researchgate.net/figure/Elida-Tessler-O-homem-sem-qualidades-caca-palavras-2007-Fonte_fig4_346537220>)

Posteriormente, ao perceber que alguns adjetivos não haviam sido destacados do texto, Tessler se apropriou de mais duas cópias do livro. A primeira chamou de *O homem sem qualidades, mesmo*, rasurando com caneta preta os adjetivos destacados em *O homem sem qualidades*. No segundo livro, chamado *O homem sem qualidades,*

mesmo assim (Figura 5), destacou com um corretivo branco os adjetivos esquecidos na primeira leitura (TESSLER, s/d).

Seja apropriar ou subverter o formato do livro, seja premeditar a sua desconstrução e possibilidades de leitura, conforme observamos brevemente nos trabalhos acima, as possibilidades de uso do objeto livro dentro da prática artística apresenta uma amplitude tão plural quanto as práticas individuais de cada artista.

Elida Tessler foi além da leitura do romance de Musil, o tornando seu. Esse objeto editorial, produzido em larga escala nas impressoras das gráficas se tornou um objeto único. O objeto livro também figura a o espaço físico da obra, talvez como uma forma de transpor não apenas as palavras, mas o próprio significado das palavras. Ou ainda, como uma forma de "qualificar" tanto o texto e obra, em relação ao título original do romance.

Avançando para além da materialidade do objeto, ao descaracterizar (ou "*desajetivar*") o romance de Musil, ele deixa de pertencer a Elida Tessler-leitora e passa a figurar sua produção artística:

> A artista se apropria da literatura e não satisfeita em apresentar ao público seu caçapalavras, mostra seu processo de construção com os livros marcados em preto e branco. E quando marca as palavras, de certa maneira, as retira do texto, as elimina, modificando o sentido das frases nele contidas. O livro de Robert Musil é base não apenas para a produção de algo que vai além do formato livro, mas é também ele mesmo apropriado como objeto pela artista e exposto de maneira resignificada. (BASCHIROTTO, 2016, p. 106)

4. Apropriação: O que pode um artista fazer com o livro?

Podemos estabelecer uma relação intrínseca entre a imagem inserida nas páginas desse livro pelo artista e um texto pré-estabelecido. Esse objeto livro tem uma característica bem especifica em relação a sua materialidade: ele é um objeto industrial. Seria impossível ignorar o modo como a industrialização da impressão modificou o modo como lidamos com a literatura, ao utilizar como suporte um produto dessa indústria.

Walter Benjamin em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* originalmente publicado em 1936, apresenta discussões contemporâneas as discussões desse trabalho. O panorama apresentado por Benjamin proporciona um entendimento

embrionário sobre como a reprodução em larga escala de obras de arte propiciaram novos entendimentos em relação a arte.

Para isso, Benjamin nos recorda que a reprodução de obras de arte nos acompanha há algum tempo. Nos ateliês, a prática da cópia estava presente como estratégia de ensino dos mestres para com seus discípulos. Embora, obviamente, essa reprodução esteja balizada pela mão do artista e não por maquinários industriais, como é o caso da fotografia.

Retornando ao objeto livro, podemos afirmar que ele é ao mesmo tempo único (por ser a única cópia acessada pelo artista) e um objeto múltiplo por estar contido dentro de uma totalidade, entre seus múltiplos impressos na mesma tiragem. Poderíamos inferir o conceito de aura, visto em Benjamin no texto supracitado ao objeto já intervisto? Ou seja, ao objeto artístico realizado a partir de um objeto industrial? Sua autenticidade poderia ser questionada?

5. Considerações Finais

Ante a impossibilidade de nos atermos a todos esses questionamentos no espaço destinado para esse trabalho, salientamos que eles serão conduzidos em outro momento. Suprimir essa discussão não seria interessante para a totalidade desse trabalho, por isso optamos em escrevê-lo, mesmo que brevemente, como uma forma de norteamento.

O objeto industrial apropriado para a realização desse objeto artístico nos parece apresentar características do que Walter Benjamin descreve como “aura”. Essa concepção ritualística da obra de arte em Duchamp nos parece presente no modo como os leitores dialogam fisicamente com seus livros. De certa forma, o artista também possui esse ritual com seu objeto artístico à medida que as operações técnicas vão se delimitando.

6. Referências

BASCHIROTTO, Viviane. *Livro de artista:* palavra-imagem-objeto. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho de 2016.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. IN: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. 2ª ed.

FABRIS; Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da Costa. *Tendências do livro de artista no Brasil.* Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf. Acesso em: 13 jun. 2021.

França, Cláudia. Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto. *Revista Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (19), julho-setembro. 153-160.

SHIMPTON, R. H. *MONOTIPIA:* Uma *Investigação Técnica e Artística*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, Especialização em Estudos da Imagem) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Faro. 129 p. 2012. Disponível em: https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3522/1/Monotipia170513.pdf . Acesso em 05 fev. 2022.

A POÉTICA DE RONALD DUARTE NOS TRABALHOS FOGO CRUZADO E MATADOURO/BOIADA DE OURO

Josélia Andrade Santos
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Carlos Eduardo Dias Borges
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O presente artigo apresenta reflexões oriundas da pesquisa de Iniciação Científica "A palavra como elemento agregador nas ações de Ronald Duarte", desenvolvida entre os anos de 2020 e 2021 na Universidade Federal do Espírito Santo. A fim de apresentar e discutir a presença e funcionamento da palavra nas produções visuais do artista. São analisadas as obras Fogo Cruzado e Matadouro/Boiada de Ouro de Ronald Duarte. Suas ações convidam a participação do público, seja através dos nomes dados aos trabalhos ou por suas intervenções e falas durante as suas execuções. Seus trabalhos geram diálogos e permitem apelidos, resultantes das participações. Assim nomes e lugares, retroalimentam suas propostas e vão contribuindo para a própria transformação das suas apresentações.

Palavras-chave: *Ronald Duarte; Performance em debate; palavra; artes visuais*

Introdução

No presente artigo, analisaremos a poética do artista nestes dois trabalhos, a fim de dar continuidade à pesquisa desenvolvida entre 2020 e 2021, explicitando ligações da relação entre palavra, imagem e ações do corpo, com ênfase nos nexos da arte com aspectos sociais e econômicos da cultura e com as cidades. Tomamos como exemplos paradigmáticos os trabalhos Matadouro/Boiada de Ouro e Fogo Cruzado, ambos de 2016, que levantam questões sociais e cotidianas observadas no Brasil, país onde mora.

Em Fogo Cruzado o título está, de acordo com o artista, relacionado à troca de tiros no Bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Já no trabalho Matadouro/Boiada de Ouro os participantes vestem cabeças de boi douradas e caminham nas ruas da cidade como uma boiada. Esta ação tem tido seu nome modificado, para contextualizar os diferentes locais e questões culturais e sociais envolvidas. Os dois trabalhos foram relacionados em entrevistas realizadas com o artista. Uma delas, ainda não publicada, foi realizada como parte do Projeto de Extensão Performance em Debate, da Universidade Federal do Espírito Santo, e teve questões direcionadas especificamente para essa

relação. De acordo com essa entrevista, Duarte trabalha com ações urbanas, ligando criticamente a arte com a vida, com questões percebidas no cotidiano:

> [...] eu faço ações urbanas, ações ativas, artísticas, visíveis, possíveis de visibilizar-se, de criar imagem do cotidiano, dentro do mundo real, discutindo questões prementes, questões que estão pulsando no momento, no aqui e agora, correndo atrás desse presente que foge constantemente do presente. (Performance em debate, 2021, p.1).

Os trabalhos do artista Ronald Duarte relacionam a vida e a violência na cidade com propostas nas artes visuais a fim de dar visibilidade a acontecimentos que afetam o cotidiano das pessoas. Portanto sua atuação tem intenção de ser ativa e crítica. O que é explícito nos nomes de suas propostas, como a série "Guerra é Guerra", na qual se insere a ação "Fogo Cruzado", como crítica e denúncia do cotidiano violento da sociedade, principalmente do tratamento dado pelos meios de comunicação à periferia e, principalmente, às pessoas negras e pobres. O público participa ativamente nas ações performáticas do artista desde a nomeação do trabalho até sua execução. E retroalimenta os desenvolvimentos das suas séries:

> Josélia Andrade - Você comentou também sobre o fato dos seus trabalhos terem apelidos, o que é uma novidade pra mim, porque eu sabia dos nomes, mas (...) Ronald - É, muita gente não chama "O Que Rola Você", porque não consegue guardar O Que Rola Você Vê, como O Que Rola Você Vê, e chama: ah, o Banho Vermelho, o Banho de Sangue, aquele banho de sangue, sabe? Chamam de Banho de Sangue. Ou então o Fogo Cruzado mesmo, chamam de Fogo nos Trilhos, são os apelidos, os nomes que as pessoas, vão dando e acabam falando, às vezes e até em entrevistas, apresentando o trabalho, citando com outro nome, entendeu? São os apelidos que eles vão ganhando. Como Nimbo Oxalá, muita gente chama de A Nuvem, a Grande Nuvem, O Cogumelo ou jornal cubano saiu A Bomba da Paz, não é a pomba não, A Bomba da Paz. (Performance em debate, 2,021, p. 17).

O primeiro trabalho considerado, "Matadouro/Boiada de Ouro", Figura 1, foi realizado primeiro em Recife, no Brasil, e se chamou "Matadouro". O artista solicitou a confecção de 40 cabeças em papel machê que, posteriormente, se tornaram douradas para uma nova apresentação em Berlim, desta vez chamada de Boiada de Ouro, contextualizando este local e integrando-o ao trabalho:

O Ricardo Maurício participou da primeira *boiada* que era de papel machê, que era colorida, que era muito mais ingênua, muito menos drástica, ela era mais festiva, era quase um Brasil todo. Já a ouro não, ela começou a perceber, a tomar uma consciência que foi… que esta cabeça tem valor, o quanto ela está desmatando e o quanto ela tá matando pelo dinheiro, o quanto todo o grupo de carnificina, todos os desmatadores, que começou como matadouro boiada e a boiada andava em fila na primeira ideia. Era como ela vai para o matadouro de boiada e a boiada andava em fila na primeira ideia. Era como ela vai para o matadouro, entendeu? O boi vai para o matadouro andando em fila, sabe? E a de ouro, ela é convidada pra ir a Berlim e ela só se torna de ouro por questões de não conseguir levar a boiada colorida e eu tenho que fazer uma, coincidentemente, muita gente achou que tivesse alguma ligação com o anjo de Berlim." (Performance em debate. 2021, p.6).

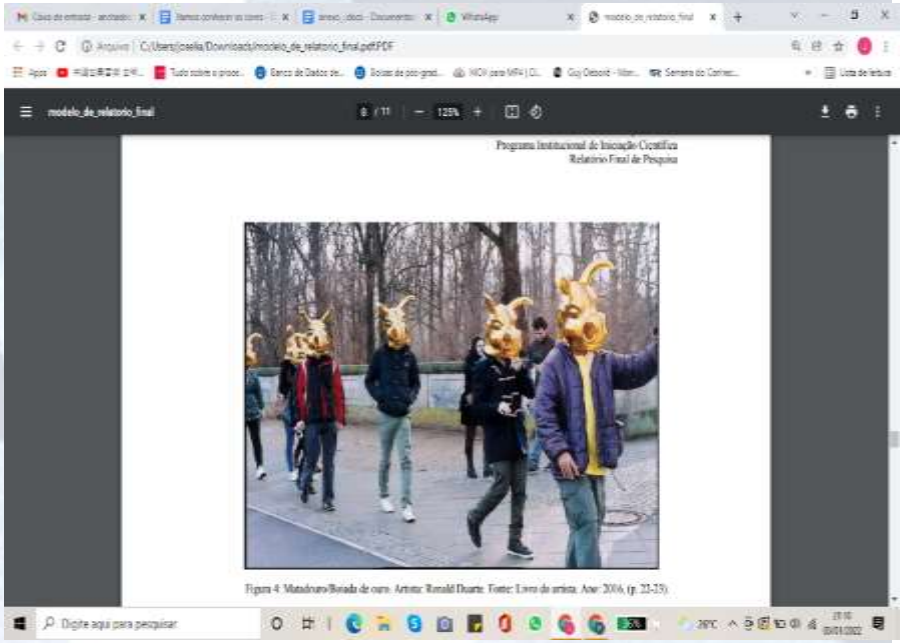


Figura 1: "MATADOURO/BOIADA DE OURO" - Ronald Duarte. Berlim. 2014. (Fonte: Livro do artista).

Em Fogo Cruzado, Figura 2, o artista relaciona o trabalho à violência presente no Rio de Janeiro com destaque para o Bairro Santa Teresa:

> Fogo Cruzado, esse aí é um pontapé, um pontapé forte! Porque, contra tudo e contra todos… O fogo cruzado continua, né? a favor de tudo e a favor de todos, e o fogo cruzado continua. E o fogo agora tá cada vez mais intenso, o fogo cruzado é internacional, né? O fogo cruzado são os interesses que estão por trás de todo esse fogo, por trás de todo esse interesse que tá queimando o Brasil, que ta queimando a vida, que tá acabando com a vida. Neste exato instante, o Brasil está incandescendo, tá pegando fogo, e o fogo cruzado, esse aí, é de 2000, 20 anos atrás, ele é quase um prenúncio de tudo isso que está acontecendo e, as chamas, no momento exato agora." (Performance em debate, 2021, p.2).

Duarte destaca a permanência da violência que é constante no país e como seus trabalhos se relacionam com os acontecimentos recentes que afetam a vida da população no Brasil propondo uma relação crítica com suas ações.

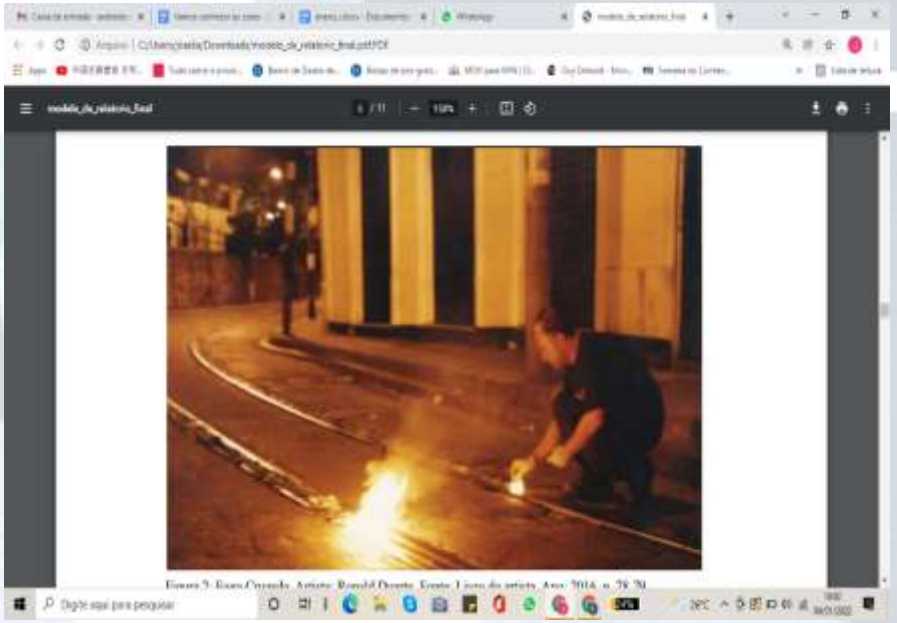


Figura 2: "FOGO CRUZADO" - Ronald Duarte. Rio de Janeiro.2002. (Fonte: Livro do artista).

Nestes dois trabalhos ficam, portanto, explícitas as ligações da relação entre palavra, imagem e das ações do corpo, com ênfase nos nexos da arte com aspectos sociais e econômicos da cultura e das cidades. Essa relação também já era sugerida pelo nome de sua entrevista para a revista Arte & Ensaio cujo título é "Que palavra eu vou gritar?". Nessa entrevista Ronald Duarte comenta que os

trabalhos são resultados de experiências suas vividas no Rio de Janeiro, e de sua percepção das diferentes relações de classe, setorizada espacialmente na cidade:

> [...] existe preconceito com quem é suburbano…quem mora lá e quem mora aqui, então comecei a misturar tudo e a perceber que podia misturar tudo, e então tive o privilégio de conhecer o Antônio Negri, que me falava sobre a multidão, sobre a potência de cada um e sobre a singularidade. As singularidades estão hoje emendando línguas, porque não sabem nem quais são as letras para montar uma palavra e não sabem nem qual é a palavra que eu vou gritar, é paz, é liberdade, é educação, qual a palavra que eu vou gritar?" (BARTHOLOMEU, TAVORA, 2013, p.99).

Em trechos dessas entrevistas, fica explícito como ele utiliza do diálogo como parte de seu processo reflexivo poético, como aproveita os apelidos, as referências surgidas nos diálogos, com os participantes e demais envolvidos, para aumentar a sua própria compreensão de suas ações e para assim, adaptar continuamente suas práticas aos locais e às suas condições particulares:

> É… Você tava falando, eu tava pensando, acho que é tudo ao mesmo tempo agora e tudo é misturado. Eu acho que o nome aparece sempre, o nome é aquela palavra que mais eu falo antes de eu executar o trabalho, porque eu sou o falador, sou um tagarela, falo pra caramba! De tanto falar do trabalho, eu vou repetindo o que eu vou fazer. Por exemplo, o trabalho que eu estou pensando em fazer, um exemplo, é um trabalho sobre essas balas traçantes dos traficantes, que todo dia eu vejo da janela passar uma balinha vermelha, outra balinha vermelha e no réveillon veio uma rajada de bala traçante que até saiu uma foto no jornal, como se fosse um rabo de pavão aberto, só de balas traçantes, então de tanto falar "traçante", "traçante", o nome do trabalho é Traçante." (Performance em debate, 2021, p.15).

5. Considerações finais

A pesquisa de Iniciação Científica, finalizada em 2021, evidenciou a importância da palavra em suas ações e produções visuais, apontando para uma nova forma de abordagem e compreensão de seu processo e de sua poética. Este artigo busca contribuir para explicitar como a palavra atua como agente de transformação formal e motivador nas ações e nos trabalhos do artista Ronald Duarte. Apresenta modos como estas são coletadas a partir das contribuições do público, como retroalimentam suas ações e ainda,

como o artista emprega a linguagem falada como parte do seu processo de reflexão e criação.

6. Referências

BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.). *Revista Artes & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, nº 26, Jun. 2013.

DUARTE, Ronald. *Qual a palavra que eu vou gritar?* Rio de Janeiro, UFRJ, 11 de junho de 2013. In BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.). Revista *Artes & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, nº 26, Jun. 2013. Entrevista concedida a Cezar Bartholomeu e Fernanda Lopes.

FERREIRA, Glória (org.). *Ronald Duarte* - Livro do Artista. Rio de Janeiro: delduque, 2016.

PREPOSFORMANCE EM DEBATE. *Entrevista com Ronald Duarte*. Vitória, UFES, 2021. Projeto de Extensão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_CjmHWrIQFk. Acesso em: 10 fev. 2022.

A MÚSICA DE PROTESTO CONTRA A DITADURA MILITAR NA RECEPÇÃO E PRODUÇÃO DE ALUNOS JOVENS E ADULTOS

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

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo observar o processo receptivo de alunos jovens e adultos em relação à música de protesto contra a ditadura militar, atentando aos sentidos atribuídos por esses estudantes ao terem contato com essas canções. Entendendo-se que a influência musical é fortemente exercida sobre a sociedade tanto no que tange à organização física, quanto mental e espiritual e que tal influência pode conduzi-la a comportamento alienado, faz-se necessário trabalhar mormente a população jovem, no sentido de incentivá-la ao consumo crítico da arte em geral e, em especial, da arte musical por ser uma das mais fácieis e de imediato acesso. As percepções a serem analisadas surgiram de uma proposta da disciplina de Artes em caráter interdisciplinar com a cátedra de História do Brasil e esse trabalho visa à formação de produção de sentido das músicas que apresentam conteúdo de protesto. Após análise de músicas elaboradas durante o período ditatorial repressivo entre os anos 1960 e 1980, pretende-se, por meio da produção de textos sobre as composições musicais em exame, perquirir a percepção dos alunos sobre as mensagens e como as decodificam. A interação: oitiva das músicas/análise da mensagem/produção e análise de textos permitirá dimensionar a intensidade do trabalho a ser realizado na abordagem do tema.

Palavras-chave: *Música. Protesto. Produção. Recepção. Ditadura.*

Introdução

A música permeia a vida humana em todas as época e situações. Alegria, tristeza, felicidade, sofrimento, guerra, paz e tantos outros sentimentos são inspiradores para quem traz em si a verve musical. Chegando à maioria da população através das grandes mídias, a música, segundo Adorno (1944, p.57), expressa claramente as indagações da cultura de massa, o consumo de mercadorias musicais implica também em novas características para a sensibilidade dos ouvintes que podem ser investigadas, já que a ideologia presente na indústria cultural acaba por produzir nos sujeitos uma sensibilidade adequada aos seus produtos.

Sentimentos diversos emergem quando se escuta ou se canta uma canção. Tristeza, raiva, indignação, prazer, alegria, ternura, nostalgia e outras facetas da emoção afloram - pode-se dizer quase incontrolavelmente - nos ouvintes de música. São sentimentos que

podem ser vivenciados solitariamente - e há quem assim prefira – ou em grupos, podendo dar origem, nesse caso, a movimentos sociais de diversas vertentes, principalmente de cunho cultural no campo da música. Esses movimentos, em sua maioria, buscam maior liberdade de expressão e maior visibilidade para as questões de sua comunidade, além de melhor qualidade de vida.

Para explicar essa influência Robson (2015), afirma que "a música vai ao encontro às necessidades mundanas, mexendo com nossas emoções" e pode ser considerada uma das artes que mais exercem influência no ambiente em que se propaga.

Entende-se que tal assertiva refere-se ao cotidiano, isto é, ao que a população sente e sofre diuturnamente em suas comunidades. A partir da observação dessas necessidades, sentimentos reações, sofrimentos e situações as mais diversas que autores brasileiros usaram a música, particularmente essa música de gênero popular dos centros musicais e culturais do povo, a MPB (Música Popular Brasileira), para criticar problemas sociais, expressar descontentamento, denunciar comportamentos repressivos, introjetando as mensagens ao seu *modus vivendi*.

Esse recurso de canções críticas, dentre outros temas, permeia a história da humanidade desde longa data. No Brasil, as músicas compostas para denunciar arbitrariedades, torturas e o cerceamento das liberdades individuais, foram utilizadas para expor tal situação à população em protesto contra a ditadura militar aqui instalada de 1964 a 1985, jamais será esquecida, pois as canções que protestavam na época, mesmo de forma decodificada, continuam reverberando nas manifestações populares no país que ainda luta por justiça, por liberdade de expressão, pelo fim da desigualdade e do desrespeito aos direitos civis políticos e sociais.

1. Ditadura Midiática-Civil- Militar

A primeira marcha da Família com Deus e pela Liberdade aconteceu em São Paulo no dia 19 de março de 1964 e conseguiu reunir 500 mil pessoas, de todas as classes sociais, contra o governo João Goulart. Sua convocação foi feita para se contrapor ao Comício pelas Reformas que aconteceu no Rio de Janeiro uma semana antes, com a participação de 350 mil pessoas. Em 2 de abril do mesmo ano, também no Rio de Janeiro, aconteceu a Marcha da Vitória (figura 01), em comemoração ao êxito do golpe. A estimativa de participantes foi

também de cerca de meio milhão de pessoas. Isto corrobora a afirmativa de Juremir Machado da Silva (2014) de que o golpe que deu origem à ditadura não tinha apenas a cor verde-oliva.



Figura 01. Marcha da vitória. Fonte: Foto de arquivo/02.04.1964

Ainda de acordo com Silva, essas Marchas contaram com o apoio da imprensa, da maioria dos partidos, lideranças empresariais, políticas e religiosas e de entidades da sociedade civil, a exemplo da OAB - Ordem dos Advogados do Brasil e da CNBB - Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros. A favor das reformas propostas pelo Presidente João Goulart se perfilavam os sindicatos de trabalhadores urbanos e rurais e partidos considerados de esquerda. Impossível estabelecer qual dos lados detinha a maioria, mas, inegavelmente, multidões de civis "apoiaram a instauração da ditadura", esclarece Reis (2012).

Este autor analisa ainda que a frente política que deu apoio ao golpe era bastante heterogênea e que muitos que a compunham desejavam que a intervenção militar fosse rápida. A ideia dessas lideranças civis, entre as quais se encontravam Carlos Lacerda, Magalhães Pinto, Adhemar de Barros, Ulysses Guimarães e outros, era que os militares fizessem o trabalho sujo de prender e cassar os que representavam "as forças de esquerda radicais" para, em seguida, sem muita delonga, retomar-se o jogo político com os atores civis.

No entanto, o que seria breve tornou-se longo. Os militares permaneceram e impuseram à sociedade brasileira cinco generais-presidentes, a saber: General Humberto Castelo Branco (1964-1967); Marechal Artur da Costa e Silva (1967-1969); General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974); General Ernesto Geisel (1974-1979) e General João Batista Figueiredo (1979-1985), ditadores, eleitos

indiretamente. “Os três poderes republicanos eram o Exército, a Marinha e a Aeronáutica. Os militares mandavam e desmandavam. Ocupavam postos no aparelho de segurança, nas empresas estatais e privadas”. (REIS, 2012).

A junta governamental, constituída em caráter provisório logo após o golpe, baixou um "Ato Institucional" (AI) que, conforme Castro (2014) era uma invenção do governo militar, não prevista na Constituição vigente e sem respaldo jurídico, criado com a intenção de justificar os atos de exceção que vieram em seguida. Os militares envolvidos no golpe de 1964 justificaram a sua ação afirmando que o objetivo era restaurar a disciplina e a hierarquia nas Forças Armadas e deter a "ameaça comunista" que, segundo eles, pairava sobre o Brasil. (CASTRO, 2014).

Padrós (apud SILVEIRA, 2014) afirma que o segundo passo adotado pelos militares foi fomentar, na população, os princípios da Doutrina de Segurança Nacional, incutindo o medo e a insegurança entre o povo. Um dos métodos utilizados para deixar os brasileiros inseguros, atemorizados e desorientados, foi o sequestro do “inimigo interno”, que muda a todo instante. Ninguém sabia para onde o sequestrado era levado. Ele podia ser preso, torturado, morto, desaparecido, sem que as autoridades se sentissem obrigadas a dar explicações, o que criava, no povo, o sentimento de autopreservação. As pessoas tratavam de se proteger, de sobreviver. O medo também fazia com que as cadeias de solidariedade fossem desarmadas.

O medo se intensificou com a promulgação do AI-5 que, entre outras consequências, deu ensejo à substituição da Constituição de 1954 por nova constituição em 1967; à dissolução do Congresso Nacional; a torturas, exílios, censuras e a um código de processo militar penal que permitia ao exército e à polícia militar prender qualquer cidadão, sem nenhum direito a revisão judicial.

2. Os Artistas e o Grito Camuflado de Liberdade

Apesar da violência dos militares, houve resistência organizada à repressão e, além da repressão violenta, havia também a censura. Durante a ditadura, foi enorme a censura sob as produções culturais que contrariavam as doutrinas militares. O órgão responsável por ela durante o regime era a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Para aprovar a letra de uma música, por exemplo, era necessário enviá-la para o DCDP e se não fosse liberada

pelo órgão, a gravadora poderia abrir um recurso a ser julgado pelos censores, que ficavam em Brasília. Eles a analisavam como eram tratados os bons costumes e a crítica política contra o regime militar (RAMOS, 2014)

A censura prévia das produções era a maneira com que o governo ditatorial militar tentava vetar ou dificultar a livre circulação de ideias, tornando-se, assim, "o algoz do cinema, das artes, do jornalismo, da literatura, do teatro e de qualquer outra manifestação cultural ou científica.", comenta Meddi (2011). De fato, nada escapava à fúria dos censores encarregados pela ditadura de impedir o debate de ideias no país, mas as manifestações culturais não se intimidaram e quase um uníssono de liberdade ouvia-se em cada modalidade artística, como afirma Marinho (2020, pg.25): "O desejo de liberdade, de resistência, o cunho político e os questionamentos dos próprios critérios da arte invadiram outras linguagens. O cinema, a música e a performance estavam imbuídas dessas mesmas características."

Com o cerceamento à liberdade de expressão, artistas e intelectuais se engajaram na resistência ao regime de exceção. Alvos do olhar vigilante da censura, o jeito era tentar driblá-la codificando as mensagens. Essa estratégia foi utilizada principalmente pelos segmentos artísticos. Os compositores de música popular se valeram das letras das canções para despistadamente, através de metáforas, tentar passar para a população a real situação em que o país estava mergulhado. A esse respeito argumenta Carocha (2006.

> Vigiados com atenção pelo regime militar, a MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneceram referências diversas para a idéia (sic) de resistência cultural. A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com a sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista, e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas dos três gêneros. (CAROCHA, 2006, p. 191).

Mesmo com as letras codificadas, a censura não deu trégua aos compositores e passou a ser mais rigorosa na análise de seu conteúdo. Alguns autores, a exemplo de Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Raul Seixas, por serem já

consagrados e considerados formadores de opinião, principalmente entre os jovens, eram objeto de vigilância constante, sendo os quatro primeiros exilados por expressarem sua indignação através da sua arte.

3. As Canções, A Mensagem, A Arte e a Educação

Com a supressão de liberdades e a violenta repressão instituída pelo governo de exceção, foram realizadas muitas manifestações populares e estudantis com canções que surgiam codificadas, denunciando a real situação a que estava exposta a população brasileira. Muitos artistas e intelectuais se manifestaram nesses espaços, vários sob a proteção de pseudônimos em função da perseguição que sofriam por externarem sua indignação através das suas artes: plásticas, cinema, música, rádio, teatro, televisão e literatura.

Em meio a essa turbulência sócio-político-cultural, surgiram grandes nomes cujas músicas traduziram os anseios e aspirações da multidão de jovens sufocados pela impossibilidade de criarem livremente. Desse contexto emergiram grandes ícones da música popular brasileira, trazendo protesto em forma de canção. Considerando que a música continua a ser estrategicamente utilizada para despertar a atenção da população e questionar e criticar, explicitamente, governantes de todos os níveis de poder, busca-se, após análisar e decodificar as mensagens, refazer o trajeto conceitual e histórico das músicas de protesto contra a ditadura militar, vislumbrando os desdobramentos derivados na produção e recepção de alunos jovens e adultos, diante da visibilidade antropológica da canção de referencial ideológico.

Para alcançar o escopo estabelecido, tenho como objeto de análise as canções, que muito se destacaram na época e ainda hoje

estão presentes nas manifestações populares no Brasil: *Pra não dizer que não falei das flores*[31], *Cálice* [32] *e Apesar de você*[33], compostas respectivamente por Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil e a última, por Chico Buarque de Holanda.

Pra dizer que não falei das flores: O refrão é uma convocação para as ruas, os versos dessa canção mencionam, metaforicamente, as passeatas realizadas em diversos momentos que reuniam milhares de jovens lutando por mudanças, portando cartazes de protesto, cantando hinos e gritando palavras de ordem.

Cálice: Metáfora utilizada pelos autores como recurso linguístico para denunciar a violenta repressão dos militares que, para calarem os que se opunham ao regime, utilizavam métodos bárbaros de tortura. A analogia entre a Paixão de Cristo e o terror impingido pela ditadura à população fica perceptível no refrão, em que o vocábulo "cálice" é utilizado ambiguamente com o "cale-se".

Apesar de você: A ideia principal da canção é a vontade de expor a indignação. Há alguém que não permite que os acontecimentos se desenrolem naturalmente, mas, apesar desse alguém, desse empecilho, dessa "mão de ferro" tolhendo a liberdade de expressão, há esperança de que tudo volte ao normal em algum momento e cessem as torturas e as mortes dos que se opõem à ditadura.

4. Considerações Finais

É imprescindível que o educador atue, junto aos seus alunos, na formação de consciência crítica sobre a sociedade e o mundo, desenvolvendo o sentido de cidadania. A música se apresenta como excelente ferramenta para que o mestre alcance esse escopo, por fugir à forma tradicional de ensino, possibilitando que estudantes sejam não

[31] Pra não dizer que não falei das flores- Letra e análise completa: https://www.culturagenial.com/musica-pra-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores-de-geraldo-vandre/

[32] Cálice- Letra e análise completa: https://www.culturagenial.com/musica-calice-de-chico-buarque/

[33] Apesar de você- Letra e análise completa: https://www.letras.mus.br/blog/apesar-de-voce-analise/

apenas receptores passivos e ouvintes, mas ativos produtores de conhecimento. A análise que se dará a pesquisa durante o trabalho da dissertação, será através de composições musicais do período supracitado, mostrando que a música, além de se constituir agradável fonte de entretenimento, apresenta-se também como importante crônica de uma sociedade e, no caso específico da ditadura militar, não se restringiu a "músicas de entretenimento" tornando-se instrumento de resistência, de reflexão e de formação de opinião contra a repressão e o arbítrio.

No decorrer deste estudo pretende-se provocar nos educandos a percepção de que os meios de comunicação convencionais não são fonte única de informação e nem sempre os relatos neles veiculados noticiam os fatos com a exatidão e isenção desejadas, e que as crônicas musicais, bem elaboradas, se constituem em um caminho para se apreender interdisciplinarmente história do Brasil, e nessa integração entre saberes diferentes e ao mesmo tempo indissociáveis, realizar a análise crítica diante da informação recebida e sua idoneidade. Entende-se, face ao exposto, que há a necessidade de se intensificar o estudo desse período histórico da república brasileira, utilizando-se da arte especificamente a música, em nosso caso, como elemento motivador e deflagrador do interesse dos estudantes pela história de sua pátria e como vetor do sentimento de real cidadania.

5. Referências

ADORNO, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento:* Fragmentos filosóficos (G. A. de Almeida, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1944).

CAROCHA, M. L. A CENSURA MUSICAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985). Artigo. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

CASTRO, C. *O golpe de 1964 e a instauração do regime militar*. 2014. Artigo publicado no site do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: http://www.esquerda.net/dossier/o-golpe-de-1964-e-instauracao-do-regime-militar/31904 Acesso em: 22 out. 2017.

MARINHO, Arlane G. *DENÚNCIA E SENSIBILIDADE:* A produção fotográfica de Nair Benedicto. Dissertação (Mestrado em Arte). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2020. pag. 25.

MEDDI, J. L. *A música brasileira e a censura da ditadura militar***.** 2011. Site Portal Vermelho. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia/159935-11. Acesso em: 10 fev. 2022

REIS, D. A. *A ditadura civil-militar*. 2012. Disponível em: http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-ditadura-civil-militar-438355.html. Acesso em: 25 jan. 2022.

ROBSON, David. *Why music has a hotline to our emoticons 18th* September 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/future/article/20150918-why-music-has-a-hotline-to-our-emotions. Acesso em: 10 fev. 2022.

SILVA, Juremir Machado da. *1964***:** Golpe Midiático-Civil-Militar. 8ª edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

SILVEIRA, N. *A repressão e a resistência durante o regime militar*. 2014. Disponível em:https://sul21.com.br/50-anos-do-golpe-civil-militar/2014/04/a-repressao-e-a-resistencia-durante-o-regime-militar Acesso em: 26 jan. 2022.

UTOPIA, DESVIO E PERCEPÇÃO: O LUGAR DA MEMÓRIA NO ATO DE CAMINHAR

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

Prof. Dr.ª Cláudia Maria França da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O caminhar é a ação poética que engendra a pesquisa como estudo do processo pessoal de criação. Os modos desta ação são compreendidos qualitativamente; há o desejo de que, no ato, eu reencontre uma paisagem, um "lugar de memória". A sinestesia do caminhar pressupõe não somente a percepção do próprio corpo, mas o tempo presente da ação, friccionado pelo passado na memória de experiências pessoais já vivenciadas nos trajetos. O que se pode esperar desse caminhar? Ocorre uma dimensão utópica na pesquisa poética. A utopia presente no caminhar se depara com o lugar da espera, vislumbre daquilo que ainda não foi experimentado. Decisões que podem conduzir o corpo a outros caminhos e percepções por meio dos desvios. Novas memórias e esquecimentos são colocadas no modo de os passos errantes fugirem à regra das vias colocadas, impostas ou solidificadas. Para a realização da pesquisa, compreendemos sua etapa prática, fundada em exercícios e ensaios progressivos de "pseudo-deriva" pelo centro de Vitória, sozinha e acompanhada, registrados por áudio, imagens e pequenas anotações em um diário. A pesquisa bibliográfica se detém em textos e obras de artistas e de outros autores, a partir dos principais conceitos norteadores da pesquisa: o ato de caminhar, deriva, paisagem urbana, lugar, memória e esquecimento.

***Palavras-chave**: caminhar, paisagem, memória, lugar, utopia*

Introdução

O conceito de caminhar poeticamente é permeado por lembranças, utopia, memória, deriva, caminhar, errância, desvios e encontros. Dessa forma é possível refletir sobre uma paisagem do sentir, o sentido da paisagem que constrói a partir do real para a imaginação, como se a vida, o olhar sobre a paisagem fosse uma literatura, com observações, informações e sentido. É imprescindível abordar artistas caminhantes, por isso os trabalhos de Francis Alys e Hélio Oiticica serão abordados aqui, além do Grupo Stalker, que propõe caminhar poeticamente e experimentar os espaços das mais variadas formas.

O presente texto se vincula a pesquisa em curso cujo título é *Paisagem Sensorial: Experimentações do caminhar no Centro de*

Vitória/ES, levando em consideração que o ato de caminhar poeticamente se lança numa prospecção de onde é possível criar paisagens, portanto "caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio" (CERTEAU, 1994, p. 183); nesse sentido, os artistas recorrem as lembranças e aos modos de habitar o lugar, em meio aos passos errantes, que se desviam para encontrar um novo lugar.

1. Utopia: O lugar da memória presente nos caminhantes

Ao caminhar, o corpo se envolve no movimento dos passos, os olhos se voltam aos lugares, ao chão, às vitrines, às pessoas, às vestimentas, aos pés do outro que vão de encontro ao olhar. O corpo sente calor, cansaço, busca uma calçada com sombra, bebe água para se refrescar; nos dias frios, busca o afago de roupas quentes e observa aqueles em situação de vulnerabilidade e se incomoda; nos dias chuvosos busca abrigo em ponto de ônibus com teto, um guarda-chuva, corre para não se molhar, embora, muitas vezes chega em casa com os pés encharcados. Sobre isso, Matricardi traz algumas constatações:

> Não se caminha para chegar logo. Caminhar nos faz olhar para a cidade, parar, reparar. Habito o caminho. A morada é onde estou. Onde estou pode ser qualquer lugar. Não tendo a casa como foco individualista, a noção de lar se alarga, posso ser hóspeda [sic], hospedeira, acolher e ser acolhida pela cidade. Nesse sentido, a utopia, lugar-sem-lugar como sensibilidade nômade, mergulha em nossas próprias heterotopias. (MATRICARDI, 2018, p. 3034).

O caminhar pode ser algo automático ou construído no imaginário através das situações ocorridas durante a ação cotidiana. Seria isso uma utopia? O que aconteceria se colocássemos o nosso corpo em estado de arte e percorrêssemos a cidade? A que fim essa experiência tomaria? Habitaríamos o caminho? Tomaríamos esse lugar como próprio? Foucault propõe pensar sobre os lugares utópicos como lugares reais, pois a vivência é palpável, o lugar onde se constrói relações, onde se toca o outro, beija e faz amor, não é um lugar em branco, mas real com toda sua vida e suas possibilidades:

> No entanto, acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir

> conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momento ucrônicos. (FOUCAULT, 2013, p.19)

O imaginário que nos é dado sobre a cidade são os seus perigos e, quanto mais ela se desenvolve, mais câmeras, muros e condomínios são criados – lugares de segurança. O caminhar, nesse sentido, passa pelos rejeitados da sociedade, moradores em situação de rua, dependentes químicos e profissionais do sexo. Careri reafirma em suas palavras que:

> Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre sendo percebidos como inimigos em potenciais. (CARERI, 2013, p. 170)

Na sequência, o mesmo autor expõe situações enquanto professor universitário numa disciplina sobre práticas caminhantes. Muitas pessoas se acham especialistas em espaço público, no entanto nunca tiveram experiências reais com ele, tais como: “jogar bola na rua, se encontrar com amigos na praça, de fazer amor em um parque, de entrar ilegalmente numa ruína industrial, de atravessar uma favela, de parar para pedir uma informação a um transeunte”. (CARERI, 2013, p. 170).

Para relacionar o corpo como experimentador do espaço e suas relações, consideramos o que Foucault traz sobre o corpo utópico: “meu corpo é um lugar sem recurso no qual estou condenado” (2013, p.8), que propõe pensar sobre um “corpo incorporal” que traz em si utopias de contos de fadas, como o corpo perfeito, belo, límpido, protegido e, ao mesmo tempo, um corpo que é vigiado e espiado. No entanto, esse corpo utópico lidará com a abertura e o fechamento, no que diz: “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (2013, p.10).

Por fim, as lembranças e a memória sobre os lugares caminhados e vividos se alocam nessa categoria de lugares reais abordados acima. A relação do espelho como um lugar inatingível trabalhado por Foucault se relaciona a memória, assim, ao olhar o corpo no espelho vejo um corpo que não está lá. Ao revisitar a memória, poderá encontrar o mesmo lugar das lembranças? Nesse

caso, as lembranças se tornam a força impulsora que faz reviver a memória, e o afeto faz querer construir novas memórias.

2. Passos errantes como desvios e encontros

Em suas trajetórias, alguns artistas tiveram encontros com o conceito de *deriva*, também entendido enquanto: errantes, deambulantes, caminhantes e os demais cuja ação seja tocar o chão com os pés repetidamente, formando um trajeto. Desejamos compreender o modo como esses trabalhos relacionam a perspectiva de uma extrapolação à ideia original do conceito de deriva – cunhado por Guy Debord, que seria caminhar sem destino ou trajeto, ligando os pés a um estado de variações e contradições:

> O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que, de todos os pontos de vista, o opõe às normas clássicas de viagem e passeio. Na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades. (DEBORD apud CARERI, 2013, p. 88)

O que seriam os errantes? São experimentadores das paisagens urbanas, que se permitem fugir às regras e propor novas cartografias a partir das suas experimentações, como afirma Jacques:

> O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante (JACQUES, 2012, p. 17).

Em sua série de *Parangolés, 1964-1979*, de Hélio Oiticica, o trabalho é o resultado de uma experimentação poética de caminhar pela cidade do Rio de Janeiro, com seu bloco de anotações, “como um explorador em um grande labirinto” (JACQUES, 2012, p.86). Nessa exploração, caminha sobre o labirinto da Favela da Mangueira, perambulando, do mesmo modo como Certeau descreve o caminhar se dando na ausência de lugar. Oiticica constrói um lugar de significado à prática, com seus pés subindo e descendo a periferia.

Cria amigos, aprende a dançar, come e bebe com os moradores, é dado como pertencente à favela. Depois de anos fora do Brasil, o artista experimenta o "labirinto" no reencontro com presenças, ainda que construídas poeticamente.

Em um contexto narrativo, Francis Alys elabora o trabalho *Fairy Tales, Mex. D. F., 1995*. Posto que essa obra tem o caráter e a linguagem performática pela ação que ocorre durante o caminhar, ainda assim, é imprescindível tratá-la como uma extrapolação da deriva. Obra, cujo nome se traduz em "contos de fada", trabalhado pelos irmãos Grimm através dos personagens João e Maria cuja ação é deixar migalhas pelo caminho a fim de encontrar o seu caminho de volta para casa. Entretanto, o artista Alys veste um casaco de frio de lã e caminha por Estocolmo. Estabelece um ponto de origem, de onde prende uma ponta do fio de lã de sua blusa. Durante o trajeto, sua blusa iria se desfazer por completo. Ao contrário de João e Maria, Alys não quer retornar à sua casa, e sim encontrar desvios para que os seus rastros sejam desfeitos pela própria movimentação da cidade, ou sua invisibilidade em meio as multidões.

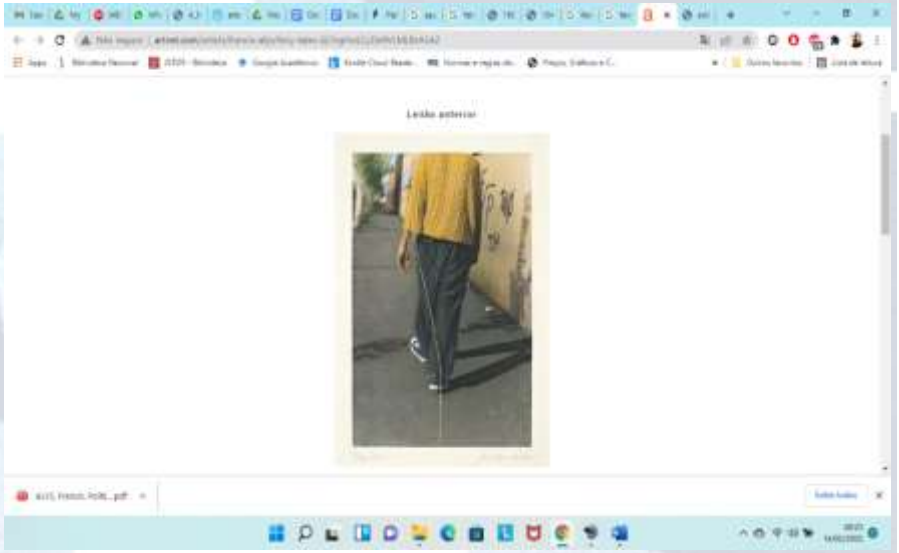


Figura 1. Fairy Tales - Francis Alys. 1995. (Fonte: www.artnet.com/artists/francis-al%C3%BFs/)

O grupo italiano que se tornou um exemplo para esse caminhar enquanto prática estética é o *Stalker*, tendo como um de seus fundadores o artista e arquiteto Francesco Careri. A ação do coletivo se dava em explorar percursos e experimentá-los, seja lugares descuidados ou lugares fascinantes. O grupo propunha o itinerário, publicado na imprensa em 05 de dezembro de 1995: "Stalker através dos Territórios Atuais". Em Roma, percorreram cerca de 60km, junto

a quinze pesquisadores, que mesmo caminhando coletivamente puderam fazer suas experimentações da caminhada nos espaços. Dez anos após a primeira impressão do livro Walkscapes, Careri faz a seguinte afirmação:

> É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis onde seja possível "topar", talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado (CARERI, 2013, p. 171)

Ao relacionar o trabalho dos artistas aqui citados ao conceito de errantes, percebemos que, de fato, permitiram explorar e experimentar o espaço em que viviam ou transitavam. Artistas com os passos errantes são aqueles que se recusam a olhar a via tal como é posta, mas que desejam extrair e construir sentidos para o lugar através da experimentação e participação na cidade. O desvio nos propõe pensar em uma perda, sobretudo, de controle. Ao nos perdermos, nos colocamos à disposição do fluxo ou do acaso, e, é nesse momento que podemos experimentar a errância através do encontro, no qual só se saberá ao concluir a experiência.

3. Percepção e uma paisagem do sentir

Caminhar pelo Centro de Vitória é um gesto recorrente. Quando isso se tornou uma possibilidade artística? E quando se tornou objeto de pesquisa? Quando só olhar o lugar não se fez mais suficiente e foi preciso senti-lo? Em vista desses aspectos, propomos ações de registro nos quais os documentos de processo se maturarão, tanto palpáveis quanto os impalpáveis. O processo de criação dessa experimentação da paisagem ocorrerá por meio de relatos sobre o lugar sentido, vivido e habitado. As imagens serão dos passos que tocam o chão, o corpo se movimentando pelas ruas conhecidas, percebendo as mudanças. Como traz Merleau-Ponty, sobre a ação sensorial que se dá ao corpo relacionando o mundo:

> A experiência sensorial é instável e é estranha à percepção natural que se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo e abre-se a um mundo intersensorial. Assim como a experiência da qualidade sensível, a

> experiência dos "sentidos" separados só ocorre em uma atitude muito particular e não pode servir para a análise da consciência direta. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 304)

O autor diferencia a percepção dos sentidos. Ao olhar para algo, nota-se que o enxerga, ou seja, seus sentidos estão aptos, porém, ao se incomodar em saber se está enxergando de fato aquilo que está vendo, o sujeito criará maneiras para observar: olhando mais de perto, de vários ângulos, ou mesmo sobrepondo à outras coisas, experimentando diversos meios para que o ocorra a percepção. Nesse sentido, vemos a paisagem com nossos olhos, porém os sentidos presentes no corpo podem a explorar ainda mais. Logo, o corpo provará a paisagem, buscará senti-la de novos modos. Sobre a paisagem do sentir, Lefèbvre traz que:

> A prática social tomada globalmente supõe o uso do corpo, emprego das mãos, membros, órgãos sensoriais, gestos do trabalho e das atividades fora do trabalho (...) o corpo é um elemento espacial (...) o espaço foi produzido antes de ser lido e não é produto para ser lido, mas para ser vivido por pessoas que tem um corpo e uma vida no contexto urbano (...) O homem prova o espaço com todo o seu corpo, o cheiro, as pernas, o ouvido que percebe os ruídos com o olho que vai vendo, (...) é a partir do corpo que o homem se percebe e vive o seu espaço, entre o deslocamento no espaço e a ocupação do espaço (...); antes de ser produzir e se reproduzir, cada corpo vivo é um espaço (...), o corpo vivo que cria e produz o seu espaço. (LEFÈBVRE, 1974 apud CARLOS, 2004, p. 185)

É transitando por esse sentido que Lefèbvre diz que o homem sente o espaço em seu corpo e nele vive e se produz, se tornando assim, o próprio espaço. Podemos pensar o caminhar com a ação de habitar e perceber este espaço, dando-lhe vida. Assim, como trouxe Careri acima sobre os medos de habitar o espaço é possível criar poéticas para construção de novas paisagens – sejam poéticas, sejam políticas.

Caminhar pelo Centro de Vitória é perceber os elementos sensoriais em suas diversidades ou esvaziamentos, com seus inúmeros prédios e casas abandonadas, ruas escuras, dependentes químicos, casas antigas em destroços ou belas casas, parques, porto com navios, prédios históricos, monumentos, entre outros. Essa multiplicidade é também pensar a política do espaço e o que isso revela sobre a cidade e, sobretudo, o caminhar sobre ela. Para isso, não podemos deixar de

mencionar que “o projeto poético está também ligado aos princípios éticos de seu criador” (SALLES, 2011, p. 45).

4. Conclusão

Se as lembranças são aquilo que a memória guarda, qual é o lugar dessas lembranças na ação de caminhar? Essas lembranças marcam uma utopia de um lugar real, palpável, que ocorreu em um espaço-tempo, logo, o fato de terem sido afetivas ou repulsivas servem como critério pelo qual se tomará a decisão de caminhar ou não em determinado lugar. Compreendemos que nem sempre essas lembranças são pessoais, mas também relatadas, fazendo que o medo ou a alegria sobre tal lugar se fixe na memória.

Os passos errantes de artistas, caminhantes, peregrinos e nômades permitem contar uma nova história sobre o lugar no qual se pisa. O errante se permite trilhar em lugares descuidados, esquecidos e remotos, a fim de experimentar e criar relações. Essa decisão de sair errante não traz garantia de uma boa estada, trilha, conversa ou alimento, a única garantia que o errante terá é a experimentação do espaço, ao quebrar as regras dos caminhos ditos “protegidos e seguros” e se colocar à disposição de descobrir outros novos, ou propor novas políticas e modos de se pensar o lugar, a cidade, a arte, suas próprias práticas.

É preciso pensar um mapa dos sentidos, no qual o corpo habitará efetivamente sobre o lugar, os sentidos se aguçarão ao corpo que se propõe habitar e criar utopias. Com os passos errantes, a artista caminha pelo lugar, desvia dos lugares que sua memória indica, prova outras ruas, se lança a curiosidade da percepção, observa novos lugares, constrói sentidos, não para os outros, mas para o seu próprio corpo. Afinal, ali é o seu lugar de afeto, no entanto, sentir a paisagem do local e perceber os seus elementos é indissociável ao corpo.

5. Referências

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível*: em busca de um lugar pós-utópico. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

CARERI, Francesco. Walkscapes: *O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O consumo do espaço.* In: Novos caminhos da geografia. São Paulo: Contexto, 1999. 173-186 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico:* As heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

JACQUES, Paola Berestein. *Elogio aos errantes.* Salvador: EDUFBA, 2012.

MATRICARDI, Maria Eugênia. O caminhar como heterotopia. In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. *Anais do 27º Encontro da Anpap*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 3031 – 3038.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O mundo percebido.* In: Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. 279-463 p.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado:* o processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.
VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

AS TROUXAS NO ARRUDA: Artur Barrio nos anos 1969/70

Lourdes Alves dos Santos
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. Ricardo Maurico Gonzaga
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo:

Este artigo tem como objetivo abordar a produção de arte no contexto da ditadura militar no Brasil nas décadas de 1960/70. Nesse contexto muitos artistas buscaram novos caminhos para o desenvolvimento das artes visuais. Dada à situação do país, as formas tradicionais de expressão já não supriam as necessidades destes artistas, não davam conta da realidade vigente naqueles anos de censura e coerção infringidos pelo uso da força e da violência. Compelidos a reagir de forma criativa frente a situação política e social implantada, buscaram formas não convencionais de expressão e linguagem, expandindo o campo das artes apropriando-se de circuitos e meios efêmeros que deixasse para trás somente vestígios e alguns sinais identificando os percursos entre as experiências na sua gênese. Dentro deste processo, o artista Artur Barrio, inserido ao período, respondeu com a realização do trabalho As Trouxas Ensanguentadas. Realizando um levantamento bibliográfico por meio de referenciais teóricos, encontrados em livros, catálogos e entrevistas dadas pelo artista, na tentativa de problematização das obras e do contexto, demonstrou complexidade, evidenciando a necessidade em ampliar nossos conceitos e atenuar as fronteiras entre os campos de estudo. Ao propor a temática acredito contribuir com reflexões sobre o sistema de arte e cultura da época.

Palavras chave: *arte; política; trouxas ensanguentadas; Artur Barrio; ditadura militar.*

Introdução

Nascido em 1945 em Porto, Portugal, Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes chega ao Brasil na metade da década de 1950. Inscreve-se em 1967 na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro e no mesmo ano, expõe seus desenhos na Galeria Gemini. A partir de 1969 Barrio é reconhecido e prestigiado por suas Situações, "situações" são as ações que o artista realizava nas ruas, praias ou áreas internas e externas de museus e galerias, envolvendo materiais orgânicos, cotidianos e de baixo custo. Alguns locais da ação eram ruas com pouco movimento, portanto não houve a interação direta com o público, nem tampouco foi]

preciso usar de estratégias para deixar os "*objetos deflagradores*", nesses locais.

1. Cadernos Livros

Antes de tudo, para entendermos as "Trouxas no Arruda", vamos voltar um pouco no tempo, em 1966, quando Artur Barrio começa a se distanciar da produção tradicional de arte, dando inicio a produção dos seus "cadernos livros" produção essa que teve continuidade nos anos seguintes. Os "cadernos livros", cadernos de artista ou cadernos de anotações, representam um arquivo de memórias, um arcabouço de ideias para trabalhos futuros e armazenam uma vasta fonte de informações que documentam o estágio inicial do desenvolvimento do trabalho do artista e esclarecem parte do seu processo criativo. Os "cadernos livros" assim nomeados pelo artista, que afirma: "Cadernos livros, representam em meu trabalho o embrião dos mesmos [...], Cadernos Livros começou (sic) como trabalho em 1969[...]". (CANONGIA, 2002, p. 138), são cadernos simples, com um tratamento igualmente simples, as capas são revestidas com fitas adesivas, como mostra a figura 1, os cadernos trazem anotações e relatos que documentam o processo criativo de trabalhos já realizados. Barrio narra com riqueza de detalhes o que aconteceu durante a realização dos trabalhos, os relatos vêm acompanhados de registros fotográficos das situações deflagradas por ele. Alguns cadernos trazem objetos colados nas páginas, como uma lâmina de faca como mostra a figura 2, um possível projeto a ser realizado as anotações revela que os cadernos também são espaços de reflexões e elaboração de conceitos.

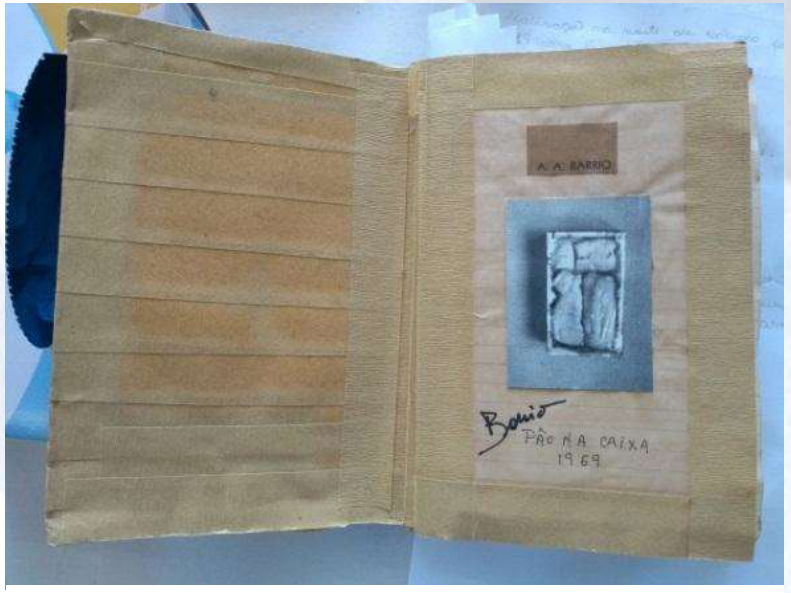


Figura 1. Caderno Livro. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/Rio. Registro nosso



Figura 2. Caderno Livro. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/Rio. Registro nosso

Os "cadernos livros" de Artur Barrio são mapas, cartografias de ideias, uma organização do real. Em seus cadernos o artista traça caminhos de como viver a realidade, não há um tratamento estético, as anotações, parecem mais com rascunhos de projetos futuros. Destas anotações surgem as ideias que posteriormente podem gerar trabalhos ou até mesmo, se tornarem "objetos" integrantes dos trabalhos produzidos, como parte das obras. Os cadernos são mapas identitários do seu autor, a escrita manual e os esboços parecem não ter nenhum compromisso com linguagens e estéticas preestabelecidas, é a partir dos "cadernos livros" que Barrio começa efetivamente deflagrar as "situações" em 1969, no Rio de Janeiro.

2. Situações - Salão da Bússola

O Salão da Bússola foi realizado no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM em novembro de 1969, promovido pela agência Aroldo Araújo Propaganda[34] em comemoração aos seus cinco anos de existência.

[34] Em outubro de 1969, ao completar cinco anos de existência, a Aroldo Araújo Propaganda Ltda. lança o *Salão da Bússola*, evento em que comunicação e pesquisa fossem as notas dominantes de todas as obras expostas. O projeto tomou forma e rapidamente transpôs o reduzido círculo que o originara. Tornou-se um acontecimento público de repercussão nacional e internacional congregando as modernas tendências de expressão gráficas visuais. Fonte: Jornal da Bússola edição especial Julho de 1972/Arquivo MAM/Rio.

Entre os 129 artistas aceitos encontrava-se Artur Barrio que inscreveu seus trabalhos nas categorias de objetos e esculturas, nele o artista apresentou seu primeiro trabalho composto com materiais precários e efêmeros que posteriormente tornariam presentes em obras importantes de sua produção. Nascia assim seu trabalho mais emblemático "As Trouxas Ensanguentadas" que deu a ele destaque no cenário contemporâneo da arte no Brasil iniciando sua trajetória.

Situação.....ORHHHHH.....ou.....5.000....T.E..... EM.....N.Y.....CI.....(1969).

Este trabalho divide-se em dois momentos:

Momento interno:

Artur Barrio produz sua obra com o intuito de transformar lixo em arte tencionando os padrões estéticos estabelecidos pelas instituições, como museus e galerias. Situação.....ORHHHHH.....ou.....5.000....T.E.....EM..... N.Y.....CITY.....(1969). Foi realizada no Salão da Bússola, entre 05 de novembro à 05 de dezembro de 1969, "A obra era composta de sacos de papel cheios de folhas de jornal, espuma de alumínio e cimento manchados de tinta vermelha e amarrados como trouxas. Barrio pendurou uma delas no teto e espalhou o resto pelo chão." (CALIRMAN, 2012, p.86), decorrida uma semana do início da exposição Barrio introduziu pedaços de carne nas trouxas. Nesse momento, interno, as trouxas ficaram expostas por 30 dias e o público interagia com o trabalho colocando seu próprio lixo sobre a obra e escreviam manifestações nas trouxas.

Momento externo:

As trouxas foram levadas para os jardins do museu pelo artista como mostra a (figura 3). Para transportar a obra Barrio utilizou um saco de 60k usado para embalar trigo. O artista às acomodou sobre uma base de concreto, uma espécie de pedestal, lugar reservado para esculturas. Barrio conta que:

> Abandono desse trabalho no local às 18hs. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior reboliço, devido ás T.E. Terem provocado a atenção de uma rádio patrulha que periodicamente passava pelo local,/.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo.....(CANONGIA, 2002, p.18)

Depois disso, o que se seguiu foi uma demora na resposta do MAM aos policiais e no dia seguinte às 13hs, o material foi levado para o depósito de lixo do museu. A existência física e material das trouxas, ao ir para o lixo, chegava ao fim, no entanto sua existência imaterial permaneceria seja nos registros fotográficos ou na memória, dessa forma, parece seguro afirmar que as trouxas de Barrio estavam apenas começando o percurso de sua existência.



Figura 3. Fase Externa
Situação.....ORHHHHH.....ou....5.000....T.E.....EM.....N.Y....CITY....1969
Salão da Bússola MAM/RJ. Coleção particular: Nova York. Registros: César Carneiro

3. As trouxas no Arruda: Mostra do Corpo à Terra - Situação T/T,1

Se na primeira aparição das Trouxas Ensanguentadas (T.E), o palco foi o museu, espaço sacralizado da arte, e seus jardins, aqui o palco do trabalho são as margens do Rio Arruda, dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte. No ano seguinte em 20 de Abril de 1970, Situação.....ORHHH...ou.....5.000...T.E...N.Y...City..... 1969, teve seu desdobramento na Mostra Do Corpo à Terra, as margens do Rio Arruda. A mostra organizada por Frederico de Moraes[35], e patrocinada pela Hidrominas - empresa de turismo do Estado de Minas Gerais. Segundo Frederico de Moraes, "Não houve nem um tipo de limitação ou censura prévia, mesmo com a mostra acontecendo um ano depois do Ato Institucional número

5, AI-5[36]. O que de certa forma é surpreendente." (MORAIS, 2015). Um grupo de jovens artistas que compunha a cena de vanguarda da arte no Brasil naquele momento foi convidado a participar.

Entre os artistas convidados estava Artur Barrio, que realizou a situação T/T,1, ou 14 movimentos. Foram deflagradas 14 trouxas ensanguentadas as margens do Rio Arruda dentro do parque municipal de Belo Horizonte. Diferentemente das trouxas apresentadas no Salão da Bússola, as T.E apresentavam diferenças nos materiais e na forma: agora elas eram compostas de materiais orgânicos, como se pode confirmar através das anotações presentes em um caderno livro, enquanto as anteriores continham basicamente materiais sintéticos, nessas, pedaços de carne foram introduzidos uma semana depois da mostra já ter sido iniciada.

No mesmo ano 1970, Barrio é convidado a participar da Mostra Information, MoMA, Nova York[37]. Barrio participou da Information com o trabalho ("Situação T/T1", 1970), realizado em Belo Horizonte, com o filme de 16 mm e os registros fotográficos, do trabalho realizado no Salão da Bússola no ano anterior, nas dimensões de 1metro por 1,5 metros.

O artista nos apresenta referências para a sua obra estabelecendo relações entre literatura e imagem na obra "O Enigma de Isidore Ducasse" de Man Ray de 1920, encontros que possibilitaram criar tridimensionalmente suas "Trouxas".

> [As] T.E. surgem de um desenho feito em 1967 sobre papel pardo, nas dimensões 10 cm x 10 cm, a lápis de carpinteiro, crayon e grafite largo [o desenho ficou com o artista Ivald Granato (1949-2016)]. Mais tarde esse desenho foi colado sobre um pedaço de compensado com as mesmas dimensões. A relação da leitura de "Os Cantos de Maldoror", do Conde de Lautréamont[38], com "O

[35] Frederico Guilherme Gomez de Morais (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1936). Jornalista, crítico, historiador e curador independente.

[36] O Ato Institucional nº 5, também conhecido como AI 5, foi um ato decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o período da ditadura militar, no governo do general Arthur da Costa e Silva. Este ato marcou um período de censura e repressão da ditadura militar no Brasil.

[37] Com curadoria de Kynaston L. McShine, apresentava filmes/registros das ações realizadas em Belo Horizonte, sem título e sem montagem, os filmes, no dizer do artista, têm uma "precariedade técnica riquíssima" e dão "ênfase à imagem a serviço da psicologia do momento" (A Tribuna da Imprensa, 27/06/1975).

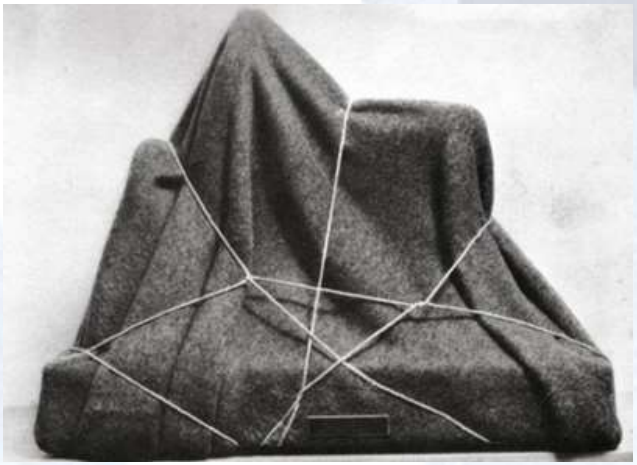
[38] Escritor francês nascido no Uruguai chamado Isidore Lucien Ducasse (1846-870).

> Enigma de Isidore Ducasse"[39] , do Man Ray (1890-1976)[40], criou a possibilidade relacional para fazer as T.E. tridimensionalmente. (Entrevista à Laura Rago, 17/07/2021).

A obra de Man Ray constitui-se de uma máquina de costura embrulhada por uma manta de feltro e amarrada com barbante, assemelhando-se a um embrulho. A ideia de Man Ray de usar uma máquina de costura foi inspirada em uma frase muito utilizada pelo escritor francês Isidore Ducasse (1846-1870), mais conhecido como o Conde de Lautréamont, "Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação". Frase muito admirada pelos escritores parisienses e posteriormente pelos Surrealistas.

O objeto embrulhado de Man Ray, era um mistério, sugeria uma máquina de costura, mas também uma presença indefinida, o que instiga a curiosidade, e, portanto, potencialmente mais perturbadora. A palavra 'enigma' no título provoca o imaginário das pessoas levando-as a se perguntar, se seria realmente uma máquina de costura embrulhada.

As obras de Man Ray e Artur Barrio se assemelham na forma, envoltas por um tecido e amarradas com barbantes, elas provocam a curiosidade do expectador, ao esconder o conteúdo que está no seu interior. Cada qual com suas especificidades, elas se diferenciam na estética e no conceito: a obra de Man Ray, (figura 4), apresenta superfície limpa, enquanto a obra de Barrio apresenta aspecto mórbido, (figura 5), com perfurações de objeto pontiagudo, marcas de tiros e manchas de sangue.



Figuras 4. O Enigma de Isidore Ducasse, 1920, por Man Ray.

[39] L'enigme d'Isidore Ducasse, 1920, consiste em uma máquina de costura enrolada em um cobertor e amarrada com barbante.

[40] Artista americano Man Ray (1890-1976).



Figuras 5. Trouxa protótipo, coleção Gilberto Chateaubriand 1969, por Artur Barrio. Registro nosso.

> Desde suas Trouxas ensanguentadas, espalhadas pelos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, em 1969, e depois lançadas às margens de um ribeirão em Belo Horizonte, em 1970, o artista estabeleceu o aspecto iconoclasta de seu trabalho. As T.E. Eram trouxas contendo carne, ossos e sangue, e sua configuração suja e mórbida, além da dispersão em lugares urbanos e coletivos, foi motivo de alarde público, e até policial, desencadeando uma polêmica fenomenal no contexto artístico do país. (CANONGIA, 2002, p. 196)

As trouxas de Artur Barrio ocultam aquilo que se pretende revelar, elas mostravam de maneira velada a crueza de uma suposta violência, as pessoas que transitavam pelo parque, são atraídas pelas trouxas de aspecto mórbido, sujo, com perfurações, marcas de tiro e manchas de sangue, a brutalidade simulada por aqueles objetos, sugere que são partes de corpos largados em lugares ermos pelos agentes da ditadura militar.

Aqui vale lembrar que no contexto da época: “A ditadura militar no Brasil prendeu aproximadamente cinquenta mil pessoas e mais de quatrocentas foram mortas ou desapareceram, segundo dados do dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil. (1964 – 1985).” (CALIRMAN, 2012, p. 143).

Esse período foi sem dúvida, o período mais duro da história moderna brasileira, uma época de horrores inimagináveis e essa realidade não era exclusividade do Brasil, uma vez que na América Latina outros países também experimentavam regimes violentos, como a Argentina que foi governada pela junta militar entre 1976 e 1983. Neste contexto, as trouxas de Barrio apareciam como possíveis simulacros de corpos humanos dilacerados.

4. Considerações finais

As trouxas tinham o objetivo de denunciar, chamar a atenção, através da arte, para os horrores praticados contra os opositores do regime politico vigente no país, as "Trouxas no Arruda" retratam a tragédia do nosso passado recente, retratam as mazelas do regime militar brasileiro que torturava e matava seus presos políticos nos porões da ditadura, elas representam os corpos desovados daqueles que ousaram se opor ao regime. As "Trouxas no Arruda" representam o lamento dos familiares, dos desaparecidos políticos, que em vão buscam o paradeiro dos seus entes queridos.

Para muitas famílias dos desaparecidos, foi negado o direito de sepultar os seus parentes, e dar a eles os rituais da despedida fúnebre, já seria um alento saber, qual o destino foi dado aos seus restos mortais, os corpos permanecem insepultos ou desaparecidos o luto fica suspenso dando lugar a uma espera vã, um vazio e uma dor que não cessa.

Em síntese, um grupo de artistas brasileiros, no difícil período da Ditadura Militar, cumpriu seu papel politico e social através da arte, denunciando as mazelas praticadas contra os opositores do regime, aqueles que atuavam na música e no teatro, em sua maioria eram perseguidos, os que se expressavam nas artes plásticas eram menos visados, e, portanto tinham mais liberdade de ação, ao deflagrar a situação T/T1 em 1970, Artur Barrio elevou a arte brasileira a um nível de radicalização extremo, "As Trouxas no Arruda", nas palavras de Artur Barrio "Tinham como motor a denúncia da violência, da tortura."

5. Referências

AYALA, W. O Salão da Bússola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 31 julho. 1969.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antônio Manuel, Artur barrio e Cildo Meireles/Claudia Calirman; tradução Dmitry Gomes, victor Heringer. – 1.ed. Rio de janeiro: Réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-morais. Acesso em: 26 de jul. de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 05 mai. 2021.

FONSECA, Eder. Artur Barrio não coloca fronteiras. 2019. Disponível em: https://panoramamercantil.com.br/no-campo-das-artes-nao-existem-fronteiras/#:~:text=As%20%E2%80%9CTrouxas%20Ensanguentadas%20%E2%80%9C%20s%C3%A3o%20um,den%C3%BAncia%20da%20viol%C3%AAncia%2C%20da%20tortura. Acesso em: 18 jan. 2021.

FRANKLIN, Joelma. *AI-5*: Qual o seu impacto na democracia brasileira. 2020. Disponível em: https://www.politize.com.br/ato-institucional-5/. Acesso em: 21 out. 2021.

O Hoje para Artur Barrio. 2021. Disponível em: https://www.bigornaart.com/o-hoje-para-artur-barrio/. Acesso em: 17 de jul.de 2021.

Relatório - Tomo II: Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985). Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-ii/downloads/II_Tomo_Dossie-ditadura-mortos-e-desparecidos-politicos-no-brasil-1964-1985.pdf. Acesso em: 13 jul. 2021.

THE CORONATION PORTRAIT, o retrato Tudor como representação de poder feminino na pintura e no cinema.

Daniel Hora s Aurélio de Mato
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Profª. Drª. Renata Gomes Cardoso
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este trabalho tem como proposta a análise do retrato da rainha Elizabeth I da Inglaterra – "The Coronation Portrait" (cerca de 1600) – e sua reconfiguração no cinema, sob a ótica do figurino, na obra fílmica "Elizabeth" (1998) de Shekhar Kapur. Os retratos de Elizabeth carregam muitos símbolos, códigos e indicam mudanças na forma de vestir, seguindo o que entrava em voga na corte da época. Elizabeth foi uma importante figura histórica, a partir da qual podemos discutir relações de gênero e poder feminino, em um contexto social exclusivamente masculino. Esta chave de comparação entre retrato (pintura) e figurino possibilita-nos investigar o desenvolvimento da arte do retrato na corte da rainha a partir de um fator de propaganda política empregado em seu reino, no sentido de nobilitar a monarca e reafirmar sua posição de autoridade frente aos seus súditos. Esta comunicação visa, por conseguinte, traçar paralelos com a obra de Kapur no sentido de recuperar a dimensão do figurino, concebido por sua vez pela figurinista Alexandra Byrne, em uma obra contemporânea, a fim de contribuir com a história da indumentária e extrair significados sobre o processo de criação que tem base nos retratos e os saltos culturais que podem existir entre eles, na representação do poder.

Palavras-chave: *Elizabeth I; Retrato; Indumentária; Figurino; Cinema.*

Introdução

O ano de 1558 foi marcado por intensas mudanças no reino inglês. A jovem Elizabeth, herdeira do enlace real entre Henrique VIII e Ana Bolena, ascendia ao trono e tentaria durante todo seu governo reverter a inépcia política de seus meios-irmãos Eduardo VI e Maria I. A Inglaterra estava fraca politicamente e, acima de tudo, pairava sobre a coroa ameaças de inimigos não só mais poderosos como também mais ambiciosos, que viam na monarca uma anomalia, por ser uma mulher comandando um reino que deveria se sujeitar a um homem, a um rei. Entretanto, apesar de receber um reino completamente exaurido, Elizabeth assumiu o poder impondo liderança, o que a permitiu manter a paz tênue entre a antiga Fé e a Igreja reformada, resultado do egocentrismo de Henrique VIII (DUNN, 2004, p. 36).

As expectativas em torno da nova rainha dos ingleses eram altas e o povo, "farto de derramamento de sangue, temeroso de guerras estrangeiras, enfraquecido por colheitas ruins e doenças, aceitou a nova rainha" (DUNN, 2004, p. 51). Neste sentido, caberia a Elizabeth reformular seu governo e para isso William Cecil, que já era conhecido de suas relações políticas, foi escolhido como conselheiro. Hilton revela que ao longo da história de vida da rainha, Cecil era visto ora como um "cínico manipulador de um príncipe fraco e indeciso", ora como "instrumento de um político muito menos escrupuloso" (HILTON, 2016, p. 92). De fato, a autora estabelece que a relação entre eles foi qualificada como simbiótica, na qual a construção da personalidade política de Elizabeth se deveria em parte a Cecil.

Ao ser ungida perante a assembleia, esperava-se que com o tempo Elizabeth colocaria uma figura masculina ao seu lado, uma configuração de poder aceitável naquele contexto, já que "uma monarca mulher era um fenômeno raro e artificial que só poderia ser regularizado pela rápida união com um príncipe que governasse em privado e a orientasse em seu papel de rainha pública, concedido por Deus" (DUNN, 2004, p. 37). Porém ela não se dobrou à vontade de seu séquito e manteve-se resoluta em sua decisão durante toda sua vida. *The Coronation Portrait* [O Retrato da Coroação, Fig. 1] permite compreender a dimensão dessas relações, como uma estratégia na representação simbólica de poder, o que Hilton analisa incluindo a questão religiosa neste âmbito de formação e projeção de sua imagem: "o uso que Elizabeth faz do retrato de sua coroação pode ser lido como um compromisso com a virgindade sagrada" (HILTON, 2016, p. 183), Hilton ainda revela que este compromisso seria fortalecida pelo voto a castidade que faria elevar seu corpo mortal ao âmbito do angelical.

1. Da pintura para o cinema

O jogo intercambiável entre o corpo político e o corpo natural, virgem, intocado, foi analisado pela história política formalizada por Ernst Kantorowicz (1895-1963), com sua tese sobre "os dois corpos de rei". Kantorowicz analisa que o/a monarca possui dois corpos, um natural e outro político. O natural está sujeito a todas as enfermidades físicas e o político é transcendente ao trono e será substituído por outro natural que, por

sua vez, torna eterna a sacralidade do trono e da dinastia. No caso de Elisabeth, a sacralidade do trono pode ser entendida ao observar as características de sua coroação como um ato triunfal, que permitiria sua manutenção no poder régio, contra todas as possibilidades de afastá-la do seu trono por direito.

Segundo Dunn, a comitiva no ato da coroação não foi pomposa, e a rainha respondia aos convivas com alegria, o que destoava da formalidade, como uma forma de estabelecer este laço de intimidade com o povo, que uniria a coroa aos seus súditos: "Elizabeth chegou afinal, em uma carruagem aberta e toda forrada de ouro. Usava um vestido de tecido dourado e na cabeça, encimando os cabelos não embelezados, a simples coroa de ouro de uma princesa, cravejada de pedras preciosas" (DUNN, 2004, p. 63). Dunn revela que os lacaios trajavam gibões de veludo carmesim, completados com uma referência aos antepassados York e a rosa branca e Lancaster com sua rosa vermelha. Os convivas viram pela primeira vez a junção destas insígnias no monograma da rainha.

Além desta tentativa de proximidade com o público pela visualidade da cena, Hilton acrescenta que, sua feminilidade foi usada também como um ponto estratégico, um símbolo da força que ela, enquanto governante, sabia que deveria ter para comandar o reino: "Elizabeth pode ter sido um príncipe político, mas ela foi a sua coroação como mulher, com os cabelos soltos" da mesma maneira como suas ancestrais. "O cabelo solto era um símbolo da virgindade: a rainha vinha para a cerimônia sagrada de sua unção como uma noiva" (HILTON, 2016, p. 136). A representação da coroação na pintura *The Coronation Portrait* traz outros dados para se analisar a apresentação da rainha como uma instituição de poder [Fig. 1].



Figura 1. Queen Elizabeth I – *The Coronation Portrait*, cerca de 1600, óleo sobre painel, 1273 mm por 997 mm, autor desconhecido. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

O retrato foi realizado por volta de 1600, um ano depois de sua coroação. Segundo o *National Portrait Gallery*, instituição britânica com um dos maiores acervos de pinturas da rainha, o retrato não possui autoria e é uma cópia do original perdido, concebido na mesma época e pode ter sido pintado como parte das celebrações que se sucederam após a coroação. A autoridade inglesa sobre iconografia elisabetana, Roy Strong analisa, por outro lado, que os quadros de Elizabeth enfatizam mais a ornamentação do que a beleza física da rainha: "Não há um único retrato dela a que se possa chamar bela. A profusão de ornamentos com que são carregados são marcas do seu contínuo gosto pelos vestidos, enquanto excluem por completo toda a graça" (WARPOLE apud STRONG, 2019, p. 32, livre tradução).

Tal ênfase no ornamento está interligada diretamente às estratégias de representação para simbolizar uma posição de poder. Herbert Norris analisou as vestes Tudor e os padrões de ornamentação estabelecidos para época no que concerne à fabricação de uma veste real. A pintura em questão [Fig. 1] é o primeiro registro pictórico da autoridade de Elizabeth analisado por Norris: apesar de sua coroação minimizar as revoltas envolvendo sua legitimidade, a rainha foi representada com autoridade, soberba e, acima de tudo, dignidade real (NORRIS, 1997, p. 1180, livre tradução). A princípio a pintura denota rigidez do momento da coroação, o que é contrabalanceado com a pureza expressa pelo olhar da monarca – mulher, virgem – ou seja, corpo

político, corpo natural. Juntamente com os símbolos régios, a indumentária da coroação completa uma representação de poder pela ornamentação, expressa com opulência e exuberância. Norris descreve a vestimenta de Elizabeth como relacionada a um "padrão da renascença" (NORRIS, 1997, p. 1180, livre tradução), nas proporções do corpo, diminuídas em favor da exuberância da ornamentação.

Esta dimensão extravagante era um destaque na indumentária real do período. Peças amplas, com tecidos bordados arrematados de peles, finos e ricamente incrustados de joias. O aparato real consistia unicamente de detalhes; as peças principais eram as mesmas por gerações, mas com alguns acréscimos e algumas modificações: "são os adornos e as bugigangas, as cores, as fitas e as rendas, os detalhes de forma, as nuances de amplidão e de comprimento que não cessaram de ser renovados" (LIPOVETSKY, 2004, p. 32).

A rosa Tudor está presente em toda a extremidade do tecido dourado, uma sutileza que revela a ancestralidade da monarca. Um vestido de Estado como este era confeccionado por inúmeros artesãos: joalheiros, engomadores, fiadores, produtores têxteis e uma infinidade de alfaiates eram necessários para criar e produzir os detalhes mais elaborados da roupa real. Tal padronização refletia o que estava em voga em outras cortes, como as da Espanha, França e Itália. A indumentária real para a coroação de Elizabeth apresenta muitas características das mudanças que o Renascimento promoveu. Cosgreve indica que "Elizabeth tornou-se célebre por apreciar roupas extravagantes" (COSGRAVE, 2012, p. 126) e seria lembrada não por sua beleza, mas por seu estilo.

A partir dessas análises sobre a indumentária do quadro, passamos para um cotejamento com a reconstituição da monarca no cinema, a partir do filme *Elisabeth* (1998) e a intenção de Shekhar Kapur – o diretor – de representá-la tal qual a dignidade real [Fig. 2] materializada em imagem, nos retratos. Transcender este momento, capturado por um artista no retrato, para uma adaptação cinematográfica, é uma tarefa complexa. Tal transição é proporcionada pelas criações de Alexadra Byrne para compor o figurino da rainha, adaptando essa rica indumentária do período com licenças poéticas e uso de materiais atuais.



Figura 2. *The Coronation Portrait* ao lado da representação da rainha interpretada pela atriz Cate Blanchett. Em detalhe o figurino concebido por Alexandra Byrne para *Elizabeth* (1998), dirigido por Shekhar Kapur. Fonte: *The Corseted Beauty*, Sara Rose, 2019.

Há inúmeras adaptações sobre a vida de Elizabeth, seja no cinema, seja em séries de TV. Cada aspecto da rainha introduzido na trajetória fílmica apresenta peculiaridades que partem da visão do diretor e a forma como a produção deseja contar a história e com qual perspectiva. Interessa-nos discutir como a visão da equipe cinematográfica captou estas referências do *The Coronation Portrait* [Retrato da Coroação, [Fig. 1] na composição da tela [Fig. 2], e como se constrói essa relação. No caso do filme, o enfoque foi justamente a história de ascensão da rainha.

Segundo Oliveira Junior, essa relação entre retrato na pintura retomado no cinema nunca se tornou um gênero especificamente no cinema, mas é possível falar em um intercâmbio entre as duas linguagens, porém ele revela que não há consenso sobre o que de fato seria o retrato cinematográfico, feito a partir de meios expressivos e materiais do cinema (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 184). Partindo de uma discussão sobre Jacques Aumont, Oliveira Junior indica que o entendimento acerca do retrato no cinema deve ser buscado onde este gênero nasceu, ou seja, na pintura (AUMONT apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 184). Ele ainda ressalta que "o retrato se organiza em torno de uma figura, uma representação centrada sobre o rosto e o olhar que ele contém" (PONTÉVIA apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 185).

Ao observar o retrato ao lado da cena na obra de Kapur [Fig. 2], fica evidente uma relação entre o retrato e o figurino, em um recurso narrativo cinematográfico, que parece dar vida à pintura, no sentido de tirar a rainha da moldura e dar-lhe forma, através da ênfase no figurino e na maquiagem, que retomam a ornamentação suntuosa na imagem pintada, essenciais para a narrativa. Em certa medida, a cena da coroação da rainha em

Elizabeth corrobora as afirmações de Oliveira Junior no que tange ao retrato filmado que "seria um registro que respeitaria o programa figurativo do retrato pictórico, na mesma medida em que o ultrapassaria pela adição de um componente que muda tudo: o tempo ou, mais especificamente, a duração" (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 190). Entra em consideração, portanto, um aparato técnico que se revela no movimento, que constitui a cena, da passagem dos *frames* e possivelmente dos cortes e montagem na pós-produção, artifícios específicos do cinema.

Assim, o retrato e o filme de Kapur só podem ser entendidos quando o espectador assiste a cena e a compara com a pintura, retirando-a de uma notação no passado e a reconfigurando no tempo presente [Fig. 3], o que "insere o retrato no motor do tempo, pois não fixa instantes (como a fotografia) nem cristaliza o tempo material num tempo transcendental (como a pintura): ele capta durações" (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 190). Ou seja, o movimento da câmera capta a materialidade da indumentária trajada por Cate Blanchett em *Elizabeth*, transformando a cena da coroação em um quadro vivo [Fig. 3].

Outro ponto importante do *The Coronation Portrait* é a forma como ele foi concebido, no qual a figura da rainha parece estar sentada. O foco do artista está no esplendor das vestes e sua importância do ato político da coroação. Esta mistura simbólica entre indumentária e símbolos régios revela a intenção do artista em registrar a importância do evento em si, como um ponto simbólico inicial na história de seu reinado – uma representação de poder – independente de ter sido esta, de fato, a sua característica real, tal qual possa ter ocorrido. Kapur e a figurinista Alexandra Byrne compõem o visual da rainha neste processo, colocando em movimento e trazendo para o presente uma representação suntuosa do poder, que parte de um padrão histórico existente. De acordo com Lisa Bolding, "na cena da coroação de Elizabeth, Kapur estabelece que ele pode fazer 'precisão histórica' melhor do que ninguém. [...] No momento em que ela se torna rainha, é como se o espectador olhasse para *The Coronation Portrait* através da moldura da câmera" (BOLDING, 2005, p. 11, livre tradução). A partir de falas de Byrne, Bolding revela o processo de criação da imagem da rainha no filme também como uma revisão histórica: "Elizabeth foi uma oportunidade para

reexaminar o período, interpretá-lo e não ser apanhada de uma forma fixa (...). O 'definir a forma de fazê-lo' do filme de época, naturalmente, envolveu grande atenção à criação de um 'autêntico' *mise-en-scène* (encenação)" (BOLDING, 2005, p. 10, livre tradução). A autora indica também que a equipe da produção rejeitou a autenticidade histórica aos quais outras produções estiveram preocupadas em retratar. Esta característica da produção revela as intenções dos autores em trazer para o público uma história de uma rainha rodeada por homens que tentariam de todas as formas conduzi-la para o que seria a forma correta de reinar, segundo as convenções da época. Todavia, a expressão da feminilidade é mais evidente na cena em si no filme do que a própria pintura evidencia [Fig. 3].



Figura 3. "print" de tela do filme *Elizabeth* (1998) dirigido por Shekhar Kapur, mostra a rainha entrando na Abadia de Westminster e um corte onde está coroada, percebe-se a semelhança com a pintura *The Coronation Portrait*. Fonte: Acervo pessoal.

Kapur explora elementos oriundos do seu simbolismo histórico e os transporta para a trama. Elementos como sua virgindade, como Elizabeth se tornou um ícone, os sacrifícios pessoais ao qual ela se sujeitou para se manter no trono como uma rainha sem um rei, em favor exclusivamente de seu povo. Como Dunn define em uma passagem proferida pela rainha em 10 de

fevereiro de 1559: "já estou unida a um marido, que é o reino da Inglaterra" (DUNN, 2004, p. 34).

Bolding analisa que apesar da intencionalidade de Kapur em retratar a rainha através de sua personalidade, e não de uma linearidade factual histórica, a cena da coroação é irreversivelmente histórica do ponto de vista da pintura e, neste sentido, é preciso considerar o papel da figurinista, que vai além do trajar um ator para compor um personagem. De acordo com Emilia Duncan "o segredo da arte de fazer figurinos é a transformação. Ou a reapropriação, um termo comum no vocabulário do figurino, o que implica retrabalhar os códigos da moda e os símbolos da indumentária" (DUNCAN apud MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 16). Duncan ainda esclarece que: "nós figurinistas, decodificamos e recodificamos um figurino para o público atual. [...] Daí o uso de licenças poéticas, tão comuns aos trabalhos dos figurinistas" (DUNCAN apud MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 16).

A definição de recodificação expressada por Duncan é um dos estágios da adaptação. No caso particular da cena da coroação em Elizabeth, Byrne optou por trazer a representação pictográfica histórica. Desta forma, segundo Ann Hornaday, "o figurinista trabalha com silhuetas, caimento, cores e texturas para reforçar e expressar esses personagens [...] ele exerce uma força igualmente poderosa para atrair a identificação do público" (HORNADAY, 2020, p. 117). Bolding enfatiza que "o rosto de Elizabeth é pálido tanto no filme como nos retratos, as expressões neutras com um toque de gravidade" (BOLDING, 2005, p. 11, livre tradução). Se o diretor Kapur e sua equipe quiseram mostrar que podem reproduzir a história, certamente nesta cena subverte-se a noção de "acertar com os figurinos" a um outro nível, finaliza Bolding.

2. Considerações Finais

Juntos, *The Coronation Portrait*, materializado na cena dirigida por Kapur, com o figurino assinado por Byrne e a interpretação da atriz Cate Blanchett, recriam o que Oliveira Junior entende como "é preciso ocupar o plano, por conseguinte seu espaço e sua duração" (DOUCHET apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 192). Ao se sentar com expressão altiva, o bispo lhe confere os símbolos de seu poder, a coroa sobre os cabelos

soltos e repartidos ao meio, o cetro na mão direita e o orbe na mão esquerda. A câmera então capta a cena [Fig. 3], foca em seu rosto e eterniza, como no retrato, o momento no qual "funde-se a linha entre a atriz e a personagem" (FORD, MITCHEL, 2009, p. 282, livre tradução), e revela o mesmo olhar em que se mesclam a autoridade, a pureza, a força e a legitimidade da primeira grande rainha da história da Inglaterra.

3. Referências

BOLDING, Lisa Ward. *Addressing the Queen:* Costumes and Elizabeth I in Film. Athens: Georgia University, 2005, 47 p.

COSGRAVE, Bronwyn. *História da indumentária e da moda:* da Antiguidade aos dias atuais. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. 256 p. Tradução de: Ana Resende – Itinerário Editorial.

DUNN, Jane. *Elizabeth & Mary:* primas, rivais, rainhas. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 486 p. Tradução de: Alda Porto.

ELIZABETH. Direção de Shekhar Kapur. Reino Unido: Focus Features, 1998. 1 DVD (180 min.).

FORD, Elizabeth A; MITCHELL, Deborah C. *Royal portraits in Hollywood:* Filming the lives of Queens. Kentucky, The Univesity Press of Kentucky, 2009. 327 p. (versão digital).

GALLERY, National Portrait. *The Coronation Portrait* – Queen Elizabeth I. Disponível em: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Queen+Elizabeth+I&OConly=true&role=sit&rNo=12. Acesso em: 16 fev. 2022.

GLOBO, Memória. *Entre tramas, rendas e fuxicos.* São Paulo: Globo, 2007. 399p.

HILTON, Lisa. *Elizabeth I:* Uma Biografia. Rio de Janiero: Zahar, 2016. 399 p. Tradução de: Paulo Geiger.

HORNADAY, Ann. *Como falar sobre cinema:* um guia para apreciar a sétima arte. Rio de Janeiro. BestSeller, 2020. 317p. Tradução de: Carolina Simmer.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero:* a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 294 p. Tradução de: Maria Lucia Machado.

MALLON, Brenda. *Os Símbolos Místicos.* Um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados. São Paulo: Larousse, 2009. 294 p. Tradução de: Eddie Van Feu.

NORRIS, Herbert. Tudor Costume and Fashion. Mineola: Dover Publications, 1997. (versão digital). Disponível em: https://pt.scribd.com/read/271642291/Tudor-Costume-and-Fashion#. Acesso em: 16 fev. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *Retratos em movimento.* São Paulo: USP (Universidade de São Paulo), 2007. 208 p. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141282. Acesso em: 16 fev. 2022.

STRONG, Roy. *The Elizabethan Image:* an introduction to English portraiture 1558 to 1603. New Haven, Yale University Press, 2019. 223p.

ARTE CONTEMPORANEA NO BRASIL: DECOLONIALIDADE DO CORPO NEGRO

Mayara Simões de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O artigo busca apontar alguns meios que a arte dos subalternizados no Brasil trilhou para contrapor-se e superar na resistência o predomínio dos valores da hegemonia branca burguesa e colonial em detrimento das outras culturas consideradas inferiores. A reexistência da cultura africana deu-se de diferentes maneiras, entre outras, ressignificando a história da África e dos corpos negros em diáspora. Aqui mostraremos como as artes hegemônicas retrataram o corpo negro associando-o ao excesso, ao que carece de atributos morais e intelectuais, animalizado e que precisa ser dominado. Na contramão, o corpo negro em diáspora apresentado por artistas negras numa perspectiva decolononial é um corpo enquanto casa, que fala, que se ressignifica, que produz e socializa conhecimento e que quebra a objetificação e desumanização própria da cultura colonial europeia.

Palavras-chave: *Arte Contemporânea, Corpo Negro. Decolonialidade. Resistência estética negra.*

Introdução

Mbembe (2016) define Necropolítica, como a capacidade de estabelecer parâmetros em que a submissão da vida pela morte está legitimada. O autor ainda destaca que, a necropolítica não se dá apenas por uma instrumentalização da vida, mas também pela destruição dos corpos. Não é só deixar morrer, é fazer morrer também. Esse poder de morte, esse necropoder, é um elemento estrutural no capitalismo neoliberal de hoje, atuando por meio de práticas e tecnologias de gerenciamento de morte de certos grupos e populações.

> Este ensaio pressupõe que a expressão[...]máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2016, p. 123)

Este artigo pretende levantar algumas questões sobre o significado da presença de corpos negros na arte visual contemporânea no brasil. De forma geral, é interessante pensar que corpo é este que se constrói por intermédio da arte e como sua representação pode significar a construção de um território de resistência no campo das artes. A partir do conceito de

necropolítica de Mbembe (2016), buscaremos caminhos para compreender o contexto político-social em que emergem as obras artísticas que serão descritas e analisadas, como uma resposta estético-política aos dispositivos de extermínio. Propondo, desta maneira, captar o alcance das potências poéticas e subversivas nas obras dessas artistas.

Assim, poética e política ou, prática artística e contexto sócio-político, apresentam-se aqui sob um vínculo indissolúvel em que a arte emana de múltiplas formas o contexto necropolítico que a circunda e a afeta ou, visto de outra perspectiva, em que o contexto necropolítico incita à emanação de múltiplas formas de arte que buscam assinalá-lo, desestabilizá-lo e/ou subvertê-lo.

1. O olhar colonizador sobre corpos negros

De acordo com Schwarcz (2017) o período colonial produziu uma visão inferiorizada do africano e do negro brasileiro pela sociedade, a qual foi reforçada por meio das teorias raciais e do ideal europeu. Fortalecendo um imaginário social repleto de estereótipos raciais, inserindo a população negra num paradigma de inferioridade e invisibilidade. Santos (2007) destaca como a exclusão de povos colonizados estabeleceu-se como base de criação da modernidade ocidental e do desenvolver do pensamento abissal, onde as distinções são estabelecidas através da divisão do mundo em universos distintos: o espaço ‘deste lado’ e o espaço ‘do outro lado’ da linha.

As realidades que ocorriam no mundo colonial não comportavam as normas, os conhecimentos e as técnicas que se usavam no ‘velho mundo’. Criou-se assim um princípio ‘universal’ em relação às populações das colónias, vistas agora como sub-humanas, desprovidas da capacidade de pensar, desprovidas de saberes. Para Fanon (2008) a principal característica de uma sociedade pós-colonial é o racismo, visto como um sistema hierárquico que divide a humanidade em superiores e inferiores mediante um sistema de raça. De acordo com Almeida (2018) o racismo é efetivado através da discriminação racial estruturada, constituindo-se como um processo pelo qual as circunstâncias de privilégios se difundem entre os grupos raciais e se manifestam pelos espaços econômicos, políticos e institucionais.

No livro peles negras, máscaras brancas, Fanon (2008)

descreve que ao se deparar com o racismo, o negro introjeta um complexo de inferioridade e inicia um processo de auto-ilusão, buscando falar, pensar e agir como branco, até o dia em que se depara novamente com o olhar fixador do branco. Neste momento, as máscaras brancas caem: "onde quer que vá, o preto permanece um preto". O autor aponta caminhos para libertar os negros de seu complexo de inferioridade e trazê-lo de volta à humanidade: "o que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do seu arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial" (Fanon, 2008, p. 44).

Neste ângulo, o reconhecimento do racismo estrutural, entendido como uma decorrência da própria estrutura social e do modo normal das relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares (ALMEIDA, 2018), possibilitou uma ampliação nas reflexões para além das desigualdades socioeconômicas entre negros e brancos. A colonialidade do poder, estruturada a partir da ideia de raça, conceito elaborado por Quijano (2005), estabelece divisões raciais na organização do trabalho e estado, nas relações intersubjetivas e na produção do conhecimento. Se, por um lado, a colonialidade do poder estruturou uma divisão em que os sujeitos coloniais, salvo raras exceções, têm posições específicas no mercado de trabalho, nas estruturas de poder e, praticamente não participam da produção do conhecimento; o projeto decolonial, por outro lado, busca superar esta estrutura de poder por meio da decolonialidade do poder, do ser e do saber.

Diferentemente da noção dominante no pensamento ocidental que supõe a separação entre corpo e alma (Quijano, 2005), o corpo permite uma perspectiva situada no mundo. O corpo é visto pelo outro, vê o outro e permite-nos imaginar como o outro nos vê. Esta terceira dimensão é fundamental para o desenvolvimento dos nossos papéis sociais e do nosso posicionamento em cada situação. Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena relembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história. (Kilomba, 2016).

Com isso, os avanços dos movimentos negros seguiram tanto na educação quanto na cultura mostrando a necessidade de

protagonizarmos nossa própria história, tendo em vista que os assuntos relacionados ao tráfico negreiro e ao trabalho escravo no Brasil, historicamente sempre foram escritos e contados pela ótica do colonizador, sendo a História da África e dos africanos negada aos seus verdadeiros herdeiros, ou seja, aos responsáveis diretos pela acumulação das riquezas e construção do país. Conceição Evaristo destaca que, a revalorização da história afrobrasileira se faz graças à evocação de lembranças fundadoras e valorizantes para esta mesma comunidade, diferentes daquelas geralmente evocadas no quadro da História oficial. A análise desses dois aspectos nos permite perceber a importância da recuperação desse passado mítico para uma comunidade que sofreu com a desvalorização cultural e como ele pode servir de compensação por uma discriminação vivida no presente.

2. O negro nas artes – pertencimento e resistência

Uma das estratégias perversas da burguesia para subalternizar os negros, que ainda hoje encontram-se ultrajados dos principais direitos e, graças à arte e às ações afirmativas, menos impregnados da crença inventada sobre a existência de uma inferioridade racial dos negros em relação aos brancos foi o racismo. Em razão disso, é fundamental salientar que, em relação aos avanços no que tange à visibilidade dos negros nas artes, os movimentos negros e à classe artística negra foi responsável pelo protagonismo de romper com o silenciamento e a invisibilidade causada pelo racismo estrutural do país, motivo principal da luta de resistência em diferentes contextos.

O sujeito negro visualmente retratado como indivíduo exotizado, animalizado, agressivo, violento e sexualizado serviu como estratégia narrativa que justificaria sua subordinação, especialmente na construção do imaginário político, em uma cultura visual de representações diaspóricas negativas (Gilroy, 2007). Realidade essa que surgiu em diferentes esferas artísticas e territórios onde houve a presença do negro escravizado. A exemplo disso, aparece em algumas das histórias de telenovelas brasileiras, os lugares subalternizados e estereotipados e os efeitos na construção da identidade étnico racial dos afro-brasileiros.

A partir de algumas conquistas sociais e por todas as invenções, silenciamentos e invisibilidades criadas pela História "oficial" é que germinaram novas urgências sobre a inclusão de

outras demandas nas pautas raciais. Nesse sentido, como resultado do conjunto das reflexões e ações do Movimento Negro brasileiro foi instituída a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras na Educação Básica pública e privada em todo território nacional. Após 18 anos de sua vigência, a Lei 10.639/2003 representou grande avanço porque possibilitou o trabalho com a história dos povos africanos e seus descendentes em sala de aula, nas diferentes linguagens artísticas, além de possibilitar o reconhecimento das potencialidades de protagonistas negros invisibilizados ou duramente rotulados pelas ideologias racistas manifestadas na história, arte e cultura do país.

Abdias do Nascimento foi um expoente importante para o registro inicial de resistência dos artistas negros, que destacava os reflexos do lugar que o negro assumia na arte deviam-se ao fato de a sociedade insistir em negar sua face racista. E foi com a vontade de fazer um teatro que protagonizasse a figura do negro que ele criou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. No cinema, Zózimo Bulbul foi, e ainda hoje é, uma referência na construção de uma identidade negra na história cinematográfica brasileira. Carvalho (1999) destaca que essa mobilização, que teve início nos anos 50 com o movimento negro, travou uma luta simbólica, na qual o importante eram as concepções sobre a história e a identidade negra.

Nesta perspectiva, o Teatro e o Cinema Negros podem ser entendidos como sendo parte de movimento decolonial por sair do lugar da subalternidade e fazer com que os negros se tornassem protagonistas de suas próprias histórias, criadores de suas próprias narrativas. De fato, Fanon (2008) argumenta que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela fornece, através da imposição, os meios pelos quais as pessoas irão se expressar, reconhecer e libertar.

Guilroy na obra O Atlântico Negro, ao falar da contracultura da modernidade, nos remete a pensar na perspectiva da arte negra, tendo em vista a reprodução racista manifestada nos movimentos de valorização da cultura nacional como foi, por exemplo, o movimento modernista no Brasil de 1922. O pensamento de Guilroy sobre a música negra nos ajuda a compreender a arte como um dos caminhos para a construção da identidade e de estratégias de luta contra o racismo.

A colonialidade do saber, enquanto competência dessa mesma modernidade, ainda hoje é muito presente em nossas universidades. Infelizmente, são poucas instituições que abrem espaços para questionar essa colonialidade, apresentando em sua grade outras possibilidades de apropriação e compreensão de narrativas muito pouco oferecidas, contrariando verdades consolidadas. Tudo isso é de fundamental importância, visto que ainda hoje a academia é um espaço branco, onde o privilégio de falar/pesquisar tem sido negado às pessoas negras e não brancas, construído com teorias que inferiorizam aqueles considerados como "outros", a exemplo dos/as africanos/as e seus descendentes, tratados como objetos de pesquisa que devem ser explicados/as, categorizados/as, expostos/as e desumanizados/as. (Kilomba, 2019).

Nesse sentido, conhecer ao longo da disciplina as reflexões e diálogos, a partir dos estudos desenvolvidos pelos teóricos que se dedicam às epistemologias do sul – de colonialidade, da interculturalidade e da decolonialidade, tem dado a oportunidade de pensar os processos de construção da condição de nossa subalternização, sob a ótica dos subalternizados. Esse caminho,] além de reafirmar um olhar e uma identidade a partir do Sul, da periferia do capital, nos dá a oportunidade de romper com o eurocentrismo como única matriz de pensamento. Para tal, Quijano (2005) traz o conceito de colonialidade do poder como uma complexa estrutura de dominação à qual foi submetida América Latina, fruto do processo secular de escravização, exploração e extermínio de seres humanos vitimados pela lógica do lucro da empresa colonial.

De acordo com Rodrigues (2011) um dos questionamentos frequentes feitos por intelectuais e artistas negros é o fato que “nossos filmes não representam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas de: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”.

3. Tornar-se negro: outras possibilidades

Por meio das artes visuais, artistas negras brasileiras tentam recompor a história do tráfico e da escravidão no Brasil juntando fragmentos que os referenciam, sendo o sangue, o povo africano e o domínio português as principais peças desse

contexto. Essas artistas têm dialogado com as temáticas raciais e utilizam suas obras como força militante em lugares onde a arte se estabeleceu através de produções hegemônicas.

São exemplos desses expoentes as artistas Castiel Victorino Brasileiro, com a exposição o "Trauma É Brasileiro" que propõe uma experiência de cura aos traumas causados pelo processo de colonização. A instalação "O quarto de cura" inclui diversas ervas medicinais, garrafadas, receitas, velas, pedras, patuás, fotografias e outros objetos, relacionados também com fé, cura e espiritualidade.



Figura 1. Castiel Victorino. "Quarto de Cura" 2019.

Charlene Bicalho, com a vídeo instalação "Onde você ancora seus silêncios? #2" propõe uma discussão sobre os silenciamentos ocasionados pela opressão do racismo e do sexismo, sobretudo para com os corpos negros femininos. Em cima de uma pedra, quatro ancoras são lançadas e recolhidas pela artista com movimentos corporais precisos. A cena foi gravada no canal do Porto, entre Vila Velha e Vitória, no Espírito Santo, em frente as ruínas de sal.



Figura 2. Charlene Bicalho. "Onde você ancora seus silêncios?" 2018.

Ione Reis, que pinta figuras que se diluem como a própria discussão racial no Brasil que se esvai e se silencia em meio a desconsideração das origens étnicas do país. Ressignifica e reconstrói uma nova identidade num processo de construção diário.



Figura 3. Ione Reis. "Eu vejo tudo" 2021.

Já a artista Josélia Andrade com a performance "Vomitar o branco" trata primeiro de uma crítica institucional ao ensino de artes no Brasil. Faz uma crítica a epistemologia eurocêntrica de material de pesquisa e debates sobre artes.



Figura 4. Josélia Andrade. "Vomitar o branco" 2019.

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 da identidade negra. A construção do racismo, contido nas reproduções visuais, obedece a esse ideário político que situa e objetifica os corpos negros, iniciando-se e fundamentando-se a partir das tentativas de tipificações antropológicas, cuja construção visual buscou estruturar um imaginário de um sujeito que necessita ser explorado e catalogado, tal como a flora e a fauna local sem qualquer traço de personalidade ou individualidade, servindo apenas como imagem documental dos exemplares encontrados no território.

A divulgação dos processos e temáticas de artistas negros e sua participação no cenário da arte contemporânea brasileira aumentou, produzir uma negritude em emancipação, utilizar a arte para construir armas de guerra contra a colonização de meus pensamentos e desejos. Meios para traduzir e atualizar ensinamentos ancestrais. Negros que vivem diásporas diferente da minha e sobre tudo daqueles que experimentam junto comigo a despatrialização do brasil.

"é preciso lembrar no gesto que não somos mais cativos"

Sendo assim, a obra dessas artistas surge como um contraponto e reagem contra o ideário colonial, emergindo discussões sobre os lugares negados e falas silenciadas na sociedade brasileira. Seus autores são ou falam pelas mulheres e homens negros e contam histórias que não querem ser ouvidas ou que foram relegadas pelo eurocentrismo, pelo sexismo ou racismo e se mostra em expansão com a abertura de mais artistas que aderem a essa discussão, tão emergente e necessária para a arte e para a educação.

4. Conclusão

Refletir sobre as formas de representação do corpo negro a partir da perspectiva decolonial proporcionou a reflexão a respeito do discurso de si mesmo como uma forma de autonomia. Se a respeito dos africanos e seus descendentes foi historicamente produzido e difundido um discurso único, que criou estereótipos e retirou a humanidade, é preciso outro discurso que diga mais sobre

quem somos. Ainda é desafiador saber ser quem se é numa sociedade profundamente racista e preconceituosa.

Este trabalho representa os anseios de elaborar um conhecimento que viabilize a construção de um discurso do negro sobre o negro no espaço da produção estética. É um olhar para as artes que traz a experiência de ser-se negro e negra numa sociedade branca, de comportamentos e estética brancos. Nesse contexto, o corpo negro foi alienado e limitado a uma única possiblidade de tornar-se corpo. Existem outras. A arte ajuda a resgatar esses corpos aprisionados pela colonialidade do poder, saber, fazer, ouvir, sentir e ver e se apresenta como um instrumento para a desalienação do corpo negro.

5. Referências

ALMEIDA Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural.* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas.* Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 1956.

HALL, Stuart. *Cultura e representação.* Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. *Olhares negros:* raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação:* episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A**.** *Necropolítica:* biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional.* 5. ed. 13 reimpr. São Paulo: Editora e Livraria Brasiliense, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael**.** *Memória e identidade social***.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World System Research*, v. VI, n. 2, Summer /Fall 2000, p. 342-386.

RAMOS, Lázaro. *Na minha pele***.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

SANTOS, Neuza Souza**.** *Tornar-se Negro:* ou as vicissitudes da identidade do negro em Ascenção Social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e poéticas.* Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2016.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil* – 1870-1930. 15 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DESPRENDIMENTO E COMPREENSÃO: reflexões sobre o processo artístico em Arte Pública

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

Pr. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo

Este artigo busca refletir sobre os conceitos construídos para abordagem do processo artístico apresentados no capítulo IX do livro Os problemas da estética, de Pareyson (2001), quando aplicados ao contexto de criação artística para encomendas de Arte Pública, - ou seja a produção de trabalhos como monumentos, esculturas e bustos diante da demanda por parte da administração pública -, trazendo para reflexão os relatos do artista Ioannis Zavoudakis, responsável por importantes obras presentes no território do estado do Espírito Santo, Brasil.

Palavras-chave*: Processo artístico. Arte Pública. Arte Pública Capixaba. Monumento. Encomenda de Arte.*

Introdução

No sentido de aproximação da compreensão de como se dá o processo artístico, como se desenvolvem as ações e intenções nos momentos de concepção de trabalhos de arte, tanto no campo da materialidade, quanto na experiência do artista, Pareyson propõe a visão desse processo enquanto uma "misteriosa e complexa co-possibilidade" (PAREYSON, 2001, p.192). Nesta compreensão de processo artístico se fazem possíveis ao mesmo tempo relações paradigmáticas e racionais e ações de liberdade onde o artista flui junto à obra.

Parece evidente que diversos fatores guiam e influenciam a forma como um processo criativo se desenvolverá, como a disponibilidade de tempo e materiais, condições psicológicas, emocionais e intenções do artista, seu projeto poético, alguma finalidade que exista para a concepção da obra e pressões externar e, sobretudo os acasos. A cada tipo de linguagem em que o trabalho artístico se expressa é reservado um universo particular de possibilidades; e não é diferente quando tratamos de arte pública.

Interessa aqui o contexto em que trabalhos de arte são encomendados para serem instalados em espaços públicos, particularmente quando o processo artístico se estabelece a partir do que pode ser entendido como encargo, ou seja, encomendas por parte de agentes da administração pública. Com base nos pontos trazidos por Pareyson no capítulo IX do livro *Os problemas da estética* (2001), o intuito aqui é propor reflexões sobre o processo artístico trazendo relatos de experiências de Ioannis Zavoudakis, artista cujos monumentos, bustos e esculturas são referências no espaço público no estado do Espírito Santo, Brasil.

Grego nascido em 1940, Ioannis chegou ao Brasil em 1960, trazendo experiências na área de retífica industrial, o que lhe permitiram prosseguir atuando em indústrias no país e que mais tarde lhe confeririam intimidade com o manuseio e práticas com metal, presentes em sua produção artística. O artista, que participou de exposições com placas de bronze e confeccionou troféus e placas para premiações e eventos, consolidou-se na construção de trabalhos em grande escala, voltados para espaços públicos. Entre suas principais obras estão o *Monumento ao Centenário da Abolição* (1988), o monumento ao *Ano Internacional da Paz* (1987), a *Cruz Reverente* (1991) e o *Monumento a Iemanjá* (1988) (KOHLER, 2020, p.24-26). Em 2019, em pesquisa para o programa de Iniciação Científica, foi possível conhecer o ateliê de Ioannis, um galpão localizado no munícipio da Serra, Espírito Santo, em que as memórias e vestígios de seu processo criativo falam tanto quanto seus depoimentos e narrativas para as entrevistas.

1. O processo artístico no contexto da encomenda

Pareyson traz seis aspectos do processo artístico, entendidos aqui enquanto momentos ou circunstâncias inerentes ao conjunto de ações e pensamentos que são e desembocam em arte, chegando-se ou não a um objeto final. Tais aspectos, que intitulam os tópicos do capítulo em questão são: “A lei da arte”; “A formação da obra: invenção e execução”; “Criação e descoberta; tentativa e organização”; “Inspiração e trabalho”; “Relações entre o processo artístico e a obra de arte” e “Definitividade ou abertura”. Trazendo para estudo as vivências relatadas por Ioannis Zavoudakis e noções sobre arte idealizada para espaços urbanos, busca-se compreender como essas teorias e

reflexões de Pareyson se dão nos processos artísticos de um indivíduo que tem suas criações relacionadas às demandas institucionais de Arte Pública, em especial, no contexto capixaba.

Após refletir sobre as diversas visões a respeito da lei da arte, Pareyson afirma que:

> Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é a lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito. (PAREYSON, 2001, p. 184)

Não desconsideramos, para esta reflexão, os processos criativos colaborativos, em que a regra é coletiva e compartilhada, mas aqui nos centramos no ato criativo focado no artista. Assim, a partir dessa conclusão de Pareyson, destaca-se aqui a *atividade*, o resultado e o critério do êxito. Ora, considerando o cenário em que uma obra destinada a ser instalada em espaço público é encomendada por uma instituição – como a administração pública - a um artista, selecionado/convidado entre outros artistas, a intenção inicial parte da instituição, que reserva determinada verba para tal "aquisição" e/ou "serviço" e dela vem o primeiro passo para que se dê a *atividade*, a relação entre artista e obra. A *atividade* sim, cabe ao artista. Ele invoca toda a sua experiência, poética, maneira de atuar, de pensar arte e de empregar suportes e materiais. Sua *atividade* é, porém, guiada pelas expectativas de resultado, pela sua experiência e suas interações com processos de outros artistas. Em geral, esses resultados em trabalhos anteriores são considerados pelo poder público na contratação de um artista, como sendo sua assinatura – e pelo critério do êxito, que partem da instituição que encomendou a obra e aplica à *atividade*, em maior ou menor grau, seus prazos, exigências de materiais, limitações decorrentes do orçamento ou à necessidade de durabilidade da obra sujeita à ação humana e natural, preferências e valores estéticos e escolhas iconográficas. Trata-se, aparentemente, de uma lei guiada, nestes casos tradicionais, pela regra individual, porém não no sentido de escolhas e experiências subjetivas do artista, mas de sua *atividade* diante de suas regras próprias permeada pelas regras de uma obra idealizada e demandada por outros, que ao mesmo tempo lhe pertence e não.

Voltamos a destacar que no caso das práticas colaborativas, esse foco muda, mas não é este o objeto deste estudo.

Nesse contexto, obra é formada num caminho de observância e manifestação. A respeito dos processos de invenção e execução que constituem a formação da obra, Pareyson (2001) busca chegar a uma concepção que ressoe mais com a experiência artística, evitando limitar tal processo a pura invenção ou pura descoberta da obra. O autor conclui que:

> [...] Atenuando o extremismo das duas teses e conseguindo conciliar suas justas exigências, chegaremos a uma concepção mais aderente à experiência artística, capaz de explicar ao mesmo tempo a incerteza que torna precário o processo de formação até o momento do sucesso e a orientação que o dirige desde dentro, endereçando-o para o êxito. Se analisarmos bem, o único é o fundamento destes dois aspectos, e é a teleologia interna do êxito, tal como aparece na própria natureza da tentativa. (PAREYSON, 2001, p.188)

E ainda:

> [...] E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e as suas operações. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. (PAREYSON, 2001, p.188)

Para o artista que se propõe a realizar trabalhos artísticos segundo encomendas para espaços públicos, os caminhos de formação da obra são constituídos, além das incertezas e experiências particulares com a maneira com que a forma se forma, pela necessidade de reafirmar e trazer à tona suas intenções e aspectos íntimos de sua poética e fazer com que eles também sejam moldes do trabalho, junto às intenções daqueles que o encomendaram.



Figura 1. Monumento ao Centenário da Abolição, 1988. Fonte: https://artepublicacapixaba.com.br/vitoria/memorial-centenario-da-abolicao-1888-1988-quebra-dos-grilhoes/

Ioannis Zavoudakis, artista engajado politicamente no estado do Espírito Santo, ao receber a demanda, por exemplo, de uma obra em homenagem ao centenário da abolição da escravatura no Brasil, direcionou seus esforços para expor sua consciência histórica e entendimento da importância da iconografia e iconologia presentes na obra que iria se formar.

> [...] Tem o Centenário da Abolição na rodoviária. Aquilo lá foi uma briga pelo seguinte: Abolição no meu ponto não houve. Quando fizeram uma reunião do Centenário da Abolição, era o Cabral, aquele negão. Professor Quitério Bitencourt, tinha chegado daquela época de São Paulo "pra" cá e houve a reunião lá a respeito do Centenário no estado no auditório da Gazeta. E falaram a respeito disso aí tal, aí eu falei "pelo que eu conheço, pelo livro também que eu tenho aqui, abolição não houve não, foi engano! Porque era impossível dar liberdade deste jeito no povo que tinha mais direito que o cidadão comum, de que os italianos imigrantes chegaram da Europa, e tudo!" o Cabral, representava dos negros, quis brigar comigo, eu falei "bicho, deixa a briga de lado, agora quando nós vamos sair lá fora, você vem falar comigo, aqui dentro não, aqui é auditório" aí o professor levantou e eu falou "eu admiro porque o grego conhece melhor a história do negro de que o representante dos negros!"
>
> [...] Que que acontece, para você botar um grilhão no "cara", você precisa de uma bigorna, um martelo e um forno, porque que vai na cabeça. O básico, martelo, talhadeira e bigorna, o fogo fica assim, por fora porque não se bota. E lá eu coloquei a quebra dos grilhões. Botei o grilhão, assim como boca aberta, pendurada a corrente embaixo, gritando a respeito de novo. Caiu, quebrou, briguei, restaurei depois de tudo, lá na frente da rodoviária. (ZAVOUDAKIS, 2019. Informação verbal) [1]

O Monumento ao Centenário da Abolição, inaugurado em 13 de maio de 1988 relaciona-se a um tema histórico, vivo e latente na sociedade brasileira, na qual a história formalizada de abolição e liberdade é contestada e derrubada pela experiência de existência – e resistência – da população negra e por todos aqueles que caminham no sentido do pensamento e atitude decolonial. Em um sentido mais aprofundado,

> [...] "ao transformar o escravo em trabalhados livre, o que ocorre é a libertação da empresa do ônus da propriedade de um fator do qual agora só interessa sua capacidade de produzir valor" (IANNI, 2004, p.30). Alia-se a isso a necessidade de criação de mercado de consumo baseado no trabalho livre e assalariado, posto que o homem livre é consumidor e coloca o Brasil em condições de igualdade com outros países, que enceraram o regime escravista.
> No entanto, a tão sonhada liberdade trouxe uma consequência cruel: não havia lugar na sociedade para o negro livre. Logo após a abolição (em 1888), na tentativa de branqueamento da população, ocorre a entrada maciça no País de imigrantes europeus (em 1891), que ocuparam os lugares no mercado de trabalho, com isso o negro assumiu posições marginais. (SILVA, 2009, p.46)

E como consequência, o cenário, possivelmente já identificado por Ioannis na época se assemelhava à noção de que,

> O Brasil adota, segundo Oliveira (2006, p.11), o racismo mais eficaz do mundo: que não tem padrão, não é palpável nem evidente. Ele é sofrido e praticado todos os dias, mas não pode ser mensurado, porque é mascarado. Esse racismo (encoberto) dá a ideia de convivência pacífica. Entretanto, a paz aparente desaparece quando as relações implicam algum tipo de concorrência: econômica, social, educacional. [...] (SILVA, 2009, p.53)

Ao que demonstram os relatos do artista, foi de grande importância naquele momento adotar uma postura mais ativa no processo de definição da forma da obra, exatamente por abordar um tema que lhe é extremamente relevante. Para Ioannis, a forma formada nesse contexto, por ser detentora que grande significado e que permaneceria por muitos anos ocupando o espaço público onde a população transita e interage, necessitava de mais intencionalidade crítica de sua parte.

Assim como existem contextos em que o artista se vê mais potente diante de seu processo artístico destinado a uma

encomenda, há situações em que suas criações e descobertas ficam à mercê das idas e vindas dos agentes que realizam as encomendas e de todo o processo burocrático da administração pública. O ateliê de Ioannis Zavoudakis, que o artista prefere chamar de oficina, é um grande galpão repleto de evidências de seu processo artístico. No local, estruturas metálicas, ferramentas, documentos, reportagens, moldes e protótipos juntam-se a obras finalizadas, obras em construção e obras que "pararam no meio do caminho" – as formas formadas, as formantes e as que não chegaram a se formar por completo, mas que ainda sim possuem importante valor, principalmente pelas narrativas que trazem. Todos esses elementos, que rodeiam o artista em sua experiência diária, são testemunhas de seu processo, em sua devida liberdade e rigidez, assim tratadas por Pareyson:

> O processo artístico não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada, como parece aos defensores da irresistível espontaneidade e da excepcional e tumultuosa fecundidade do gênio, nem uma obediência tão confiada que se reduza a um simples acompanhamento, conforme à ideia de Goethe de que a poesia nasce, cresce e amadurece como uma planta, de modo que ao artista não resta outro trabalho senão o do jardineiro, de secundar e favorecer o seu desenvolvimento, removendo e prevenindo todo o obstáculo. (PAREYSON, 2001, p.190)

Conforme as ideias trazidas ao início dessa linha de raciocínio, uma encomenda, ou uma conversa inicial trazem o impulso da atividade para o artista contratado. Ioannis relata sua experiência e frustrações diante da descontinuidade de relações e da ausência de consideração para com seu processo artístico envolto de trabalho, inspiração e dedicação.

> Ioannis - [...] A respeito de monumentos que não foram feitos...[...] A respeito dos projetos que o pessoal "tá" me fazendo de besta. Na entrada de Guarapari, naquela época tinha uma escultura que seria um bando de guarás, um em cima do outro, vou te mostrar, tenho foto aí, o original dele era "pra" o prefeito daquela época, aquele filho da mãe, filho do Borges irmão do Marquinhos, foi o prefeito que morreu lá em Guarapari. Bem, um bando de guarás, "tá tá tá", que eles seriam uma torre grande. Guarás recortados de chapa de ferro, quer era barato, sim, pintado na cor que era a cor de ouro, os guarás em cima, aquela lagoa logo na entrada.
>
> Entrevistador - Aí botaram aquele "guarazinho" de fibra de vidro.

Ioannis – Uma "merda"! (ZAVOUDAKIS, 2019. Informação verbal).[41]



Figura 2. Ioannis Zavoudakis junto a alguns de seus trabalhos. Fonte: LEENA/UFES. Fotografia de Milena S. Kohler.



Figura 3. Atelier do artista, na Serra, ES. Fonte: LEENA/UFES. Fotografia de Milena S. Kohler

Conclui-se, portanto, que o processo artístico voltado para encomenda de trabalhos de arte pública demanda do artista desprendimento e compreensão. Desprendimento porque desde seu início, a relação entre artista e obra – em suas idas e vindas de interações, frustrações e satisfações – não é única: no lugar de apenas uma dupla, há um grupo composto também por outros

[41] Entrevista concedida por Ioannis Zavoudakis à autora do trabalho em 23.09.2019 e não publicada.

agentes com necessidades e influências que permeiam a formação/criação. Compreensão, não no sentido de passividade de ser compreensivo diante de imposições edecisões unilaterais em seu processo artístico, mas no sentido de estar consciente e compreender as particularidades que envolvem esse fenômeno artístico.

Ao se caracterizar como acabada, a obra, – que Pareyson (2001, p.197) declara ser inseparável de seu processo de formação -, quando pertencente a esse contexto da arte para espaços urbanos, relaciona-se com o processo artístico de maneiras que podem tanto aproximar-se de um processo de compra de um produto quanto de uma criação compartilhada, que atenda aos interesses aos quais a obra será destinada e considere as particularidades do artista. Tais relações podem ser compreendidas, quando a obra é dada como finalizada e é instalada, em estudos que possam abranger tanto os agentes presentes em seu processo de criação e construção, quanto a coletividade de obras daquele território – o inventário de Arte Pública disposto em determinadas localidades -, interessando dar atenção e trazer à tona o valor artístico desta obra. Sobre a compreensão do valor artístico, Pareyson afirma:

> [...] Dar-se conta do valor do artístico da obra significa ver a sua perfeição dinâmica, surpreender a imodificável inteireza no ato de acabamento, olhá-la como processo no ato de conseguir a própria inteireza. O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplacado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição da obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal. (PAREYSON, 2001, p. 197)

O valor de uma obra em espaço público abrange os aspectos visuais – já que a intenção de ser pública é gerar uma interação com a comunidade – e os aspectos de sua mensagem, que muitas vezes acabam sendo mais relevantes, pois possuem potencial para tornarem-se lugares de memória, documentos histórico-culturais presentes na experiência diária de vida em comunidade. (ABREU, 2005, 2016)

Processos artísticos como os experienciados por Ioannis Zavoudakis, por mais que apresentem em geral aspectos de solidez

e definitividade, enquanto mensagens estabelecidas institucionalmente que se comunicam valores em seus pedestais, são providos de aberturas conferidas exatamente por sua característica pública e sua inserção no fluxo das vivências. Enquanto Pareyson afirma que:

> [...] O processo artístico é a busca de acabamento inaumentável, de perfeição imodificável, de estabilidade definitiva, e por isso, como exige que o autor leve sua obra até o fim, não pretende, nem tolera que o leitor retome o trabalho criativo; e precisamente porque assinala à formação a tarefa de produzir o definitivo, precisamente por isso ignora qualquer espécie de metamorfismo e de dissolução das formas no complexo das suas relações e do seu devir. (PAREYSON, 2001, p. 199)

Percebe-se que no processo artístico de Ioannis para o *Monumento a Iemanjá*, a obra, ainda que consolidada desde 1988 em Vitória, Espírito Santo, por estar disponível para apreciação, críticas e interações públicas no espaço público, teve sua cor readequada em 2017 – após diversas repinturas no decorrer do tempo. O orixá Iemanjá, representado em forma de humana, teve a cor de sua pele aproximada à da mulher preta, diante de manifestações populares e do próprio artista – e foi alvo, por diversas vezes de atos de depredação, como a extração e destruição das mãos, situações diante da qual o artista afirma: "Intervir e, mas nunca me deixaram lá, a última intervenção eu fiz quando quebraram as mãos e tudo, falei "ó, aquelas mãos quebradas, mas se quebrar de novo não tem problema não, tem mais mão aí pra colocar!" (ZAVOUDAKIS, 2019. Informação verbal) [3]

Nos relatos deste artista, fazem-se notar seu desprendimento em saber que a obra, apesar de ser de sua autoria e carregar em si todas as evidências íntimas de seu processo criativo, é voltada ao público e está disponível para interações e que esta deve representar mensagens que ressoem de forma mais harmoniosa possível com os valores da comunidade local, por não tocar apenas no aspecto estético, mas nos sociais, econômicos e políticos. É notável ainda sua compreensão de que o processo artístico não se finda ao inaugurar da obra, mas permanece junto a manifestações e inquietações, diante das quais ele pode dispor-se a "reparar" danos, porém nesse contexto, com as novas formas,

se dão novas obras que contêm todas as alterações, ainda que não sejam mais visíveis, em si.

2. Conclusão

As múltiplas possibilidades do processo artístico apresentadas por Pareyson ganham novos desdobramentos e significados quando são aplicadas ao contexto da Arte Pública, basicamente por estarem envolvidos nesse universo duas novas condições: a inserção de novos agentes (os transeuntes e os agentes públicos) e as particularidades da arte voltada para o espaço público. A lei da arte, tão particular à forma de cada artista agir diante de cada suporte e linguagem, responde também a expectativas e exigências, que se fazem presentes desde a idealização até a formação, com todas os seus aspectos, e a instalação. O processo artístico nasce em um diálogo entre artista e agentes da encomenda e perdura enquanto a obra estiver instalada em espaço público, sendo possíveis ainda diversos aproveitamentos teóricos e artísticos, ainda que esta seja removida. A permanência ou a identificação de uma escultura qualquer efetivamente como monumento, mas que uma definição taxonômica, decorre da capacidade desse objeto de acionar o seu entorno, interagir com a paisagem e com a memória daqueles que habitam o espaço coletivo. Mas, mesmo a sua remoção é um processo alheio as particularidades e interesses do artista. Evidencia-se que a arte em espaço público parece reescrever a lei da arte e instaurar uma dimensão coletiva no processo criativo, tanto quanto no devir da obra.

A reflexão sobre as contribuições de Ioannis foram essenciais para verificar que, em cenários onde o artista aceita atender uma encomenda institucional é possível percorrer outros caminhos que não sejam apenas de submissão, transpassando a lógica de venda de produto e atuando, num caminho de desprendimento e compreensão, de forma colaborativa com as influências dos agentes solicitantes. Assim sendo, o artista, junto a esses agentes, corresponde ao primeiro grupo de indivíduos, também pertencente à coletividade e que vivencia o espaço público, a interagir com a obra e se expressar com/por meio de/no trabalho de arte.

3. Referências

ABREU, José Guilherme. *Arte pública e lugares de memória.* Biblioteca Digital, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 2005 Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf. Acesso em: 17 de dezembro de 2019.

KOHLER, Milena dos Santos. *Do terreiro ao espaço urbano:* estátua de Iemanjá em Vitória, Espírito Santo. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Licenciatura em Artes Visuais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, p. 45, 2020.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*, tr. de Maria Helena Nery Garcez, São Paulo. Martins Fontes, 2001 [1961].

SILVA, Francisca Cordelia Oliveira da. Repositório da UnB. *A Construção Social de Identidades Étnico-raciais:* uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação e Linguística da Universidade de Brasília. Brasília, p.267, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/4180. Acesso em: 13 out. 2020.

ZAVOUDAKIS, Ioannis. *Entrevista concedida a Aparecido José Cirillo e Milena dos Santos Kohler*. Serra, 2019.

HISTÓRIA QUE SE CONTA COM MONUMENTOS:

Sobre o potencial da Arte Pública na construção de narrativas de resistência

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

Fabíola Fraga Nunes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. José Aparecido Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

FAPES/CNPq/PPGA-UFES

Resumo:

Os monumentos de uma forma geral, são obras "vivas" e atemporais, compõe a estrutura física das cidades e traduzem, por sua representação estética, detalhes da sociedade, afinal, a despeito da inobservância de sua relevância, vivem. Além de informações técnicas sob as quais as esculturas são instaladas, ou seja, sua identificação, o desafio que se apresenta e se faz urgente, é vencer a barreira dos olhos, avançar pelos meandros pelos quais, o artista foi tocado por uma história, a ponto de "gerar" um monumento histórico. Essa transmissão de valores entre sociedades, é de alguma forma objetivo dos monumentos, ligação entre passado e presente. Dessa forma trata-se de um guardião de memórias. Talvez a resistência seja um dos atributos mais importantes dos monumentos, as trincheiras estabelecidas por eles na defesa de suas fortalezas, sejam elas étnico/raciais ou de gênero, se constituem numa possibilidade de não apagamento dessas questões, e mais, na fomentação do debate de importantes temáticas Históricas. Atos de violência contra monumentos históricos na perspectiva de cancelamento da memória histórico coletiva, social, ao contrário da intenção, só as revigora, aja visto as recentes depredações, assim como em outras tentativas de apagamento da História, os monumentos renasceram mais forte.

Palavras-chave: *Monumento; Memória; Resistência; História.*

Introdução

Esse artigo objetiva investigar a importância dos monumentos públicos enquanto resistência ao apagamento de fatos históricos muitas vezes representados por seus personagens homenageados em tais obras. Da mesma forma, pretende adentrar na tentativa inócua de destruição física desses monumentos como forma de alterar a memória coletiva, muitas vezes contrária a concepções particulares, sobrecarregadas de motivos ideológicos, de quem comete esses atos. Finalmente pretende- se mostrar que,

a despeito desses atos violentos, os monumentos resistem e se renovam sempre na perspectiva da preservação inegociável da História, a qual pode ser ressignificada, mas nunca apagada.

> Assim, tomados dos valores do monumento histórico-artístico, proposto por Riegl, esses monumentos visavam (e visam) manter viva a memória para as gerações vindouras mantendo a obra um valor artístico e histórico. Assim, de modo geral, podemos afirmar que os monumentos públicos relacionam-se diretamente a jornadas individuais ou coletivas que se tornam testemunhos da construção da identidade coletiva. (CIRILLO, 2020, p.85)

Podemos assim afirmar que o monumento carrega marcos temporais e culturais que falam do passado, seja para celebrá-lo, seja para advertir das atrocidades que não devem mais se repetir. Pode-se reiterar a posição de Riegl de que o monumento sinaliza e adverte. Ele é, sobretudo, memória.

1. Monumentos e memória

A narrativa da memória, na maioria das vezes passa pela origem da interlocução em camadas de relação dos sujeitos (desde interações consigo mesmo, mas sobretudo como sujeito coletivo e social), e os interesses pessoais ou sociais que se apropriam dessas memórias, podendo inclusive omitir fatos em relação ao personagem, desde que sirva a seus propósitos ou de uma coletividade em seus modos de manutenção, o que evidencia um papel político e identitário dos monumentos. Quando falamos em memória em termos coletivos, devemos, por conseguinte, considerar de que maneira os fatos serão narrados num presente que se propõe a resgata-lo. Em se tratando de uma sociedade diversa e múltipla, essa memória compartilhada, em hipótese alguma pode objetivar algum tipo de concordância unânime, ao contrário, a divergência é onipresente. Podemos pensar que o dissenso é necessário, mas o consenso das diferenças, mantem a sociedade em funcionamento. Assim, em termos sociais, memórias são preservadas, em nome do consenso, mas outras são invisibilizadas, escondidas.

Podemos considerar que essa memória oculta ou escondida está relegada a um plano de não oficialidade, travando uma luta desigual com a memória oficial, na compreensão coletiva. Esta premissa é claramente percebida em diferentes índices materiais na nossa sociedade, desde que ela se constituiu. Lembramos aqui toda a dinâmica do sincretismo religioso que nos parece uma das estratégias de resistência à memória oficializada como predominante, pois ele assegura que crenças e cultos ocultos ganhem vida no cotidiano social.

Assim, ao contrário do que se possa imaginar, a força dessa memória oficial, não é absoluta e tampouco definitiva, caso não esteja lastreada por uma conjuntura de fatos históricos coerentes, documentais e baseado na compreensão das diferenças, correrá o risco de ser atropelado por um outro tipo de memória, aquela que foi muitas vezes escondida por conveniência, mas que aparece justamente nas brechas de lembranças com pouca solidez. Fica evidenciado, que a condição de personagem histórico não está de forma alguma relacionado ao posicionamento maniqueísta muitas vezes atribuído a essas figuras, não se trata disso, os fatos devidamente comprovados, reservam as pessoas nas suas mais diversas atividades, importância histórico social, diretamente relacionado a seus feitos ao longo de sua existência.

Não existe condição de perfeição humana que se possa exigir para conceder a quem quer que seja um monumento. Uma pessoa, particular em si mesma, é portadora das mais diversas características, e como tal, sujeito a erros e acertos. Mensurar essas particularidades, assim como estabelecer um grau de importância às suas realizações, sempre sob o prisma da pesquisa, balizará o personagem perante o memorial histórico.



Figuras 1. Monumento *Mãe Preta* na cidade de São Paulo. Acervo Preservação/DPH/SMC. Chico Saragiotto. Fonte: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/mae_preta_1285080244.jpg



Figura 2. Monumento *Dona Domingas*, Centro de Vitória. Fonte: https://arteforadomuseu.com.br/site/wp-content/uploads/2020/06/dona-domingas.jpg

Nesse contexto, podemos então considerar os monumentos, não apenas como estruturas concretas expostas publicamente (Figura 1a e 1b), muito além disso, são receptáculos atemporais carregados de emoção e vida, numa tele transposição entre gerações e constantemente em correlação com a paisagem que a abriga e na qual se emoldura.

Assim, cada monumento urbano é parte da memória e evidencia das camadas de tempo que formam as cidades e suas histórias. Os monumentos são, ao mesmo tempo, legado e memória com uma clara função social.

2. Monumentos e destruição: um trânsito entre Resistência e Enfrentamentos

Um tópico muito importante a ser analisado, diz respeito a função dos monumentos públicos enquanto fonte ininterrupta e continua de debate, sobre até que ponto os dogmas e conceitos preestabelecidos a respeito de seus personagens estão sujeitos a revisão e consequentemente redefinição, ou não. É fundamental que se considere essas obras públicas para além do conceito estético e conceitual estabelecido pelo artista, ultrapassar a estrutura física e despertar o contraponto, aprofundar o contexto histórico ao qual essa estátua está inserida.

A resistência de que tratamos, fundamentalmente, diz respeito a possibilidade de trazer a luz o diálogo e mais que isso, despertar através da curiosidade pela obra física, o interesse pelo

personagem. Considerar que o resultado dessa ampla movimentação dialética e de intervenção popular, será determinante para a preservação e aperfeiçoamento de uma memória coletiva, por conseguinte sua própria identidade.

A despeito de que ao senso comum elas pareçam inertes e inofensivas, essas obras públicas estão, a todo momento, nos lembrando das mazelas e glórias de outrora, de guerra e de paz. A predominância de um discurso decolonial, esvaziando do real sentido do termo, tem levando a ações de depredação da memória social, com a crença de que a destruição de objetos materiais seria suficiente para reescrever os fatos. Não é novidade no Brasil e no mundo, a tentativa de apagamento da história, através da depredação dos monumentos públicos que representam determinada época ou personagem, inúmeros são os exemplos, incontáveis os equívocos. Para além da Dicotomia estabelecida em relação aos monumentos públicos e seus diversos significados ao longo da civilização, não parece razoável, que a destruição dessas obras possa traduzir algum tipo de protesto legítimo, não obstante a motivação.

Não se trata, portanto, de definir entre bem e mal, bom ou ruim, assim como todos os fatos históricos relatados ao longo dos tempos, seus personagens são mosaicos intermináveis, importantes na construção do seu tempo e na História como um todo. Qualquer ação nesse sentido, é movida apenas por um apelo emocional pautado em um princípio utópico de que o que não existe diante dos olhos, não existe mais. Destruir o armário não some com os monstros que nos assolam nas noites da infância. Eles habitam nossas mentes e não o espaço exterior. Não obstante a relevância dessa possibilidade, o que se pode inferir de concreto sobre qual caminho seguir em relação a essa releitura, é entendermos que, quaisquer que sejam as contribuições anexadas a uma história já existente, terá na melhor das hipóteses, a condição de modifica-la, nunca apagar.

Pode-se pensar que o questionamento de personagens materializados monumentos, sob a luz da história, que muitas vezes os desqualificam, é o caminho correto a ser seguido no processo de revisão histórica que o ocidente colonizado precisa fazer; mas somente a pesquisa, a informação e sobretudo a compreensão de que um Monumento público carrega em si, um

reservatório memorial que em hipótese alguma será simplesmente apagado pela meta destruição física de sua representação. Isto não reescreve a história.

Muitas são as sugestões a respeito da maneira a se abordar os Monumentos públicos, sob a perspectiva de reescrever a História. Neste sentido, vale destacar a atitude política em Moçambique, após sua libertação da dominação portuguesa na década de 1970. Dois marcos desse processo colonizador foram ressignificados pelo povo, perdendo o lugar de destaque em praça pública, sendo substituídos por monumentos identitários do processo de retomada de seu território. Esculturas monumentais como a do Governador Geral e do próprio Salazar foram destituídas de seu valor colonial, mas não destruídas, exatamente por serem parte da história do país (SOUZA, 2018).

3. Considerações Finais

Embora de maneira muito embrionária, essa pesquisa, de alguma forma, traz a luz, o importante aspecto histórico social dos monumentos públicos não somente como um reservatório de memórias, mas, na mesma proporção, como um símbolo da resistência daqueles que, de alguma forma construíram a História de uma sociedade de forma significativa, a ponto de merecer uma eternização em forma de estátua.

Elencou ainda, o equívoco de se particularizar os monumentos públicos, tentando dessa forma, de maneira violenta, fazer prevalecer uma narrativa particular, que muitas vezes não encontra abrigo no arcabouço histórico documental.

Finalmente, chega- se a conclusão que, para muito além de se tentar apagar uma memória coletiva, depredando suas estátuas públicas, o fundamental é estabelecer, a partir dessas discordâncias, um aprofundamento no próprio personagem contestado, utilizando-se de sua obra, não como um inimigo a ser derrubado, mas sim, um ponto de partida para quem sabe, estabelecer um novo olhar sobre o mesmo tema.

Aprendamos com os moçambicanos!

4. Referências

CIRILLO, José. *De Viriato aos Combatentes de 81 Ultramar:* revisitando a figura do herói na arte pública de Viseu (Portugal) e um breve contraponto com a arte pública de Vitória (Brasil). In: RIBEIRO, Rui Macário; BELO, Luís; (Org.). *Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses (uma seleção inicial).* 1ed.Viseu, Portugal: Memória Comum - Associação Projecto Património, 2020, v. p. 81-94.

CREPAZ, Carlo. *Dona Domingas (Pietà do Lixo).* Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/dona-domingas-pieta-do-lixo/. Acesso em: 03 de fev. de 2022.

GERALDO, Nathália. *Única estátua de mulher negra em SP é ama de leite: "Falta representação"*. 2021. Disponível em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/11/27/unica-estatua-demulher-negra-em-sp-e-de-ama-de-leite-contradicao.htm. Acesso 20 jan. 2022.

LEWER, Laura. No Dia da Consciência Negra, conheça lugares que preservam a memória afro de São Paulo. 2020. Disponível em: https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2020/11/no-dia-da-consciencia-negraconheca-lugares-que-preservam-a-memoria-afro-de-sao-paulo.shtml. Acesso em 20 de jan. 2022.

Mãe Preta: Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. 2010. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=8291. Acesso em: 01 fev. 2022.

Memória Negra de Vitória: 10 lugares que falam de resistência e orgulho. 2021. Disponível em: https://www.penaestrada.blog.br/memoria-negra-de-vitoria. Acesso em 22 de jan. 2022.

MONUMENTOS CAPIXABAS. Livro I – Vitória. 2016. Disponível em: https://issuu.com/monumentoscapixabas/docs/monumentos_capixabas_-_livro_i_-_vi. Acesso em: 05 fev. 2022.

PIVA, Rogério Frigerio. *Os tesouros da Matriz (I):* As esculturas do italiano Carlo Crepaz. 2011. Disponível em: http://projetopipnuk.blogspot.com/2011/03/os-tesouros-da-matriz-i-asesculturas.html?m=1. Acesso em: 05 fev. 2022.

POLLAK, Michael. La Gestão de I'indicible, *Actes de la recherche en sciencies sociales*, ISSN 0335-5322, n° 62, 1986 (Ejemplar dedicado a: L'illusion biographique), págs. 30-53.

SOUZA, Vitor de. O que vale uma estátua? Memória e descolonização mental em Moçambique. Disponível em: www.buala.org. Acesso em: 01 fev. 2022.

O SOM DA TERRA COMO MATÉRIA DO PROCESSO CRIATIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: Análise do processo de criação de Sonic Pavilion de Doug Aitken

Thalles Nunes Gomes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Profª Drª. Angela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este trabalho aborda uma análise sobre a obra Sonic Pavilion, 2009, uma intervenção no espaço público de autoria do artista Doug Aitken, bem como a trata sobre a perspectiva do som da terra como matéria do processo criativo, tendo o encontro de arte, tecnologia e natureza em uma mesma obra. Tem-se como objetivo investigar a paisagem sonora, em especial o som do interior da terra, como matéria geradora do e no processo criativo de uma obra de intervenção na natureza para a compreensão do espaço de interação do espectador nas contemporaneidades das obras de arte. A metodologia utilizada para discorrer sobre tal abordagem contará com pesquisa bibliográfica, buscando resgatar informações sobre o processo criativo desenvolvido em Sonic Pavilion, investigando ainda, de maneira teórica, a utilização do som da terra como matéria prima. Desta maneira será possível ampliar as discussões sobre o tema e fazer comparações de interpretações das estruturas teóricas do trabalho proposto, as quais podem colaborar para os estudos sobre as mediações do som na arte contemporânea.

Palavras-chave: *Arte contemporânea; Som; Arte; Música; Paisagem sonora.*

Introdução

Este trabalho aborda uma análise sobre a obra *Sonic Pavilion*, 2009, uma intervenção no espaço público de autoria do artista Doug Aitken, bem como a trata sobre a perspectiva do som da terra como matéria do processo criativo, tendo o encontro de arte, tecnologia e natureza em uma mesma obra.

Sonic Pavilion é um pavilhão de vidro e aço, revestido de película plástica, com um poço tubular de 200m de profundidade, microfones e equipamentos de amplificação sonora e foi desenvolvido durante cinco anos de pesquisa, projeto e construção. “Doug Aitken encontrou em Inhotim não apenas as condições técnicas para o desenvolvimento da obra, mas também um contexto onde o trabalho fizesse sentido.” (INSTITUTO INHOTIM).

Tem-se como objetivo geral deste trabalho avaliar o som da terra e sua utilização como matéria do processo criativo para compreensão do espaço de interação do espectador na arte

contemporânea. Assim como buscar a resposta aos objetivos específicos elencados: analisar a construção da obra *Sonic Pavilion*, 2009, de Doug Aitken, na parte de seu processo criativo; resgatar parte da memória do processo criativo da obra em estudo, ampliando assim os conhecimentos a partir dos procedimentos de sua elaboração; analisar a bibliografia de obras de artes contemporâneas que abordam o aspecto direcional de som na criação de espaços de interação do espectador com a obra em análise; analisar como se dá a compreensão do tempo e do espaço em instalações sonoras, com a mediação da tecnologia como parte/extensão da poética da obra; elencar os pressupostos teóricos que subsidiaram as análises dos documentos processuais da obra e sua interação com o público, e analisar o aspecto interativo do objeto pesquisado e sua inserção no universo da arte em espaço de acesso público.

No que tange a justificativa desta abordagem, temos que será de grande valia o presente tema, vez que se fundamenta na atualidade dos rumos da arte contemporânea, quando da utilização do som em diferentes obras que são traduzidas de completude singular.

A metodologia utilizada para discorrer sobre tal abordagem contará com pesquisa bibliográfica, buscando resgatar informações sobre o processo criativo desenvolvido em *Sonic Pavilion*, investigando ainda, de maneira teórica, a utilização do som da terra como matéria prima. Caso as condições de locomoção durante a pandemia tenham alguma estabilidade, pretende-se visitar a obra e colher dados de sua percepção.

2. *Sonic Pavilion*, 2009 – Doug Aitken

Localizado no Instituto Inhotim, em Brumadinho/MG, esta obra consiste em um pavilhão circular de vidro e vazio abriga um buraco com aproximadamente 200m de profundidade, 25cm de diâmetro e com uma série de 8 microfones que captam o som da terra. Sendo este som "transmitido em tempo real, por meio de um sofisticado sistema de equalização e amplificação, no interior de um pavilhão de vidro, vazio e circular, que busca uma equivalência entre a experiência auditiva e aquela com o espaço." (INSTITUTO INHOTIM).

Importante destacar que os sons captados ao longo dos 200m nunca são repetitivos e são ricos em frequências e texturas.

"Captados ao vivo, os roncos subterrâneos chegam à superfície sem partitura. Não seguem roteiro prévio, nem tem hora para se repetir." (MARTÍ, 2009).

> Contudo, o artista parece compartilhar de concepções que estão para além da utilização de sons provenientes de espaços tradicionais. Busca sua matéria prima no ambiente sonoro subterrâneo, assim explorando uma fonte sonora que origina uma produção autêntica em toda a existência da obra, uma vez que aparentemente, os sons nunca se repetem e produzem uma aura de que se renova a cada novo movimento da Terra, seu próprio espaço de criação. (BACILDO, 2018).

Para essa obra, Aitken desenvolve um conjunto de processos de mediação entre diferentes campos e áreas de conhecimento, como por exemplo os campos geológicos, científico, artístico e tecnológico. Neste contexto, a percepção do apreciador/público é desenvolvida por meio de campo visual e sonoro, podendo apreciar um momento único. "Quando o visitante se aproxima do vidro, um filme lenticular desfoca a periferia do campo de visão como nas representações cinematográficas de um sonho ou uma lembrança." (KELLY, 2011). Apenas do centro do pavilhão é possível ver a paisagem (natureza, exterior ao objeto) claramente através dos vidros, ao mesmo tempo que é possível escutar, com mais exatidão, os sons emergidos do buraco no meio do pavilhão.

A relevância da abordagem sobre *Sonic Pavilion* se fundamenta nos rumos que a arte contemporânea tem tomado com a utilização do som em diferentes áreas além da música, existindo "obras que só encontram sua completude quando agregadas pelo som" (BACILDO, 2018). Investigar a paisagem sonora, em especial o som do interior da terra, como matéria geradora do e no processo criativo de uma obra de intervenção na natureza para a compreensão do espaço de interação do apreciador nas contemporaneidades das obras de arte.

Analisar o processo de criação desenvolvido por Doug Aitken e essa perspectiva da terra, som da terra como matéria do processo criativo na obra *Sonic Pavilion*, é uma excelente oportunidade de pesquisa que certamente agregará conhecimento para a produção acadêmica desenvolvendo este tema no âmbito da arte pública, arte e natureza e música e som, sobretudo sobre o conceito de paisagem sonora.

A obra em estudo parece permitir ao apreciador diversas experiências, multissensoriais, eis que mesclados os elementos objeto, espaço, som e tempo que são trazidos à realidade (materialidade) através da tecnologia e seus recursos modernos.

> O som é tido como matéria prima para criação de objetos estéticos em diversos meios e linguagens artísticas. Sua utilização, de forma consciente e organizada, possibilita uma variada gama de produções, dando origem a discursos elaborados, abertos à multiplicidade de interpretações e sensações. (BACILDO, 2018, p. 19)

O objeto do presente estudo se mostrou promissor pelo trabalho da obra, considerando o ambiente público no qual a obra em análise é inserida, que culmina na interação da obra com o apreciador. A obra de Aitken, tem o som como um ponto fundamental em sua gramática visual, literalmente esculpindo o espaço, trazendo a percepção do apreciador sensações apenas causadas pelo som da terra que é amplificado e equalizado para os ouvintes.

3. Considerações finais

É possível perceber na obra *Sonic Pivilion* de Doug Aitken que ele desenvolve um conjunto de processos de mediação entre diferentes campos e áreas de conhecimento, como por exemplo os campos geológicos, científico, artístico e tecnológico, tendo-se o som como matéria prima de seu processo criativo. Neste contexto, a percepção do espectador/público é desenvolvida por meio de campo visual e sonoro, podendo apreciar um momento único, sendo importante destacar que os sons captados ao longo dos 200m nunca são repetitivos e são ricos em frequências e texturas. Apenas do centro do pavilhão é possível ver a paisagem (natureza, exterior ao objeto) claramente através dos vidros, ao mesmo tempo que é possível escutar, com mais exatidão, os sons emergidos do buraco no meio do pavilhão.

A pesquisa desta instalação trata-se de um estudo exploratório-descritivo, centrado em uma investigação de base bibliográfica e documental, na qual se busca desenvolver conhecimentos sobre a obra a partir de procedimentos utilizados em sua elaboração, resgatando-se informações sobre o processo criativo desenvolvido em *Sonic Pavilion*, investigando de maneira

teórica, de forma qualitativa e analítica a utilização do som da terra como matéria prima, ou como imagem geradora (Salles, 1998).

Desta maneira será possível ampliar as discussões sobre o tema e fazer comparações de interpretações das estruturas teóricas do trabalho proposto, as quais podem colaborar para o avanço dos estudos sobre as mediações entre artes visuais e música.

4. Referências

BACILDO, W. *O som na construção do espaço da obra de arte contemporânea:* análise do processo de criação da obra *Forty Part Motet* de Janet Cardiff. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA. Vitória, p. 98. 2018.

KELLY, C. *Sound:* Documents of Contemporary Art. Edited by Caleb Kelly: 2011.

MARTÍ, Silas. Doug Aitken capta os sons da terra em Inhotim. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 de agosto de 2009. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200909.htm. Acesso em: 17 fev. 2021.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor obra recepção. *ARS* (São Paulo), vol.1, no.2, p. 9-29. Dez. 2003. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf. Acesso em: 22 fev. 2021.

SALLES, C. A. Arquivos nos processos de criação contemporâneos. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas,* 21, 2012, Rio de Janeiro – RJ. Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p.750 – 762. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/cecilia_salles.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado:* Processo de Criação Artística. Annablume. São Paulo: FAPESP, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Critica genética:* Uma Introdução. São Paulo: Educ, 1992.

SCHAFER, Murray. *Afinação do mundo:* Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.

SONIC PAVILION. Disponível em: https://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/sonic-pavilion/. Acesso em: 17 fev. 2021.

Grupo de Trabalho II

Interartes e Novas Mídias

"IHARMU" INTERAÇÃO MUSICAL ASSÍNCRONA POR MEIO DAS MÍDIAS SOCIAIS

Caio José Rodrigues Maciel
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este trabalho é uma iniciativa de reflexão a respeito da interação musical proposta por Jacob Collier em seu trabalho "IHarmU" no ano de 2016, bem como das características de sua estética que evidenciam a influência do médium em seu produto artístico. Em IHarmU, Jacob Collier desenvolve um programa poético no qual o músico interage com pessoas de diferentes níveis musicais, oferecendo a elas a possibilidade de ter suas melodias harmonizadas e produzidas em um grau de complexidade pouco usual no ambiente das redes sociais. Neste trabalho, procuramos evidenciar por meio de análise musical, análise audiovisual e revisão bibliográfica, como esse projeto contempla ao mesmo tempo aspectos de ubiquidade e audiotatilidade em uma estética de complexidade.

Palavras-chave: *Jacob Collier; ubiquidade; audiotatilidade; complexidade; novas mídias.*

Introdução

Jacob Collier é um jovem músico britânico de 27 anos, exemplo de uma nova lógica artística do contexto contemporâneo. Collier se tornou conhecido e se projetou de forma independente, sem o suporte inicial de produtoras e gravadoras, produzindo suas músicas e vídeos a partir do ambiente doméstico. Em poucos anos de carreira já acumula diversos prêmios de reconhecimento internacional (entre eles cinco premiações do *Grammy*, com sete indicações ao todo), alcançando popularidade significativa, especialmente na plataforma YouTube.

No dia 30 de março de 2016, Jacob Collier lançou em suas redes sociais um desafio musical, como parte da promoção de lançamento de seu primeiro álbum, intitulado "In My Room". O desafio, com o nome de "IHarmU", consistia em uma interação musical assíncrona, na qual as pessoas que colaborassem com a quantia de vinte e cinco dólares ou mais, para sua campanha de lançamento, até o dia primeiro de julho daquele mesmo ano, teriam entre outras recompensas, o direito de enviar uma melodia de até 15 segundos (que poderia ser autoral ou não), por meio de uma plataforma de financiamento coletivo chamada Patreon, e recebê-las

completamente harmonizadas por ele, com sua estética já consolidada em vídeos no YouTube desde 2012, bem como por sua turnê nos EUA e Europa no ano anterior.

O presente artigo tem como objetivo analisar o projeto "IHarmU" evidenciando por meio de revisão bibliográfica, análise musical e audiovisual, como o produto dessa interação musical contempla ao mesmo tempo aspectos de ubiquidade e audiotatilidade, em uma estética de complexidade.

1. Considerações iniciais

1.1 Interação musical

A música apresenta-se como uma atividade coletiva em sua essência, e ao longo da história apresentou ao menos dois níveis de interação: interação entre pessoas e a interação do indivíduo com seu instrumento (IAZZETTA, 1998). Partindo desse pressuposto, podemos estabelecer alguns conceitos importantes que irão nos apoiar no decorrer deste artigo, bem como possibilitar uma visão ampla acerca do que caracterizamos como interação musical.

Arlindo Machado, em seu livro Arte e Mídia, afirma que a arte sempre foi produzida com os meios tecnológicos de seu tempo. Pode-se observar, por exemplo, as relações entre Bach, o orgão e o cravo; Beethoven e as sonatas para o então recente piano, acompanhando a evolução tecnológica do instrumento; ou Stockhausen ao compor texturas sonoras para sintetizadores eletrônicos desenvolvidos em sua época, entre muitos outros exemplos. Nesse sentido, o desafio enfrentado por esses artistas se assemelha: procurar as possibilidades criativas que as ferramentas técnico-artísticas proporcionavam, transpondo as barreiras que eventualmente se apresentassem e contribuindo para a formação do estilo de suas respectivas épocas (MACHADO, 2007).

Em relação à interação com o instrumento, observa-se que a influência desta interação é muito abrangente, e envolve características que são de ordem acústica, motora, estética e mecânica, por exemplo.

Nos instrumentos mecânicos tradicionais o som estava ligado a três parâmetros: conformação física (tamanho, presença de trastes, etc); materiais empregados (metal, madeira, cordas, peles); modo de acionamento (sopro de ar, fricção de arco, pinçar de corda, ataque de baqueta), (IAZZETTA, 1998). Além de todas essas influências, ainda

existe o gesto motor que atribui diferentes características dinâmicas e tímbricas a cada um dos fatores já mencionados.

Ao observarmos, por outro lado, a interação entre indivíduos de maneira mais aproximada, percebemos que existem diversos fatores que permeiam essa interação, dentre os quais podemos facilmente elencar fatores sociais, de linguagem musical, cognitivos, performáticos, estéticos, entre tantos outros.

De um modo geral, a música, principalmente de tradição europeia anterior ao século XX, foi sedimentada sobre valores de matriz visual, nos quais a composição, via de regra, precedia à performance, e a complexidade estava diretamente atrelada à fluência no uso da linguagem musical, no domínio técnico dos processos composicionais tradicionais, bem como conhecimento das possibilidades físicas e mecânicas tanto do corpo como dos instrumentos para os quais se compunha (LEWIS, 1996).

Entretanto, desde o fim do século XIX, com a invenção do fonógrafo, novos horizontes puderam ser contemplados e uma mudança nos tipos de interação musical pôde ser experimentada. Este novo contexto proporcionou a possibilidade da ascensão de novos valores relacionados à interação musical, como o da composição em tempo real (ou improvisação), bem como da composição coletiva, nas quais cada indivíduo externalizava uma série de características próprias de ordem motora, cognitiva, temporal, musical, emocional, interagindo com os outros performers simultâneamente e tornando cada performance única em um momento infinitamente reproduzível, inscrevendo no som características (como o groove, o swing e o feeling por exemplo), que extrapolam os limites da linguagem de matriz visual, e se aproxima da matriz cognitiva audiotátil.

> (..) As noções de personalidade são transmitidas por meio de sons, e os sons tornam-se signos para níveis mais profundos de significado além das alturas e intervalos. O saxofonista Yusef Lateef (1985-88, 44) deixa isso claro: “O som da improvisação parece nos dizer que tipo de pessoa está improvisando. Sentimos que podemos ouvir caráter ou personalidade na maneira como o músico improvisa. “ (LEWIS, 1996, p. 117. Tradução nossa)

1.2 Audiotatilidade

Vicenzo Caporaletti observou que uma análise das músicas posteriores ao advento da fonografia, tais quais o jazz, o rock e o pop, baseadas exclusivamente em uma análise musical da partitura, era insuficiente para compreender toda a riqueza do fenômeno musical e

excluiria fatores como groove, feeling e swing. Por esse motivo, propôs um diferente tipo de abordagem musicológica:

> (...) A este fundamento eu denominei princípio audiotátil (PAT) – no sentido simbólico da percepção tanto auditiva quanto tátil – distinto do arquétipo "visivo", enquanto fator identificando duas modalidades específicas e conexas nas quais a experiência cognitiva musical do Sujeito se explica, independentemente dos critérios normocêntricos (ativos por exemplo na concepção da língua saussuriana ou da teoria musical ocidental) e dos sistemas exossomáticos de codificação textual (como a notação), evocando-as sob a jurisdição propriamente "formadora da experiência". Mas eu empreguei este neologismo também por outra razão. Em sua constituição semântica, efetivamente, além da marca da "tatilidade" encontra-se aquela da "(tecnologia) áudio". Estas duas categorias, sob as formas "mediológicas" respectivamente de princípio audiotátil (PAT) e de codificação neoaurática (CNA), são evocadas para constituir os pilares da Teoria da formatividade audiotátil, modelo taxonômico que organiza a especificidade das músicas audiotáteis – as quais se distinguem fenomenologicamente dos outros sistemas de experiência musical, como a música de tradição escrita de arte ocidental e das músicas tradicionais – e que reconduzo às linguagens do jazz, do rock, do pop, e da world music contemporânea em todas suas articulações possíveis. (CAPORALETTI, 2018).

Dessa maneira, observamos que por meio da TMA (Teoria das Músicas Audiotáteis), conseguimos ferramentas eficazes para a compreensão dos fenômenos que caracterizam a música contemporânea, dentre as quais encontramos nosso objeto de estudo, Jacob Collier em IharmU. Em relação a classificação de uma música como parte do escopo das músicas audiotáteis, Araújo Costa observa que:

> (...) o critério geral de identificação de uma música audiotátil é a presença do par mediológico princípio audiotátil [PAT] + codificação neoaurática [CNA] no processo formativo da obra musical. Essa fórmula simples, mas de conteúdo denso, implica que na dimensão poiética de tal música existe uma preeminência de critérios estéticos ligados a valores como o groove, o swing, a propulsividade e depulsividade da energia formante etc. Tais critérios são induzidos pela consciência da inscrição desses valores no medium fonográfico e, além disso, pela identificação da pertinência dessa inscrição em função da sua natureza constitutiva de um objeto musical artístico (ARAÚJO COSTA, 2018).

1.3 Ubiquidade

De acordo com Keller (2009), a música ubíqua pode ser

caracterizada como uma música feita por diversos usuários, utilizando dispositivos tecnológicos. Essa relação entre música, tecnologia e o público vem sendo amplamente discutida no âmbito acadêmico, nos últimos anos, devido ao avanço tecnológico e popularização das mídias sociais, especialmente na linha de pesquisa relacionada à música ubíqua.

Uma das abordagens da pesquisa em Música Ubíqua, constitui a investigação de formas sociais de fazer música por não músicos, abrangendo as modalidades de ouvir, compartilhar, incluindo o relevante aspecto da transformação dos consumidores em produtores ativos de conteúdo musical.

Ainda sobre esse tema:

> Experiências de composição coletiva, com suporte computacional, estão demonstrando que indivíduos com diferentes concepções, formações, experiências e contextos diversos, podem chegar ao consenso criativo nas atividades musicais (LIMA *et al.* 2012). Alguns ambientes de composição em rede proporcionam o encontro de indivíduos que interagem através de fóruns de discussão e podem contribuir, bem como justificar sua contribuição em uma composição musical (LIMA, *et al*, 2014).

Desse modo, podemos caracterizar o projeto IHarmU de Collier como ubimus por podermos observar uma interação artística, composicional, e performática, mediada por tecnologia, ocorrendo com pessoas de diferentes níveis de conhecimento e proficiência musicais, de diversos lugares do mundo, a qualquer momento, e resultando em uma estética final dos produtos artísticos repletos de complexidade musical.

2. IHarmU: A influência do médium

As mediações tecnológicas (que englobam desde a escrita, até os softwares mais avançados) imprimem sua assinatura no produto da interação. O artista está sempre lidando com a mediação, extraindo o máximo de suas possibilidades e muitas vezes desenvolvendo o próprio médium.

No caso do projeto "IHarmU" podemos observar várias características que são próprias das mídias nas quais o projeto é vinculado. Dentre elas podemos citar tanto as de ordem visual, como as que tem a ver com a lógica operativa das mídias.

A estética de todos os vídeos é baseada no formato *selfie* (na qual a pessoa filma a si mesma), estética essa que é predominante nos *stories* e *lives* que caracterizam as mídias sociais atuais:



Figura 1. Estética utilizada por Collier no IHarmU. Na imagem temos Jacob Collier nas laterais e Herbie Hancock no centro. (Fonte: YouTube do Artista).

A aparência tanto do Jacob Collier, quanto das pessoas que enviam o desafio, é sempre sem uma "produção visual" e demonstram o cotidiano, como nos *stories* de mídias sociais e, em grande parte dos vídeos, Collier aparece mostrando ambientes do cotidiano, como piscina, quarto, jardim e cozinha.

Os vídeos demonstram uma lógica semelhante ao das mídias sociais, com um grande interesse pelo processo artístico e composicional. Em vários dos vídeos dessa série, Collier se mostra fazendo uma performance (dublada) gestual, que procura mostrar de maneira visual o movimento melódico das vozes que ele está executando, ou mostra o processo de gravação de cada instrumento ou efeito. Conforme afirma Iazzetta: "durante o processo de audição estamos constantemente fazendo associação entre os sons que ouvimos e o tipo de gestualidade que poderia gerar esses sons". (IAZZETTA, 1998).

Assim como a lógica das mídias sociais, na qual selecionamos bem o que iremos expor da nossa vida, Collier apresenta uma diferença significativa entre a exposição visual e o que de fato está gravado no arranjo. No vídeo vemos em média 06 janelas simultâneas, entretanto, a gravação apresenta dezenas de *tracks* simultâneos.

Outra característica marcante é o formato multi-telas, como mostrado na Figura 1. Esse é um formato típico de interação por meio de vídeo chamadas e videoconferências, que já permeava o dia-a-dia de boa parte das pessoas em 2016, mas se consolidou em razão da pandemia de 2020. É interessante notar que Jacques Attali (1985) afirma que a música se apresenta como um simulacro da realidade

prenunciando mudanças estéticas, políticas e sociais como uma forma menor de sacrifício.

O tipo de interação proposta por Collier de maneira inovadora em IHarmU, viria a ser, anos depois, em decorrência do isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19, que impossibilitava a interação presencial, uma útil ferramenta de interação musical, adotada por vários artistas, dentre os quais podemos citar o projeto "Canto da Praya" de Hamilton de Holanda e João Bosco.

3. IHarmU: Interação assíncrona e complexidade

Com o advento da fonografia e a possibilidade de manipulação do áudio, os processos criativos musicais passaram a incorporar a lógica operativa inerente a essas mediações tecnológicas. Esta observação concorda com a concepção do médium formador da experiência cultural e cognitiva, que fundamenta a Teoria das Músicas Audiotáteis (Caporaletti, 2019). Esta mesma dinâmica ocorre com as novas lógicas interativas incorporadas às poéticas musicais que emergem com Novas Mídias e com o fenômeno de massificação das mídias sociais. Interatividade e imediatismo começaram a se estabelecer no processo criativo de maneira nunca antes vista, transitando o público consumidor do produto musical, de um agente passivo no processo criativo, para um agente ativo, participando como co-criadores nesse processo.

Ao observar todo o projeto IHarmU, com 04 volumes até então, de uma maneira mais próxima, pode-se perceber alguns padrões que norteiam a interação proposta tanto no processo composicional, quanto na estética final do produto artístico.

A interação proposta por Collier se mostra efetiva e abrangente quando ele interage com pessoas de diversas nacionalidades, estilos musicais e níveis de performance musical. Dentro da lógica macro que permeia todos os 04 volumes, pode-se destacar: que existe uma resposta direta por parte de Collier à proposta estética da melodia e vídeo enviados a ele, seja dentro do próprio estilo, levando a complexidade melódica, harmônica e rítmica, a outro patamar, como ocorre nos vídeos de Stephan Diethelm (01m09s do IHarmU vol. 01) e Ted Evans (01m17s do IHarmU vol. 02), ou propondo uma estética possívelmente distinta da pensada por quem enviou o desafio, mas igualmente complexa como nos casos de Kevin Olusola (00m03s do IHarmU vol. 02), Hildy Hulet (07m52s do

IHarmU vol. 02) e Kike Santander (04m13s do IHarmU vol. 03), por exemplo.

Pode-se notar também que a estética final dos vídeos é sempre de complexidade elevada, no que tange aos parâmetros musicais. Não importa se a melodia proposta seja simples ou com nível alto de complexidade, Collier sempre torna a proposta ainda mais complexa. Isso fica claro ao observar, por exemplo, o vídeo de Soléy May (02m17s do IHarmU vol. 02), uma criança cantando uma melodia infantil, com dificuldade até mesmo para manter a afinação em Dó maior (tonalidade aparentemente usada como base para melodia dela), que Collier re-harmoniza utilizando conceitos extremamente avançados com inúmeras modulações, contraponto, cromatismos, aberturas incomuns dos acordes com tensões, entre outras características estéticas pessoais, como a lógica de harmonização que Collier denomina "Harmonia Negativa".

De outro lado, temos o exemplo do vídeo de Federico Malaman (02m47s do IHarmU vol. 03), que apresenta uma melodia com características de improviso musical, em um andamento rápido, com frases extensas e complexas, de difícil articulação, que Collier, além de transcrever para voz e escaleta, insere no arranjo contrapontos harmônicos de harmonia em bloco com convenções rítmicas, e acompanhamento rítmico com alternância de compassos, tornando o resultado estético em algo ainda mais complexo que a proposta inicial.

Por fim, pode-se observar o desafio como um fator relevante dentro da interação no processo composicional para parte das pessoas que enviam o desafio. Um exemplo claro dessa afirmação é o vídeo de Herbie Hancock (10m42s do IHarmU vol. 03), que é um pianista mundialmente reconhecido, com 34 indicações ao Grammy, tendo conquistado 14 deles. Hancock propõe uma melodia extremamente complexa do ponto de vista melódico, rítmico e harmônico, a qual ele mesmo classifica como "um pouco estranha" e propõe: "mas eu quero ver o que você fará com isso" (tradução nossa).

Pode-se citar, ainda, os vídeos de Aimee Nolte (03m18s do IHarmU vol. 03) que usa o desafio como letra "pegue essas notas e faça aquilo que você faz" (tradução nossa), em meio a vários scats vocais complexos; ou ainda na proposta de Ben Folds (04m38s do IHarmU vol. 02), na qual a letra toda dialoga com o desafio musical e visual, dizendo e apontando para onde o Collier aparecerá na tela e cantando em um extenso melisma "harmonize essas notas" (tradução nossa). Vale citar também, entre tantos outros exemplos, o vídeo da Dodie (00m03 do IHarmU vol. 04), que também é uma artista com

uma carreira já relevante, e que cria uma composição (melodia e letra) baseada em um diálogo sobre a capacidade de utilizar a "super-ultra-hyper-mega-meta-lydian", escala que o Collier teoriza em um de seus vídeos.

4. Considerações finais

Collier apresenta em IHarmU, de fato, características estéticas que nos possibilitam caracterizar sua produção artística como parte do escopo das músicas audiotáteis, tendo também características de música ubíqua, bem como evidenciam a influência estética relacionada ao uso do aparato tecnológico, proporcionando uma interação musical efetiva mesmo que assíncrona para pessoas de diferentes níveis musicais, em uma produção audiovisual que tem como característica principal a complexidade musical.

5. Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música Popular Brasileira e o Paradigma Audiotátil: Uma Introdução, RJMA - Revista de estudos do jazz e das músicas audiotáteis, *Caderno em Português*, nº 1, CRIJMA-Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-33, disponível em https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b. Acesso em: 27 fev. 2022.

ATTALI, Jacques. *Noise:* The political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria della musiche audiotattili.* Un paradigma per il mondo contemporaneo. Aracne: Roma, 2019.

_____. Uma musicologia Audiotátil, RJMA - Revista de estudos do jazz e das músicas audiotáteis, *Caderno em Português*, nº 1, CRIJMA-Sorbonne Université, Abril, 2018, p. 1-17, https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43. Acesso em: 27 fev. 2022.

COLLIER, Jacob. *IHarmU vol. 01*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SM2nhLSeJXg. Acesso em: 27 fev. 2022.

_____, Jacob. *IHarmU vol. 02*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nzHF225ibak,. Acesso em: 27 fev. 2022.

_____. Jacob. *IHarmU vol. 03*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jXQSKdmCsIo, _____. Acesso em: 27 fev. 2022.

_____, Jacob. *IHarmU vol. 04.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IN1QQI-npbc. Acesso em: 27 fev. 2022.

_____. Jacob. *Anúncio IHarmU e In My Room*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QVIO69KZc88&t=29s. Acesso em: 27 fev. 2022.

IAZZETTA, Fernando. Interação, Interação, Interfaces e Instrumentos em Música Eletroacústica. In: I Workshop Brasileiro de Fatores Humanos em Sistemas Computacionais, 1998, Gramado. *Atas do I Workshop Brasileiro de Fatores Humanos em Sistemas Computacionais.* Gramado, 1998. p. 121-130. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/251531251/Artigo-Fernando-Iazzetta-Interacao-Interfaces-e-Instrumentos-Em-Musica-Eletroacustica. Acesso em: 27 fev. 2022.

KELLER, Dámian et. al. Música Ubíqua: Conceito e Motivação. *Anais do XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* - Curitiba, 2009, p. 539. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/VI_MusicaeTecnologiaeSonologia.pdf. Acesso em: 27 fev. 2022.

LEWIS. George. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives, *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, (Spring, 1996), pp. 91-122. Disponível em: https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20/Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf. Acesso em: 27 fev. 2022.

LIMA, Maria Helena et al, Pesquisa em Música Ubíqua e Educação, XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3282/public/3282-9865-1-PB.pdf. Acesso em: 27 fev. 2022..

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia:* aproximações e distinções. São Paulo: Galáxia, 2007.

A ARTE CODIFICADA

Daniel José dos Santos Junior
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. David Ruiz Torres
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Dando um salto até o atual momento das transformações tecnológicas promovidas pela informatização e digitalização de dados computacionais, neste contexto temporal marca-se pela popularização das redes de computadores interconectadas mediadas por algoritmos e softwares, através de aplicativos e websites. A internet, em que seus momentos iniciais esteve "fechada" aos computadores, agora reside também nas coisas do dia-dia com o advento da IOT (Internet of Things), ou seja, objetos do cotidiano conectados em rede e em tempo real, como máquinas de lavar, lâmpadas, assistentes pessoais ou mesmo veículos, viabilizando assim uma variedade de possibilidades de interações homem-máquina (HCI – Human Computer Interaction). A interação contínua entre dispositivos eletrônicos e as telas cada vez mais onipresentes marcam a principal transformação paradigmática das conexões e também as diferentes formas de se interagir com os computadores. Uma vez que tivemos apenas o teclado e mouse como principais formas de interatividade, com a ascensão dos novos dispositivos, popularizam-se também outras formas de entradas (inputs) como sensores de movimento, de aceleração, de reconhecimento facial, entre outros. E para que essa conexão entre humanos e máquinas se faça compreensível para ambos os lados, existem as linguagens de programação que fazem a ponte de interatividade entre as pessoas e os computadores, transformando as intenções dos artistas programadores em códigos binários que são executadas através e linhas de comando pelo computador, e que por sua vez, traduzidos em textos, gráficos vetoriais, sons, vídeos e imagens. Atualmente persiste uma integração das mídias e recursos digitais no próprio âmbito artístico, onde começam a surgir artistas preocupados em produzir obras de arte que dialoguem com as atuais tendências modernas computacionais, produzindo peças digitais que não são apenas imagens estáticas, mas obras interativas, como no caso da programação criativa em ambiente Processing, que são replicadas e reproduzidas em diferentes aparelhos, resoluções e formatos.

Palavras-chave: *Algoritmo; Arte-digital; Internet; Human-computer-interaction; Processing.*

1. A arte codificada

Saltando ao atual momento das transformações tecnológicas promovidas pela informatização e digitalização de dados computacionais, neste contexto marca-se pela popularização das redes de computadores interconectadas, sendo mediadas por algoritmos e softwares através de aplicativos e *websites*.

A internet, que em seus momentos iniciais esteve restrita aos computadores, agora reside também nos objetos do dia a dia com o advento da IOT (*Internet of Things*), ou seja, objetos do cotidiano conectados em rede e em tempo real, que vão desde corriqueiros

produtos como máquinas de lavar, lâmpadas, ou aparatos mais complexos como assistentes pessoais ou mesmo veículos, viabilizando assim uma variedade de possibilidades de interações homem-máquina (HCI – *Human Computer Interaction*).

A interação contínua entre dispositivos eletrônicos e as telas cada vez mais onipresentes marcam a principal transformação paradigmática das conexões e também as diferentes formas de se interagir através dos computadores. Uma vez que tivemos apenas o teclado e mouse como principais formas de interatividade, com a ascensão dos novos dispositivos, popularizam-se também outras formas de *inputs* como sensores de movimento, de aceleração, de reconhecimento facial, entre outros.

E para que essa conexão entre humanos e máquinas se faça compreensível, as linguagens de programação fazem a ponte entre as pessoas usuárias e os computadores, transformando as intenções de interações dos programadores em códigos binários que são executadas através e linhas de comando pelo computador, e que por sua vez, são traduzidos em textos, gráficos vetoriais, imagens, sons, vídeos e outras tecnologias.

Atualmente observamos uma integração das mídias e recursos digitais no âmbito artístico, onde surgem artistas produzindo obras que dialogam com as atuais tendências modernas computacionais, produzindo intervenções digitais que não são apenas imagens estáticas, mas obras interativas, como no caso da programação criativa *Processing*, que são computadas, replicadas e reproduzidas interativamente em diferentes aparelhos, resoluções e formatos.

2. A Revolução (do desenho) Industrial nas Artes Gráficas

A primeira grande revolução industrial que se inicia em meados do final do século XVIII obteve a sua ascensão de produção em criação de demandas de mercado impulsionada pelos aparatos que utilizavam as tecnologias de vanguarda como máquinas movidas à vapor (SHANKEN, 2013, p.12). Tais máquinas, expressavam perpetuamente as intenções de seus criadores reproduzindo de forma repetitiva tarefas pré-determinadas, enquanto houvesse necessidade de operação e também a energia indispensável para seu funcionamento.

Já nos tempos atuais, um grande passo para chegarmos ano nível computacional dos portáteis dispositivos pessoais de telas-negras, foi justamente a popularização da energia elétrica que vigora a ser um dos pilares da sociedade moderna. Tal inovação trouxe

consigo uma variedade de inventos baseados no princípio da eletricidade, tais como os eletrodomésticos, os gravadores, os aparelhos fotográficos, e demais invenções que se desdobraram nos meios de comunicação, aglutinando-se posteriormente aos atuais *smartphones*.

A *Nova Era da Tecnologia da Informação*, tempo precedido pelo desenvolvimento das técnicas de publicações semimanufaturadas das prensas tipográficas, se modifica paulatinamente em um movimento de modernização com o passar dos anos, eternizando os preceitos *gutemberguianos* na tecnologia da editoração eletrônica, organização de informações e da transmissão de dados. Tais tecnologias promovem uma amplificação de distribuição, de produção, de simulação, de acesso e de consumo e permitiram que novas tecnologias surgissem permitindo a existência de novas formas de arte, como as artes interativas e imagens obtidas generativamente através de *softwares* específicos.

Assim sendo, com o passar dos anos e o gradual aperfeiçoamento de técnicas e de tecnologias para composição de gráfica, mais uma vez tem alavancada as suas potencialidades estéticas, através dos meios de comunicação como a fotografia e a indústria da televisão, já nos anos de 1950 (SHANKEN, 2013, p.13).

Com o surgimento gradual da fotografia, com ascensão na segunda metade do século XIX, fica evidente que a utilização dos conhecimentos matemáticos para construir aparatos cada vez mais complexos capazes de replicar com exatidão as imagens. Temos, portanto, o deslumbre de que "a fotografia foi o primeiro produto da ciência aplicada capaz de transcodificar equações em imagens" (Flusser, 1991, Entrevista a Miklós Peternák. "Imagens, Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo").

Ao início da fotografia, os fotógrafos não tinham total ideia do que estavam fazendo, seguindo experimentações empíricas. Entretanto, com o aprofundamento de experiências e de extrapolações dos recursos disponíveis, uma variedade de conhecimentos técnicos fora desenvolvida em constantes melhorias, e passaram a explorar os recursos do aparato de formas alternativas ao que haviam sido programadas para tal.

Tais demandas criaram inovações visando atender necessidades que levou a um aperfeiçoamento dos aparatos que foram surgindo, a ponto tal em que os próprios fotógrafos deixaram de ser necessários para mera operação da máquina, emancipação que se inicia no surgimento dos aparelhos fotográficos automáticos,

reforçando o viés artístico da sensibilidade do fotógrafo que passa a não ser apenas um "apertador de botão".

A partir do raciocínio da automatização, Flusser prossegue, indicando como seu conceito de "caixa-preta" é transpassado quando os fotógrafos visam subverter a câmera e criar formas alternativas de se utilizar conscientemente estes aparatos (1991):

> "Em outras palavras, são a própria tecnologia e a própria ciência que produzem imagens, por assim dizer. E progressivamente, esse entendimento de como a fotografia funciona se tornou mais geral, os fotógrafos se conscientizaram do que estavam fazendo. Em vez de trabalhar para o aparato eles tentaram trabalhar contra ele. Penso que a fotografia, desde o final do século XIX é um esforço contra o aparato. Isso é muito importante tanto em nível metafórico como concreto".

"*Caixas-pretas*", é o termo utilizado por Flusser para indicar os aparatos que funcionam sem que haja a necessidade de seu conhecimento interno. As máquinas começam a replicar reproduções previamente programada de ações com mais precisão, eficiência e velocidade, sem que necessariamente, o operador do aparato tenha total noção de seu funcionamento interno, limitando a sua ciência sobre as operações de forma estritamente operacional, de acordo com as limitações do aparelho (FLUSSER, 1983, p.30).

As máquinas passam a dominar as linhas de produção de toda uma série de trabalhos que antes eram produzidos artesanalmente, em menor escala e que necessitavam de muito mais tempo para produção, e ainda, com mais sujeição a falhas, diferentemente (pelo menos em teoria) do que ocorre com os aparatos. Este movimento conduz a uma despersonalização da mão-de-obra, limitando o operador a seguir procedimentos pré-programados e conduzidos por máquinas, que inflam as linhas de produção com objetos de consumo e produtos que passam a se tornar mais comuns no cotidiano.

Grande parte do mérito em sistematizar a idealização e concepção destes objetos de consumo funcionais em escalas industriais amparando-se nas novas tecnologias, porém valorizando a capacidade criativa da fruição entre a estética e a aplicabilidade de diferentes técnicas artísticas, se dá pelo advento da Bauhaus, a famosa escola de Artes e Ofícios fundada em Weimar, Alemanha, em 1919 por Walter Gropius.

A Bauhaus foi uma escola que se destaca em sua forma de orientar seus alunos baseados na experimentação e na livre criação

artística. Reúne importantes personalidades da história da arte como Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Paul Klee, Joseph Albers, entre diversos outros pintores, arquitetos e *designers*. A intenção principal dessa organização era de unir pessoas das áreas de arquitetura, artesanato e artes plásticas para que pudessem compartilhar conhecimentos e pensarem juntos em soluções criativas, cada qual contribuindo em sua especificidade, desenvolvendo transversalidades e habilidades multidisciplinares. Como objeto de estudo da exploração da criatividade, os alunos dessa escola também eram incentivados a explorar a expressividade de criação coletiva através de peças teatrais experimentais e performáticas (DROSTE, 2006, p.186).

Em seus pilares, os valores e ideais da Bauhaus incluíam a utilização das artes aplicadas aos recursos tecnológicos disponíveis da época, como a criação de artefatos utilizando diferentes tecnologias tais como a vidraçaria, a tecelagem, a cerâmica, a manipulação de aços e metais, madeiras e demais recursos disponíveis através de maneiras criativas de se pensar na estética como um todo, mas também em sua aplicação funcional, ou seja, na criação de um objeto que traga consigo uma funcionalidade prática.

Ademais, uma outra área de destaque dentro do desenvolvimento da Bauhaus foram os campos do desenho, da pintura, da gravura, da litografia, da fotografia e da tipografia, ampliando ainda mais os recursos gráficos da reprodutibilidade aplicadas em cartazes tipográficos e publicações em formatos experimentais, influenciando dessa maneira os parâmetros visuais e estéticos do *design* gráfico contemporâneo. O campo do desenvolvimento gráfico de publicações mais uma vez se renova ao adentrar à era da internet, incorporando os códigos matemáticos das linguagens de programação no desenvolvimento de publicações digitais em *websites* e *softwares*, influenciando todo o comportamento e consumo em uma cultura pós-moderna de informação em massa.

Tais possibilidades de interações entre humanos e máquinas, refinadas ao ponto da digitalização e dos processamentos de dados que passaram a ser captados, processados, calculados e simulados, viabilizaram a criação de ferramentas virtuais aplicadas para construção de imagens e artefatos digitais que operam através de *softwares* específicos para diferentes aplicações, como vemos no processamento e no tratamento de imagens fotográficas, também na editoração eletrônica de publicações, na animação, na ilustração, no vídeo, na manipulação sonora, entre outros.

As interações humano-máquinas, ou HCI (*Human-Computer-Interaction*), viabilizaram a apropriação artística dos códigos matemáticos dos computadores transformando-se em arte-codificação, que opera através da leitura e interpretação do computador por linguagens de programação criativa com finalidades estéticas. O que possibilita ao artista-programador a capacidade de transcender os limites materiais da arte, mais uma vez, além dos limites do objeto artístico que já foram uma vez transpostos pela modernidade, evidenciado no decurso de movimentos modernistas como o surrealismo e o dadaísmo, assim como a ruptura promovida por obras de caráter efêmero como as apresentações de *happenings* e performances.

3. A Era da Reprodutibilidade Técnica e a Obra de Arte

Conforme proclamado por Walter Benjamin em seu tratado *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1936), a obra de arte não reside no objeto criado pelo artista. Para Benjamin, a obra de arte é fruto da intencionalidade em manifestar uma expressividade particular com intenções artísticas. Na era da reprodutibilidade técnica, o que fica evidente em respeito às obras de arte diante as reproduções automatizadas, é que a ponte entre o ato de pensar e o ato de fazer arte, neste caso, a intencionalidade de expressão, é preponderante em relação ao resultado, ou objeto, produzido nessa experiência artística. Ou seja, a arte não é a peça produzida em si, mas sim, a vontade do artista em transmitir uma ideia, intencionalmente, o que cria uma espécie de "aura", nos moldes benjamitas.

Seguindo o raciocínio do desprendimento da materialidade, tal qual visto na arte, conforme disserta Michel Kaufmann em seu artigo (1992), um dos grandes fatores da modernidade inclui a discussão do fim, ou melhor, da transformação digital das mídias físicas está em constante transposição digital. O objeto físico deixa de ser essencialmente necessário para a existência de um objeto artístico, produto ou valor. Este mesmo caminho é atualmente visto na virtualização monetária trilhada pelas criptomoedas cada vez mais comuns.

Fica evidente, desta forma, a emancipação entre o objeto artístico as mídias –físicas ou digitais– que portam as obras, e as obras em si, ou seja, a nossa compreensão do que seja relacionada a linguagem artística

Um dos fatores que se colocam em xeque perante o "fim" da mídia física, é a escassez de recursos naturais que revelam problemas

ainda maiores como a degradação do ambiente e a crescente falta de recursos naturais (KAUFMANN, 1992). Enquanto que um livro, por exemplo, depende de uma série de recursos que vão desde a grande quantidade de água necessária para a extração da matéria prima, fabricação, transporte, logística, armazenamento e toda uma cadeia de procedimentos, tendo ainda acesso limitado. Já as mídias digitais, além de garantirem o quase imediato acesso a poucos cliques de distância, também possibilita uma quase infinita fonte de armazenamento e de distribuição, que não se prendem mais necessariamente a um disco rígido ou ponto físico para vendas, mas agora também estão sendo armazenados na "nuvem", ou seja, armazenados virtualmente em servidores localizados na internet.

Com a ascensão das mídias digitais advindas com a popularização dos computadores pessoais e portáteis, evidencia-se ainda mais essa mudança paradigmática culminando nos atuais tipos especiais de criptografias *NFT's* (*Non-Fungible Tokens*, em inglês) tecnologia amplamente difundida entre o mercado da arte, e outras formas de personalização como a criação de universos regidos por seus próprios sistemas, como no mundo dos *games*. A garantia de exclusividade criptográfica dos *NFT*'s tangibiliza uma corrida para os vertiginosos ganhos monetários promovidos por essa tecnologia e desloca a arte digital a fazer o caminho inverso do que estava sendo feito até então nos meios digitais: antes, partiu-se do princípio da ampla replicação e distribuição de arquivos de forma pública, acessível e gratuita, muitas vezes até na ilegalidade dos populares *downloads* por *torrents*.

Já agora, vemos atualmente uma gama de empresas criando produtos e serviços totalmente digitais, como os serviços de *streaming* de músicas, filmes e vídeos, assim como também podemos observar uma forte ramificação artística que caminha rumo à virtualização que se expande através deste campo híbrido de linhas de códigos transmitidos e reproduzidos pela internet. Temos agora uma tendência de criação de peças artísticas digitais, ou arquivos, de códigos que são únicos e exclusivos, como uma assinatura digital, garantindo a restrição da originalidade e da posse.

Os computadores possibilitaram que os processos de trabalho fossem ainda mais agilizados com sua grande capacidade de processamentos simultâneos, simulando e executando tarefas com precisão e agilidade com dados gerenciados por softwares na escala de milissegundos, permitindo dessa forma, o acesso às informações de forma quase instantânea e com capacidades de processamento inimagináveis até pouco tempo atrás.

A partir de 1980, começa a popularizar-se a cultura da utilização de computadores pessoais, abrindo portas para a comunicação instantânea e multimidia via internet, impulsionando exponencialmente com mais agilidade o processo de globalização. O mercado global de certa forma já consolidado, infla o mercado consumidor com um verdadeiro dilúvio de *gadgets* tecnológicos que evoluíram desde isqueiros, canetas, calculadoras ou *smartphones*.

Também conhecida como a "Terceira Revolução Industrial", a revolução digital marca a transição da produção mecânica e posteriormente elétrica, para uma nova forma de produção, dessa vez eletrônica digital, unindo os princípios eletro-eletrônicos em aparatos digitalizados, impulsionado pela popularização dos computadores e que teve seu início na metade do século XX. Com a proliferação dos computadores, diferentes indivíduos tiveram um ganho em produtividade utilizando essas máquinas digitais, e entre estes, beneficia-se também o movimento artístico (SHANKEN, 2013, p.13).

4. Arte Interativa: Confluências entre Arte e Novas Tecnologias

A revolução das máquinas trouxe à tona novamente o papel de subversão dos artistas em utilizar os sistemas e aparatos em função da livre criação, tornando, portanto, as máquinas e computadores como ferramentas para execução de uma atividade. Um meio, e não como um fim.

Os computadores e suas redes globais interligadas, começam a se fundir aos objetos do cotidiano, ampliando a capacidade de comunicação entre pessoas e máquinas. Surgem novas alternativas de entrada de dados, ou HCI - interações-humano-máquinas, ou seja, uma ampliação de viabilidades de interação entre um ser humano na posição de usuário de um software e uma interface computacional que capta e processa informações que serão por sua vez, processadas pelo algoritmo.

Em tempos mais recentes, uma tecnologia que se popularizou foi a de captura de movimentos corporais através de um tipo de câmera especial, criada pela Microsoft para seu sistema de videogame (X-Box) e resolveu abrir o código fonte, ou seja, tornar livre o acesso ao código matricial do Kinect, permitindo que desenvolvedores pudessem ter acesso a todos os processos internos que ocorrem no sistema, permitindo intervenções e novas experiências , tornando-se

um livre campo para experimentações de desenvolvedores de softwares, e também por artistas.

Amparando-se em tal tecnologia, alguns artistas tem desempenhado trabalhos que dialogam diretamente com essas novas interfaces, como no caso dos artistas Bárbara Castro e Luiz Ludwig que desenvolveram no CCDB em 2015 para exposição de Carlos Braches (FIGURA 1), uma instalação interativa, em que o movimento das mãos do espectador era reconhecido pelo sistema, tendo seus gestos captado pelo programa e a resposta obtida pelo processamento do programa é uma experiência sensorial em que o visitante desenha nas paredes com seus gestos.



Figura 1. Artistas Bárbara Castro e Luiz Ludwig, 2015. Instalação. Algoritmo criado no ambiente Processing com imagens captadas pelo Kinect. Video Disponível em: http://www.luizludwig.com.br/bracher.php.

O movimento corporal captado promove uma imersão que traz uma resposta visual, fazendo com que o visitante possa desenhar virtualmente com as mãos, em projeções que surgem nas simulando efeitos de pintura, baseada nas pinceladas de Braches.

Essa imersão na obra promove uma experiência lúdica ao espectador da obra - o interator, que confunde seus gestos com os movimentos coordenados pelos sistemas que simulam as pinceladas

que surgem pelas paredes, encantando pela mágica das formas que surgem e que acompanham os movimentos corporais da pessoa que se encontra perante a obra.

Tal intervenção visual é obtida através do sistema Kinect, que capta os movimentos corporais do espectador através de sua câmera especial. A manipulação dos dados gerados é processada pelo *Processing*, um ambiente colaborativo *open-source* de linguagem de programação, em que o desenvolvedor da aplicação consegue obter respostas visuais que podem ser personalizadas conforme sua intenção.

Diferentemente de recursos gráficos como efeitos produzidos por *softwares* comerciais existentes no mercado, o desenvolvedor do Processing consegue obter respostas visuais com infinitas possibilidades de soluções gráficas, ao passo que o próprio desenvolvedor cria as suas próprias ferramentas que irá processar a sua criação, e não dependendo de soluções pré-fabricadas.

O artista-desenvolvedor consegue fazer criações que não ficam apenas estáticas, mas possuem uma interatividade entre os movimentos corporais em coordenados pelo algoritmo que criam as imagens generativas, isto é, as imagens obtidas através da manipulação algorítmica do código estabelecido pelo desenvolvedor do programa.

Para SHEA *apud* VIEIRA, para o desenvolvimento da arte generativa, "são focados em criar novos processos de *design* que produzem projetos espaciais inovadores e ao mesmo tempo construíveis através da exploração das capacidades atuais de computação e de fabricação" (2014, p.16).

Na obra Substrate (FIGURA 2), desenvolvida por Jared Tarbell (2004), criado em ambiente do Processing, o artista cria um código em que as linhas vão surgindo aleatoriamente pela tela, que quanto interseccionada por outras linhas, começa a subdividir-se cada vez mais. O deslocamento das linhas encanta o espectador pelo efeito imersivo que cativa o olhar em que várias formas geométricas vão aparecendo, em uma fusão infinita que tende a gerar um conglomerado de formas, como uma grande cidade vista do espaço.

Conforme o algoritmo passa a inundar a tela de projeção com as formas geométricas elas confundem o espectador com a sensação de que uma grande metrópole vai tomando todo o território. Uma outra característica interessante dessa obra é que o código desenvolvido por Tarbell simula um efeito aquarelado à imagem,

emulando uma noção de crescimento que promove uma maior organicidade à obra.

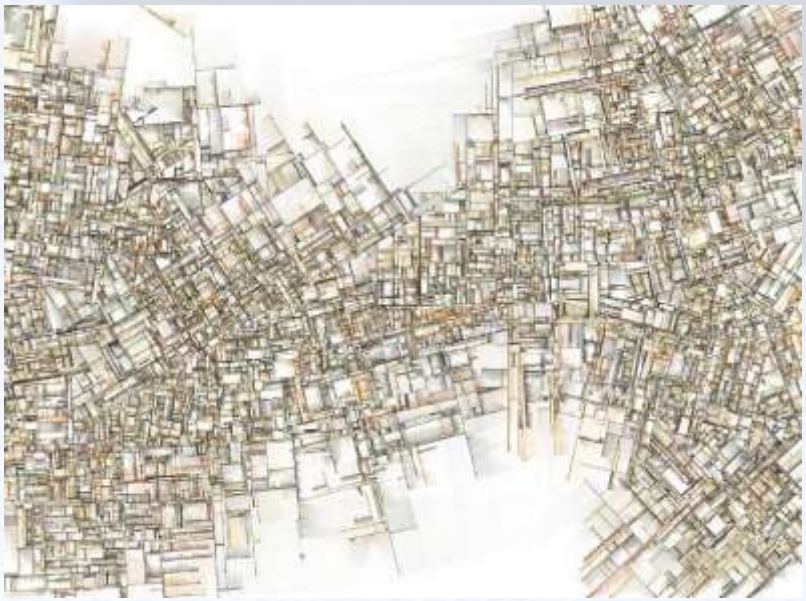


Figura 2. Substrate – Jared Tarbell, 2004. Código algorítimico generativo, projeção sem dimensões estabelecidas. Disponível em http://www.complexification.net/gallery/machines/substrate/

5. Casey Reas e a Programação Criativa

Casey Reas nasceu em 1972 em Ohio e atualmente vive e trabalha em Los Angeles. Reas, possui mestrado em Media Arts and Science no MIT (*Massachusetts Institute of Technology),* e graduação no *College of Design, Architecture, Art, and Planning* pela Universidade de Cincinnati. Atualmente é professor do departamento de *Media and Arts* pela UCLA (Universidade da California).

Seus trabalhos, que incluem imagens interativas geradas por desenvolvimento de *software*, proporcionam diferentes tipos de aplicações, entre elas físicas e digitais, além de impressões e instalações. Suas obras já percorreram inúmeras exibições e mostras em vários países como Coréia do Sul, Japão, Áustria, Alemanha, China, Espanha, entre outros.

A aplicabilidade de seus trabalhos é um tanto diversificada. Reproduzidas em diversas mídias que vão desde estampas de tecidos até mesmo grandes instalações projetivas *site-especific* em estruturas de fachadas arquitetônicas, videoclipes, esculturas, entre outros. Os trabalhos criados pelo artista são concebidos através da manipulação de linhas de código em linguagem de algoritmos através da plataforma *Processing*, do qual Casey Reas é um dos criadores deste sistema

juntamente com Ben Fry em 2001. É inspirado nas linguagens de programação *BASIC* e especificamente pelo *Design By Numbers* de John Maeda. Baseia-se também pelo código C# criado pela Oficina de Linguagem Visual e Grupo de Estética e Computação no MIT *Media Lab* e *PostScript.*

O *Processing* é uma integração de linguagem e ambiente de programação *open-source* para desenvolvimento de estruturas visuais com finalidades estéticas, criadas à partir do processamento de dados e encadeamento de códigos algorítmicos, que podem receber das mais diferentes formas de entradas e saídas de dados. Essa manipulação direta através de códigos permite uma liberdade infinitamente maior de criação ao programador, que não se limita apenas a ações e processos pré-estabelecidos pelos desenvolvedores nas ferramentas de *softwares*, trazendo para o próprio artista-programador a função de desenvolvimento e programação das próprias ferramentas, manipulando os algoritmos para atenderem a necessidades específicas e customizadas.

Os programadores de *softwares* comerciais "fechados" tomam decisões de como essas ferramentas irão trabalhar e interagir aos comandos dentro de um escopo de possibilidades pré-definidas. Já nas ferramentas "abertas", a pessoa que detém o conhecimento da linguagem de como o aparato funciona, lhe possibilita que o próprio operador do sistema defina seus parâmetros e objetivos de manipulação, assim como respostas e saídas dos dados imputados ao *software* para que os dados sejam processados seguindo a intencionalidade do programador, que cria imagens híbridas e interativas.

O ambiente híbrido do *Processing* é simples de certo modo, porém não simplificada, pois abrange toda complexidade lógica e técnica que envolvem a semântica do encadeamento das linguagens de programação. O programa permite que seja manipulado por desde os mais experientes programadores e até crianças e jovens que são iniciados ao universo da programação, tendo em vista que o produto gerado pelos seus códigos proporciona uma resposta imediata, visual e lúdica aos seus usuários.

Para Reas (REAS, 2017, s/p), o Processing está em um lugar "intermediário", "um lugar entre, um meio termo onde artistas visuais e *designers* podem ser confiantes com sua capacidade de trabalhar com forma e imagens enquanto aprendem programação, e engenheiros podem estar confiantes em sua capacidade de escrever códigos enquanto aprendem sobre forma e imagens."

Os algoritmos, essas sequências lógicas que definem os parâmetros que conduzem as equações que definem o funcionamento dos *softwares* estão cada vez mais próximos da realidade humana, a partir do momento em que tais estruturas começam a comandar e ditar os comportamentos humanos, tendências e preferências. Definem a maneira da qual interagimos com o mundo e as maneiras da qual estabelecemos contato entre nossos semelhantes através de códigos e dados informacionais que são coletados e processados por programas que catalogam todas as informações ao nosso redor, obtendo parâmetros e correlações muitas vezes inesperadas, desta forma, de maneira a produzir um tipo de trabalho que resultaria no despendimento de milhões de horas de trabalho humano, então nada melhor do que uma máquina para fazê-lo.

Enquanto as ferramentas tradicionais de arte como os pincéis e cinzéis atuam como uma extensão do corpo ao acompanhar as mãos do artista em sua produção, delineando suas habilidades táteis, os códigos dos algoritmos atuam como uma extensão da mente, atuando com as diferentes possibilidades de decisões, de intenções, de movimentos e de ações, previamente pensadas e programadas em resposta aos dados que são computados pelo *software*.

A ideia de uma construção estética baseadas em dados informacionais, códigos e algoritmos seguem a tendência da arte contemporânea em se emancipar cada vez mais das tradicionais mídias físicas e da objetificação da arte traduzida em objetos físicos, passando a ser uma arte conceitual, que existe principalmente no plano imaterial das ideias e que contesta a pauta da restrição do acesso da propriedade material. Com o aprimoramento da reprodutibilidade técnica e das tecnologias telemáticas, a arte envereda-se para um caminho de incorporação informacional em seu núcleo, trilhando a arte como informação subjetiva, e não material objetiva.

Os artistas contemporâneos vêm gradativamente incorporando elementos imateriais em seus discursos, e assim como também transportando suas obras para o "limbo dimensional" de servidores na internet com suas artes codificadas. Desde os movimentos do dadaísmo aos objetos "encontrados" do *Ready-Made*, podemos observar a tendência dessa emancipação da obra física, que não vem necessariamente para substituir o legado artístico de até então, mas sim para criar novos espaços de discussão e possibilitando que artistas possam criar e fruir livremente utilizando as técnicas, as linguagens e as mídias de seu tempo, expandindo ainda mais os limites da criação para os infinitos horizontes virtuais.

O ambiente colaborativo da programação criativa envolve uma grande comunidade de pessoas unidas com um mesmo objetivo, que é disseminar a programação criativa para criar novas experiências sensoriais, aplicando conceitos científicos e matemáticos das linguagens de programação de forma fruitiva e lúdica, tornando mais fácil o aprendizado para jovens, crianças, artistas e demais interessados, gerando novos paradigmas e reflexões imputadas em seus usuários: seja o artista que cria a obra, ou o interator que reage perante o trabalho.

6. Referências

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica.* 1936.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus 1919 – 1933, Berlim, Taschen, 2006.
FLUSSER, Vilém. Do inobjeto. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 30-35, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Sobre Imagens Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo.* Video, 38:13. Entrevista de Vilém Flusser por Myklós Peternák em 17/10/1991, Munique, 1991.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

IRWIN, Veronica. *'We don't need to work anymore': Local artists crack the code of NFTs.* 2022. Disponível em: https://www.sfexaminer.com/faces/we-dont-need-to-work-anymore-local-artists-crack-the-code-of-nfts/ . Acesso em: 09 jan. 2022.

KAUFFMANN, Michel. Hypertexte et livre virtuel. *Aries* (old series), number 15 (1992), pp. 117-122. Association pour la recherche et l'information sur l'ésotérisme.

LUDWIG, Luiz. Disponível em: http://www.luizludwig.com.br/bracher.php. Acesso em: 18 jan. 2022.

_____, Luiz. *7 TECNOLOGIAS PARA EXPOSIÇÕES.* 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rcEJRa2ZhwU. Acesso em: 05 jan. 2022.

OLENIUC, Radu. *Metropolis. Substrate algorithm for Processing.js*. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=75t8qsp1CP0. Acesso em: 08 jan. 2022.

REAS, Casey. *Thoughts on Software for the Visual Arts*, 2017. Disponível em https://medium.com/@REAS/thoughts-on-software-for-the-visual-arts-690ea7bfc8b6. Acesso em: 01 mai. 2021.

REAS, Casey. *Collecting in the Age of Digital Reproduction*, 2019. Disponível em https://medium.com/@REAS/collecting-in-the-age-of-digital-reproduction-ab0640a42fe6. Acesso em: 01 mai. 2021.

SHANKEN, Edward A. *Inventar el Futuro: Arte – Electricidad – Nuevos Medios.* New York: Departamento de Ficción, 2013. Disponível em: https://inventarelfuturo.wordpress.com/. Acesso em: 25 ago. 2020.

TARBELL, Jared. *Substrate.* 2003. Disponível em: http://www.complexification.net/gallery/machines/substrate/. Acesso em: 10 jan. 2022.

ULMER, Renate. *Mucha, Berlim, Taschen.* 2006.

VIDOVIX, Frederico Ludwig *O audiovisual e a tecnologia como poética:* uma análise do processo. Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, Universidade Estadual do Paraná, 2019.

VIEIRA, Anderson Koyama. *Design Generativo:* Estudo exploratório sobre o uso de programação no design. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Design. Universidade Estadual de São Paulo, SP, 2014.

WIKIPÉDIA, The Free Encyclopedia. *Casey Reas.* Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Casey_Reas. Acesso em: 09 jan. 2022.

_____, The Free Encyclopedia.*Digital Revolution.* Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Revolution. Acesso em: 09 jan. 2022.

APROPRIAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DAS IMAGENS DA ARTE NOS MEMES DO PERFIL DO FACEBOOK "ARTES DEPRESSÃO" NO CONTEXTO DA COVID-19

Dayana Côrtes Pereira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. David Ruiz Torres
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este estudo analisa a dimensão teórica como raiz da proposta social e política observada nos memes publicados no perfil do Facebook "Artes Depressão", pois apesar de serem marcados por conteúdo irreverente e descompromissado, eles reservam uma forte capacidade de transmissão de informação, dada sua abrangente circulação no ambiente virtual. Contudo, propomos investigar o uso e a apropriação das imagens em sua ressignificação pelos memes no contexto atual, em que a arte se desvincula do passado e cria combinação na contemporaneidade. O objetivo é analisar a natureza criativa mediada na relação passado e presente, com clareza, orientados pela afinidade do meme de atualização e expressão comunicacional em uma vertente popular e crítica. Para tanto, iremos nos aprofundar em um estudo descritivo e explicativo sobre os memes da covid-19, na perspectiva de compreender a relação e a produção de novos sentidos na apropriação das imagens de arte e a proposta de linguagem que conduz ao tema COVID-19.

Palavras-chave: *memes; arte; Internet; crítica-social; COVID-19.*

Introdução

Por vezes, ao observar uma obra de arte conseguimos associá-la a nossa própria história, entender a respeito de sua criação, e o que motivou o artista. Nos memes, por sua vez, encontramos uma linguagem que procura dialogar com o cotidiano das pessoas.

Por meio das publicações de um conhecido perfil do Facebook chamado "Artes Depressão ou @ArtesDepressão", percebemos a movimentação crítica representada nos memes que se apropriam de telas de arte e as ressignificam nos temas do cotidiano atual, porém para esta pesquisa trataremos diretamente sobre a abordagem da COVID-19. A pertinência do tema ocorre porque o mundo vivencia uma pandemia sanitária que restringe a circulação das pessoas e ceifam vidas humanas, o que exige um posicionamento ativo a cerca de politicas públicas, porém "talvez a maior ameaça à resposta do COVID-19 no Brasil seja seu presidente" (THE LANCET, 2020, p. 01).

A problemática proposta na apropriação é a ressignificação e atualização da obra de arte pelos memes, ao contextualizar o seu sentido original no cotidiano das pessoas, o que torna a obra cada vez mais atual através das novas bases tecnológicas. Iremos fundamentar os memes, na proposta de experimentações territoriais de Haesbaert (2006) e nos estudos de novas bases tecnológicas encontrados em Iazzeta (2006). Lévy (1996) direciona a produção de novos sentidos sobre a arte com base na relação de multimodalidade em Lima (2019) e sua fundamentação sobre texto e imagem no meme, enquanto gênero humorístico, além de considerarmos as experiências sociais que aparecem no estudo formal da memética em Fuller (2005).

Procuramos conduzir uma metodologia de forma quantitativa, qualitativa, descritiva e explicativa amparadas por Gil (2008). Na coleta de dados que dialogem com a questão inicial da atualização e produção de sentidos sobre o meme. Dessa forma, investigamos a insistente rebuscagem das imagens que se propõem através das obras do passado, por intermédio do ambiente virtual, que facilita a identificação das pessoas com as mensagens textuais de criticidade social sobre os temas da atualidade.

1. Cibercultura e o distanciamento do tradicional

Observar uma obra de arte nos permite virtualizar à intenção do autor em sua criação e somos atingidos pelo que foi produzido. Não somente é perspicaz a intenção dos artistas, mas a apreciação de uma tela é entre outras, a mensagem que podemos capturar do trabalho. A virtualização será acionada ao admirarmos a obra. Lévy (1996) considera que a interpretação é a produção de sentido para o indivíduo “Não me interesso mais pelo que pensou um autor inencontrável, peço ao texto que para me fazer pensar, aqui e agora a virtualidade do texto alimenta minha inteligência em ato” (LÉVY, 1996, p.49).

Na cibercultura percebemos a movimentação das tecnologias digitais, portanto, observamos a retirada da imagem de um lugar físico e sua alocação em outro lugar, como a internet, o que pode significar novas definições de experimentações, com novas bases de apoio, pois de acordo com Haesbaert (2006), a cibercultura é a desterritorialização, informação e conhecimento são virtualização.

Quando nos referimos aos memes da COVID-19 do @ArtesDepressão, podemos contar com imagem e escrita, visto que, esses memes de apropriação superam e recriam significados ao

utilizar obras do passado em situações atuais. Além dos memes que são oriundos do ambiente virtual, outros exemplos de apropriação e ressignificação em outras bases históricas foram evidenciados, como o artista Salvador Dalí (figura 2) que se apropriou da imagem da Mona Lisa de Leonardo da Vinci (figura 1) e acrescentou seu próprio rosto a figura, com seu bigode extravagante, assim como Duchamp que colocou bigode e cavanhaque na famosa Gioconda (figura 3).

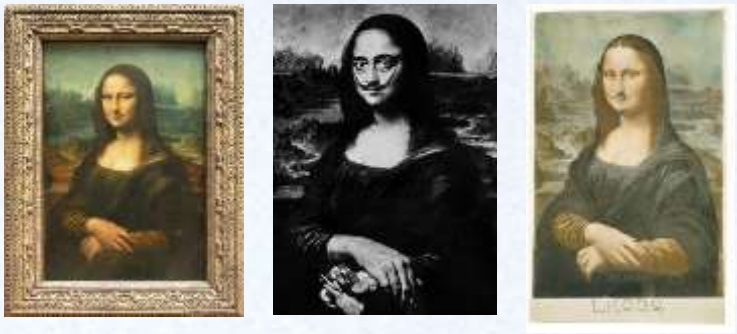


Figura 1. À esquerda: Mona Lisa de Leonardo da Vinci -1503-1506, com moldura que é exposta no museu do Louvre, Paris, França. Fonte: Saber Cultural.

Figura 2. Ao centro: "Salvador Dalí criou seu 'Auto-retrato como Mona Lisa' em 1954, referenciando-se a "LHOOQ" e colaboração de Philippe Halsman, incorporando suas fotografias de um Dalí de olhos arregalados mostrando seu bigode de guidão e um punhado de moedas". Fonte: The Value.

Figura 3. À direita: Marcel Duchamp, intitulado "LHOOQ". Uma reprodução barata de cartão-postal da Mona Lisa de Leonardo da Vinci. Duchamp desenhou um bigode e uma barba. Fonte: The Value.

Sobre o codinome LHOOQ "[...] é um trocadilho; as letras pronunciadas em francês soam como 'Elle a chaud au cul', que significa 'Ela é quente na bunda'" (THE VALUE, 2017, p.1). Acaso esse não seria um meme, se tivesse sido criado nas bases digitais? Porém, entendemos que essa manifestação critica se deu de acordo com o entendimento de Flusser (2012), de que no início do século XX, houve uma tendência ao encolhimento o desprezo pelos Grandes valores, uma inversão de interesses: "O Grande é desprezível por ser ridículo (ponha-se um bigode na Mona Lisa) e aura benjaminiana que encobre toda a grandeza é dinossauriana. Em suma: o desprezo incipiente pelo tamanho não é resultado de ódio ao grande, mas sim de falta de interesse pelo grande" (FLUSSER, 2012, p.186). Baseados no movimento modernista de arte imitando a vida, observamos que na construção dos memes acontece o mesmo movimento, de perda de aura benjaminiana, mesmo o meme sendo utilizado para representar a vida, ou melhor, estampar crítica à realidade social.

2. Memes: perfil do Facebook "Artes Depressão"

Segundo informações do perfil de entretenimento do Facebook ArtesDepressão, eles possuem um quantitativo de

1.557.333 de seguidores, que brinca com o imaginário das artes ao produzir conteúdo, engraçado, sarcástico e crítico, que envolve o contexto histórico com assuntos sociais e atuais como o tema da COVID-19.

Nas experimentações da cibercultura Fuller (2005) propõe a existência de fatores positivos na construção dos memes, que facilitam a interação do observador com os aspectos do cotidiano "a vantagem da abordagem é que ela é potencialmente e igualmente sintonizada com tagarelices emergentes, frases de efeito, redirecionamentos minoritários, moda, lapsos de língua gerados coletivamente [...]" (FULLER, 2005, p.116, livre tradução).

Os memes que se apropriam da arte criam um diálogo construído segundo a vivência do espectador, que se identifica com a imagem da obra de arte, que deixa sua função histórica renomada em riquezas culturais, e que em sua ressignificação conseguem a aproximação e identificação através do diálogo memético, e a criação de um novo contexto para as imagens.

3. Memes da COVID-19 e a multimodalidade

A criação do meme com a apropriação da obra de arte, não o constitui como arte, o meme é um sistema de entretenimento e não é arte contemporânea. Entretanto, devemos considerar sua capacidade expositiva com os compartilhamentos no ambiente virtual, sem que haja um motivo específico ou um porquê. Observe:



Figura 4. *Meme: Os Amantes*, 1928 - René Magritte / Amores assintomáticos, paixões que sufocam ❤️, 2021. Fonte: Facebook @artes_depressao.

Segundo o blog Arteblog (2018), René Magritte demonstra desejos frustrados, pois o tecido impede o beijo e transparece frustração. Ao analisarmos o meme percebemos a mesma intenção da imagem, porém o meme questiona o fato de querer viver um amor, em uma época em que todos estão usando máscara devido a COVID-19, e estão se distanciando. De acordo com as medidas de isolamento em prevenção a COVID-19, as pessoas foram orientadas a ficar em casa e respeitar o distanciamento, portanto não eram recomendados beijos, abraços e apertos de mãos, entre pessoas que não eram da mesma casa. Neste cenário, as pessoas se sentiram carentes e naturalmente a frase do meme teve sentido, já que as pessoas não podiam se relacionar e esse sentimento que foi enfatizado neste meme.

Diante da ameaça do vírus da COVID-19, a FIOCRUZ - Fundação Oswaldo Cruz (2020) formulou uma cartilha com informações gerais para Saúde Mental e Atenção Psicossocial que orienta "durante uma pandemia é esperado que estejamos frequentemente em estado de alerta, preocupados, confusos, estressados e com sensação de falta de controle frente às incertezas do momento" (FIOCRUZ, 2020, p. 01). Diante deste cenário, o próprio Presidente do Brasil declara a ineficácia da vacina e se recusa a tomar o imunizante (G1, 2021, p.01). Neste contexto de negacionismo e antivacina, apresentamos o meme a seguir:

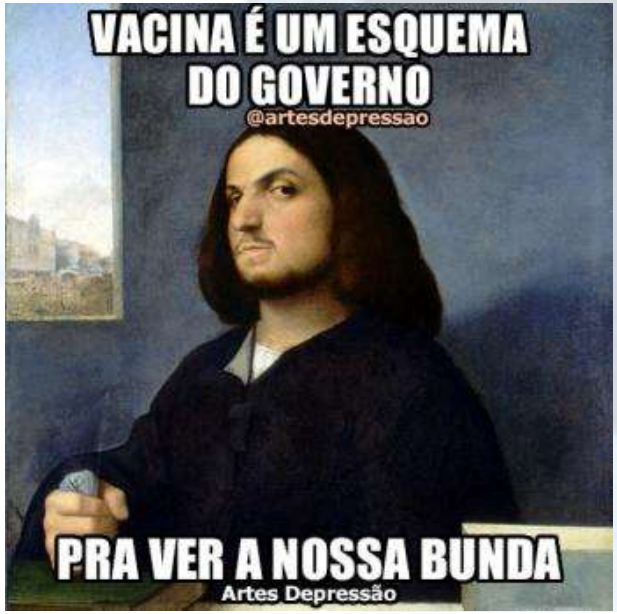


Figura 5. *Meme: Retrato de Veneziano,* 1515 – Ticiano / Nova Série: o Cidadão de Bem, 2021. Cite uma frase do famigerado #CidadãodeBem. Fonte: Facebook @artes_depressao.

No meme, a obra de arte se encaixa no contexto da vida das pessoas e relaciona a frase e obra com o assunto, tornando-a atual através do hipertexto que são os que utilizam o recurso da tecnologia. Relacionamos a essa capacidade o embasamento encontrado em Lima

(2019), de que a multimodalidade está relacionada ao "[...] uso de diversas linguagens verbal (escrita e oral) e não verbal (visual) constituindo-se como uma prática comunicativa que pode ser materializada, havendo ou não o texto escrito/impresso, em que a imagem poderá 'falar' com leitor" (XAVIER, 2005, apud LIMA, 2019, p. 58), com objetivo de explicar "o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz" (BARROS, 2005, p.11 apud LIMA, 2019, p. 58). Na tentativa de entendimento, o meme apresenta *layout* e linguagem simples, pois seu objetivo é comunicar e não a estética, porém com sua parcela cômica.

Lima (2019) aponta que na interpretação dos memes, devemos além de ter conhecimento da mensagem, também construir associações entre texto e imagem e assim concluir a mensagem do meme. A autora defende que o abrangente alcance do digital, oferecem novos acessos de comunicação com as pessoas, pois trouxeram uma maneira diferente dos usuários se relacionarem, e deram visibilidade a quem era invisível.

Os memes promovem entretenimento, inclusive em seu posicionamento político-social, entretanto ele nos oferece boas sensações, pois é comum vermos um meme e dar uma gargalhada, ao contrário de uma manchete de jornal que é capaz de trazer o sentimento de indignação. O meme, segundo Lima (2019) faz parte do universo criativo, uma produção textual sobre as situações cotidianas que se disseminam nas redes, como argumento humorístico e crítico.

Para além do movimento de atualização e produção dos sentidos socialmente experimentados, também estabelecem uma relação entre o passado vivido e o presente construído, compreendidos entre o refúgio histórico da arte e o imediatismo experimentado no mundo virtual.

4. Considerações finais

Vivenciamos, desde março de 2020, o assombro com o vírus da COVID-19, pois ele se mostrou um potente risco de morte à população mundial. Neste contexto, observamos que os memes, através de suas frases conseguem comunicar com a população brasileira em uma abordagem crítica que se apropriam das telas de arte e as ressignificam com contextos cotidianos como o da COVID-19.

Na produção do sentido, observamos a existência de uma experiência social de diálogo no ambiente digital que promove e

propaga a circulação das imagens de arte enquanto memes, em um diálogo que rompe a barreira temporal, do ambiente físico para o virtual, de maneira bem humorada que é característico dos memes. Assim, os internautas são orientados, por meio da multimodalidade, ao reconhecimento da linguagem utilizada nas frases, que produzem pensamentos e/ou justificam uma interpretação para assuntos atuais por meio da interatividade, que contribuem para o debate político e gera um importante fator no debate crítico social, pois eles se mostram um forte auxilio no fortalecimento de uma militância digital e termômetros eleitorais.

5. Referências

ARTE DEPRESSÃO, Facebook**.** Disponível em: https://www.facebook.com/ArtesDepressao/?ref=page_internal. Acesso em: 08 jan. 2022.

ARTEEBLOG, Arte histórica e contemporânea**,** 2018. Disponvíel em: https://www.arteeblog.com/2018/11/analise-da-pintura-de-rene-magritte.html. Acesso em 08 jan. 2022.

CANDIDO, Evelyn Coutinho Rother; GOMES, Nataniel dos Santos. Memes - linguagem lúdica. 2015. *Revista Philologus***,** Ano 21, n. 63**,** p. 1293-1303 – Supl.: Anais da X CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set/dez. 2015. Disponível em: http://www.filologia.org.br/rph/ano21/63supl/092.pdf. Acesso em: 08 jan. 2022.

FIOCRUZ – Fundação Oswaldo Cruz. *Saúde-Mental e Atenção Psicossocial na Pandemia Covid-19.* 2020. https://www.fiocruzbrasilia.fiocruz.br/wp-content/uploads/2020/04/Sa%C3%BAde-Mental-e-Aten%C3%A7%C3%A3o-Psicossocial-na-Pandemia-Covid-19-recomenda%C3%A7%C3%B5es-gerais.pdf. Acesso em: 13 mai. 2020.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas:* elogio da superficialidade. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

Fuller, Matthew. *Media Ecologies:* Materialist Energies in Art and Technoculture. Cambridge, Mass: MIT Press, 2005.

MAZUI, Guilherme; Pinheiro, Lara. Garcia. Mariana. Vacina 'não está comprovada cientificamente', diz Bolsonaro, contrariando o que disse a Anvisa e as provas obtidas por cientistas. 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/01/22/vacina-nao-esta-comprovada-cientificamente-diz-bolsonaro-contrariando-o-que-disse-a-anvisa-e-as-provas-obtidas-por-cientistas.ghtml. Acesso em: 13 mai. 2020.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização.* 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2011.

IAZZETA, Fernando. A imagem que se ouve. *In*: PRADO, Gilbertto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (orgs.). *Diálogos transdisciplinares:* arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2006.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Aline Souza. *Referenciação e humor em memes do perfil Dilma bolada do facebook*. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2019. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_13400_ALINE_ DEFESA_CORRIGIDA.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

5.1 Imagens

Figura 1. ARANHA, Ida. *Mona Lisa - Leonardo da Vinci*. Saber Cultural, 2020. Disponível em: http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/LeonardoDaVinciMonaLisa.html. Acesso: 08 jan. 2022.

Figura 2. THE VALUE. *Auto-retrato como Mona Lisa*, 2017. Disponível em: https://en.thevalue.com/articles/exhibition-london-royal-academy-of-arts-marcel-duchamp-salvador-dali. Acesso: 08 jan. 2022.

Figura 3. THE VALUE. *L.H.O.O.Q,* 2017. Disponível em: https://en.thevalue.com/articles/exhibition-london-royal-academy-of-arts-marcel-duchamp-salvador-dali. 2017. Acesso: 08 jan. 2022.

Figura 4. FACEBOOK, Artes Depressão. *Amores assintomáticos, paixões que sufocam*, 2017. Disponível em: https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625/3893605110768891/?type=3. Acesso: 08 jan. 2022.

Figura 5. FACEBOOK, Artes Depressão. *Nova Série: o Cidadão de Bem*. 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/3973919349404133. Acesso: 09 jan. 2022.

POÉTICAS DO PROFESSOR-ARTISTA: discursos e práticas na educação básica

Diego Ribeiro Gomes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Profa. Dra. Stela Maris Sanmartin
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

O artigo apresenta as considerações iniciais da pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte – PPGA, UFES, que tem como objetivo analisar a produção artístico-poético de professores da Educação Básica, problematizando seu trabalho político-pedagógico no ensino de arte e sua trajetória, por um caminho inquieto e impreciso no ato da criação e conhecimentos em arte. Discute a escolha teórica pela pedagogia histórico-crítica e a metodologia das Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte (PEBAs), em uma abordagem da A/R/Tografia.

Palavras-chave: *Professor-Artista; A/R/Tografia; Pedagogia Histórico-Crítica; Ensino de Arte.*

Introdução

O professor como produtor de arte, como pesquisador sobre a prática, produção e ensino de arte, nos diversos momentos e espaços profissionais, constrói e transforma através do seu conhecimento, representações simbólicas de sua própria relação com a sociedade e vida. O produto dessas representações pode ser considerado matéria-prima para análise pessoal e do universo em que vive de forma ampla, como também apontar uma ação político-pedagógica de mudança na escola.

O artigo apresenta as discussões iniciais da pesquisa de mestrado do Programa de Pós-graduação em Arte – PPGA, sob orientação da Professora Doutora Stela Maris Sanmartin, que busca analisar a produção artística/poética de professores da educação básica, problematizando seu trabalho político-pedagógico no ensino de arte, traçando sua trajetória individual, por um caminho inquieto e impreciso, em busca de reflexão fundamental para o ato de criação e a construção de conhecimento em arte e do seu ensino. Ancorada na prática investigativa das Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte (PEBAs) em uma abordagem da A/R/Tografia, onde o artista-pesquisador-professor parte da forma artística imagética pela busca

teórica, destacando a escolha teórica pela Pedagogia Histórico-Crítica pela mediação que aparece como central ao processo educativo.

Entender os professores-artistas do ensino regular e analisar as relações de poder, resiliência e resistência, dentro do sistema de normas e modos, é compreender a mudança em si pelo ato criador, buscando na reflexão sua obra e o seu amadurecimento. Assim como destacar suas produções e narrativas de sua relação com o trabalho, desafios e questionamentos no passear pelo currículo da escola e sua criação poética, permitiria responder e confrontar questões que emergem na práxis de professores-artistas. Ao analisarmos a narrativa individual de cada professor-artista, nas suas frustrações, lutas e realizações, revelaria além de sua produção artística, a força criadora que se concretiza no fazer de sua liberdade.

1. O professor-artista e a escola

No desenvolvimento da pesquisa se faz necessário uma reflexão sobre que modelo de escola acreditamos, que pedagogia melhor representaria as lutas sociais e simbólicas presentes ainda hoje na educação e no ensino de arte. A inserção da disciplina arte na educação formal acontece por meio de lutas políticas, em que valores, tempos e espaços, assim como sentidos foram/são negociados, gerando movimentos que acabam por refletir nas práticas e nas teorias do ensino da disciplina.

Defronte a redução do escopo da criação artística e da prática na vida do professor, a possibilidade dessa construção é mascarada e escondida entre a necessidade de modos de objetivação de experiência plástica, que fornece ao aluno apenas uma rasa assimilação de termos com objetivo de criar repertório imagético. O fazer e a vivência do trabalho na sala de aula, as tentativas, erros e acertos, acaba substituída por momentos que emulam o processo criativo e de descoberta, apoiando-se na reprodução de sequências didáticas preconcebidas de uma realidade que privilegia o coletivo em detrimento a experiência do individuo. É retirada do sujeito a possibilidade da imersão nos processos, desconsiderando a construção do seu percurso.

Pensando essa realidade do ensino de arte, discutiremos a busca de uma pedagogia e sua contribuição no contexto dos processos pedagógicos e artísticos, assim como abarque as práticas do artista, do educador e do pesquisador.

1.1 Pedagogia histórico-crítica

Compreender a escola e o trabalho do professor-artista utilizando uma ancoragem na abordagem teórica da pedagogia histórico-crítica, se dá pela mediação que aparece como central ao processo educativo. Professores e alunos estão igualmente inseridos como agentes no método que parte da prática social, mesmo que em papéis distintos e definidos, que se enlaçam pela compreensão e condução de resoluções de problemas agenciados pela prática social (SAVIANI, 2015).

> [...] cabendo aos momentos intermediários do método identificar as questões suscitadas pela prática social (problematização), dispor os instrumentos teóricos e práticos para a sua compreensão e solução (instrumentação) e viabilizar sua incorporação como elementos integrantes da própria vida dos alunos (catarse). (SAVIANI, 2015, p. 35).

Nas trocas entre professor e aluno, percebemos que estão em níveis diferentes de compreensão de mundo e conhecimento da realidade. Assim, o aluno mesmo que carregue para a escola suas vivências e experiências nas trocas sociais, ainda necessita que o professor trabalhe previamente conteúdos como ponto de partida (SAVIANI, 2012). O papel do professor deve seguir o movimento de retornar de sua prática pedagógica para realizar os estudos necessários para compreendê-la e assim a transpor; no caso do professor-artista o seu fazer artístico poderia ser marcador de um retorno à prática pedagógica.

Para Pareyson a Arte caracteriza-se em três concepções (fazer, exprimir, conhecer) e também se entende que a arte vai além de expressão de sentimentos, pois torna-se um veículo condutor de sua própria realidade, das operações humanas, enfim um retrato de quem a criou (PAREYSON, 1984). A arte é primeiramente um “fazer”, ou seja, exercida de modo específico e intencional, “[...] mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer”. (PAREYSON, 1984, p. 59).

> Formar, então, significa “fazer” e “saber fazer” ao mesmo tempo: fazer inventando ao mesmo tempo o modo em que no caso particular aquilo que se deve fazer se deixa fazer. Formar significa “conseguir fazer”, noutras palavras, fazer de tal modo que sem se apelar a regras técnicas predispostas ou predisponíveis se pode e deve afirmar que aquilo que se fez foi feito como deveria ser feito. (PAREYSON, 1984, p. 59).

No seu fazer para analisar o percurso do aprendizado do aluno, o professor reflete ao avaliar a nova compreensão do conteúdo, a fim de determinar novas qualidades e aplicar novas metodologias, movimento que se assemelha aos processos criativos e artísticos. Dando aos alunos o acesso aos instrumentos que o levará a um momento catártico dando espaço para elaboração de diferentes aspectos que rearranjam a estrutura social, progressivamente cultivados na [...] forma de superestrutura em sua consciência e incorporados como uma espécie de segunda natureza que conferirá uma nova qualidade à sua prática social (SAVIANI, 2015, p. 36).

> Na verdade, sendo a educação uma modalidade da própria prática social, nunca se sai dela. Assim, os educandos permanecem na condição de agentes da prática que, pela mediação da educação, logram alterar a qualidade de sua prática tornando-a mais consistente, coerente e eficaz em relação ao objetivo de transformação da sociedade na luta contra a classe dominante que atua visando a perpetuação dessa forma social. (SAVIANI, 2015, p. 38).

Nessa relação entre professor, currículo e alunos, cabe ao professor compreender a sociedade na qual se insere a escola, permitindo que os alunos conheçam através de sua disciplina novas culturas, métodos e processos que antes poderiam ser negados, fornecendo a instrumentalização necessária para proposições de mudanças.

> Conhecer implica, então, captar o movimento que nos permite entender como nasceu essa sociedade; de onde ela surgiu; como se encontra estruturada; quais as contradições que a movem definindo as tendências de seu desenvolvimento e apontando para as possibilidades de sua transformação numa nova forma de ordem superior, que somente poderá ser instaurada pela ação efetiva, intencional e organizada das forças sociais que hoje se encontram subjugadas e, por isso, têm todo o interesse e buscam lutar para mudar as condições vigentes e instaurar outro tipo de sociedade em que as relações entre os homens encaminhem coletivamente o pleno desenvolvimento das forças produtivas humanas em benefício de toda a humanidade. (SAVIANI, 2015, p. 36).

Através da arte o professor seria capaz de perceber e alcançar o íntimo do indivíduo, aquilo que é dito e o não dito, os seus gestos, anseios, a subjetividade que se revelará nos processos de criação, representações e seu gosto e relação com a música. É necessário que o professor permita aos estudantes escolher caminhos, auxiliando-os

no processo, com comentários e sugestões de possibilidades, respeitando a vivência, a experiência ao grupo social que se pertence; na Arte não há o imprevisível, porém pode-se estabelecer parâmetros.

A área da educação é extremamente diversa e através da educação contextualizamos nossa sociabilidade, nossas questões políticas, éticas, morais, tudo aquilo que se refere a existência humana-mundana, passa pela educação seja no sentido lato ou estrito. Ao abordarmos o processo artístico e o seu caráter criador e formador alcançamos considerações significativas. Levando em conta o *insight* e suas inúmeras possibilidades de resultado a partir dele, a conversa entre estética e educação traz à luz o conceito formativo em arte como ferramenta essencial e indissociável do ser humano.

De acordo com Pareyson, "[...] todos os aspectos da operosidade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, não eliminável e essencial, de formatividade" (PAREYSON, 1993, p. 20). Assim, é possível afirmar que arte na escola não se destaca somente pelo "belo" ou "não belo", mas também ou que será relevante para a educação formadora do indivíduo. Dado o exposto entendemos a formação do professor-artista e contribuições para um olhar estético e humano que circunda o processo de criação e protagonismo na produção e ensino de arte.

Uma obra de arte sempre irá conter em sua materialidade uma poética, carregando em si um "ideal" de quem a criou e por consequência um "programa" de arte (PAREYSON, 1993) ligado às produções da cultura material e espiritual pertencente a indivíduo e grupos em um determinado papel e momento histórico. O professor como sujeito histórico em sua prática cria sua obra no seu fazer poético, em tensão com suas práticas pedagógicas, desenvolvendo sua poética nos agenciamentos suscitados da prática social. Confirmando [...] "que não se pode fazer arte nem ler arte sem uma "ideia" da arte e do lugar que ocupa na vida espiritual, ou seja, sem uma "poética". (PAREYSON, 1993, p. 293).

2. A/R/Tografia

No desenvolver da obra, o artista vai ao fundo de si, numa transformação tamanha que, ao esforçar para dar forma ao *insight* e desenvolvê-lo, no mesmo ato que procura e adota a lei individual de organização nele contida. Nesse ínterim pode-se afirmar que mudanças acontecem no caminho da criação, não somente na obra,

mas também no autor, e embora o mais esperado seja o resultado, tal relevância há também no observar e revisar o processo.

A escolha pela metodologia da a/r/tografia proposta pela professora e pesquisadora Rita Irwin da Universidade da Columbia Britânica em Vancouver, se dá pela conexão entre os três eixos, que a nós parece fundamental em pensar a arte no currículo e na formação de professores, onde é possível a presença de um profissional que atue como artista-pesquisador-professor. O acróstico A/R/T significa: A "*artist"* ("artista"), R "*researcher"* ("pesquisador") e T "*teacher*" ("professor").

Visto que a teoria e a prática se relacionam em sua essência tanto no exposto na teoria histórico-crítica como nos processos criativos e poéticos de artistas, a escolha por uma Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBAs) significaria pensar o ato criativo e a valorização dos processos na interpretação de sentidos que são construídos e em que a busca revelaria *insights* e por si leva a uma abordagem criativa. Para Irwim (2013) o trabalho do a/r/tógrafo é reflexivo e circular, na busca daquilo que antecede e no que está por vir, avaliando percursos e revendo invariavelmente os processos. Por circular entendendo a volta nas práticas que possam ser recurso para novas ideias e produção de conhecimento, refletindo a partir de atitudes o lugar do artista-professor-pesquisador.

> O artógrafo, o praticante da artografia, integra estes múltiplos e flexíveis papéis nas suas vidas profissionais. Não está interessado em identidade, só em papéis temporais. Vive num mundo de intervalos tempo/espaço, em espaços liminares, terceiros espaços, entre lugares. Busca vários espaços, desde aqueles que nem são isso nem aquilo, àqueles que são isso e aquilo ao mesmo tempo. Busca diálogo, mediação e conversação. (DIAS, 2010, p. 07).

O método possibilitará uma leitura e escrita das entrevistas e observações, assim como da produção artística, que respeite as falas e caminhos escolhidos, podendo incorporar a vivência do trabalho na educação. "As pessoas vivem histórias e no contar dessas histórias se reafirmam. Modificam-se e criam novas histórias. As histórias vividas e contadas educam a nós mesmos e aos outros, incluindo os jovens e os recém pesquisadores em suas comunidades" (CLANDININ, CONNELLY, 2011, p. 27).

3. Considerações finais

Por meio das questões apresentadas nas escolhas da teoria pedagógica histórico-crítica e uma metodologia ancorada nas Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte (PEBAs), em uma abordagem da a/r/tografia, para análise do trabalho docente de professores-artistas, podemos apontar um caminho e reflexão sobre o ensino de arte e da formação e atuação profissionais que acreditam na descoberta e visualizam novas perspectivas de escrita de si e de outros.

Entender os professores-artistas que atuam na educação básica e analisar as relações de poder, resiliência e resistência, dentro do sistema de normas e modos, é compreender a mudança em si pelo ato criador, buscando na reflexão de sua pesquisa e obra o seu amadurecimento.

4. Referências

CLANDININ, D. Jean. CONELLY, F. Michael. *Pesquisa narrativa:* experiências e história na pesquisa qualitativa. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DIAS, Belidson. Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em arte**.** *Anais do Confaeb*, 2010.

IRWIN, Rita. DIAS, Belidson (Org.). *Pesquisa Educacional baseada em Arte:* A/r/tografia. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____, Luigi. *Estética:* teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

SAVIANI, Demerval. *Escola e Democracia.* 42. ed. Campinas: Autores Associados, 2012.

_____. O conceito dialético de mediação na pedagogia histórico-crítica em intermediação com a psicologia histórico-cultural. *Germinal: marxismo e educação em debate*, v. 7, n. 1, p. 26-43, 2015.

À BEIRA MAR, MUITO ALÉM DE UMA ESCULTURA: A NEGRA MULHER DOMINGAS.

Fabricio do Rosário Moreira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Fabíola Fraga Nunes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Prof. Dr. José Aparecido Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

FAPES/CNPq/PPGA-UFES

Resumo:

O artigo pretende abordar o aspecto humano dos monumentos públicos na cidade de Vitória. Para isso investigará a escultura de Dona Domingas, figura conhecida por seus contemporâneos, contudo, praticamente invisibilizada ao longo do tempo em que "jaz" nas escadarias do palácio do governo capixaba. Para tanto, será fundamental o "diálogo" com o autor da obra o italiano Carlo Crepaz, ainda que, através dos detalhes de sua criação, visto que, já é falecido. A partir dessa concepção, pretende-se desnudar a cidadã Domingas, a trabalhadora, a mulher, e finalmente trazer à luz uma personagem que se reflete em tantas outras do nosso cotidiano, com igual ou maior apagamento. Lançando mão das poucas informações públicas disponíveis, assim como de relatos a respeito dessa mulher, esse trabalho, terá como objetivo central, transformar um objeto imóvel e inanimado, numa expressão viva de resistência brasileira, capixaba e de periferia, presente de maneira real em nossos dias.

Palavras-chave: *Monumento; Memória; Gênero; Etnia; Resgate.*

Introdução

No início da década de 1970, o então Prefeito de Vitória Chrisógono Teixeira da Cruz, um empresário e conhecido colecionador de obras de arte teve seu primeiro "encontro" com a personagem/escultura que mais tarde viria ocupar um lugar de relevância no acervo de monumentos públicos da capital: Dona Domingas. Conhecida como a catadora de papel, essa personalidade do universo sociocultural de Vitória possui particularidades que relataremos no decorrer do artigo.

> Nas cidades, os olhos não veem as coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber. (PEIXOTO, 1996).

Monumentos são reservatórios de memórias, guardiões fidedignos de lembranças e significados, nesse sentido, trazer à tona, emergir a trajetória de Dona Domingas, tendo como mola propulsora sua escultura, constitui-se num trabalho não apenas catedrático, acadêmico, mas também numa questão sociológica que transcende o eixo teórico, rompe os muros do bronze, se impõe, uma mulher negra com uma história de perseverança e força. Os monumentos públicos, como o de Dona Domingas, possuem acima de tudo, a função social de resistir, se levantar, sobreviver, sendo esse pedaço de concreto, uma via direta até os corações e mentes das pessoas, de forma atemporal.

> As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleramento dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (PEIXOTO, 1996, p. 179).

A invisibilidade do monumento público de Dona Domingas, se confunde com a própria História dessa mulher, muitas vezes apagada pela inobservância de seus direitos mínimos, como por exemplo: sua certidão de nascimento. Essa supressão de direitos que começa desde sempre na vida de Dona Domingas, parece ter se estendido ao monumento, assim como a Senhora, o bronze também existe, porém, da mesma forma ignorado. Se sua data de nascimento é esquecida, tampouco se sabe sobre o dia de inauguração da estátua, uma escultura em bronze, porém sem placa de identificação. São constantes na história dessa mulher os equívocos, esquecimentos e menosprezos.

1. O Artista e sua Obra

O Italiano Carlo Crepaz, radicado no Espírito Santo, sempre foi um observador do cotidiano, com vivências na Itália e Alemanha, exercendo nesses países seu ofício, Crepaz destacou-se pela sua sensibilidade e domínio da arte clássica no seu fazer escultórico. Chegando a Vitória no início da década de 1950, ele morou no bairro de Santo Antônio, onde também se localizava seu Ateliê. Seu trabalho sempre foi muito requisitado pelas autoridades locais e continua exposto em diversos espaços públicos de Vitória.



Figura 1. *Retrato de Carlo Crepaz*. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-qdcE7DYsC1g/TY3rQdLpCXI/AAAAAAAAAoc/rWfOd69xBhs/s320/carlocrepaz.jpg.



Figura 2. *Retrato de Carlo Crepaz*. Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-PxVbqVN0aio/TY3rQQ_wBrI/AAAAAAAAAoU/yggxQGFpQjs/s320/carlocrepaz3.jpg

A perfeição nos traços de suas composições artísticas, assim como o realismo, indubitavelmente, são duas de suas principais características enquanto criador. Fica pouco crível ao observarmos a escultura de Dona Domingas, que o autor daquele monumento não a conhecesse mais de perto, tamanha a fidedignidade da obra. A riqueza de detalhes captada pelo artista, refletida na face cansada, ombros arqueados e sobrancelhas erguidas, nos remete nitidamente a uma pessoa exaurida e maltratada pelo tempo. Para além disso, sua

expressão altiva, ainda que extenuada, reflete claramente sua dignidade enquanto mulher trabalhadora.

2. O monumento e a Mulher Domingas

Ao investigar os monumentos públicos no município de Vitória, constatamos a pouca presença de mulheres, especificamente em se tratando de mulher negra, Dona Domingas é solitária, como solitária foi sua existência.



Figuras 3 e 4. (À esquerda) *Escultura de Dona Domingas registrada pela lateral*. (À direita). *Escultura da Dona Domingas registrando o saco de papel.*

Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg. Fonte: Acervo pessoal.

Forjada na dureza do trabalho pesado, sob o sol escaldante da capital, a trajetória dessa mulher, atinge níveis verdadeiramente heroicos. Desprovida de oportunidades, assoberbada de responsabilidades, ela ainda encontrava tempo para a religião. Nem o cansaço, tampouco a vida dura, afastou essa Senhora de sua crença, sua força era sobre humana.



Figura 5. Monumento da Dona Domingas registrando sua fisionomia facial. Fonte: Acervo pessoal.

Enquanto passamos dia após dia, mês após mês, anos a fio, praticamente ignorando a figura de Dona Domingas, apesar de por ela passar, muitas perguntas sem respostas nos acossam: Quem foi essa mulher? De que maneira conseguiu sobreviver a uma rotina tão dura de trabalho? (a despeito do romantismo ficcional a ela atribuído) finalmente, de que forma o resgaste desse monumento histórico poderá trazer à luz, as tantas Domingas contemporâneas a caminhar pelas ruas da capital, invisíveis e ignoradas.

Como acontece em relação a boa parte dos ícones históricos populares, Dona Domingas morreu sem saber da grandeza de sua trajetória, para ela, era muito mais simples, tratava-se da sobrevivência, sua "missão" traduzia-se em não morrer de fome. Sua "militância" se refletia na maneira altiva e digna que sempre se relacionou com seu ofício e o seu tempo. Não era panfletária, não defendia causas, pelo menos, não de forma consciente.

Dona Domingas é uma representante legítima de uma população pobre, trabalhadora e cumpridora de seus deveres, sem que com isso, necessariamente esteja a serviço de qualquer bandeira histórica. Essa figura chamada de "Pietá do Lixo" é uma sobrevivente, e como tal, viveu um dia após o outro.

O ano era 1970, em curso a Ditadura Militar imposta ao País desde 1964, e foi nesse cenário improvável, que uma mulher negra, pobre e representante de tudo o que o modelo de governo dominante não gostaria de externar, ascendeu. As condições desiguais e sub-humanas em que boa parte da população mais necessitada enfrentava, estavam ali personificadas pela imagem dessa senhora: Domingas era a antítese da propaganda militar, era o Brasil real.

Após o primeiro contato com a escultura de Dona Domingas ocorrida no ateliê do artista italiano Carlo Crepaz (radicado no ES desde 1950) começou a nascer o que viria ser o grande marco da História dessa mulher, ainda que morta, reviveria, seria vista, notada, existiria, resistiria.

Segundo informações da Prefeitura Municipal de Vitória, com a intenção inicial de homenagear o trabalhador negro, Chrisógono Teixeira da Cruz, o então prefeito da Cidade, decidiu, fixar a estátua de Dona Domingas no coração da Cidade, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg, que dá acesso ao Palácio do Governo. Lugar tantas vezes ocupado pela trabalhadora Domingas, na sua árdua tarefa de coletar papel pelas ruas da cidade, maneira pela qual mantinha sua subsistência.

Não se pode afirmar ao certo, se o objetivo de fixar ali, no local mais movimentado da cidade, era reviver de alguma forma, o próprio percurso de Dona Domingas, ao que parece, assim como a pessoa, o monumento também passa despercebido. Um monumento público, para além de sua concepção estética e imagética, precisa, de alguma forma, sinalizar a história de sua época, a realidade em que ocorreu, uma espécie de memória transportada para além do tempo.

Nesse sentido, Domingas, a catadora de papel, muito mais que uma "homenagem ao trabalhador negro", nos remete a uma reflexão profunda sobre a maneira através da qual, um século antes, era tratada a população pobre, negra e desvalida, especificamente em Vitória, assim como sua "atividade" muitas vezes romantizada ao longo do tempo, nada mais era do que a face mais cruel de um período, um Brasil ainda colonial, escravocrata e desigual.

3. Considerações finais

A pretensão desse ensaio é tão simples quanto a história de vida de Dona Domingas, nem por isso menos profunda: transportar no espaço-tempo, através de uma obra metálica, e inanimada, um pouco de vida, um pouco de Domingas, a catadora de papel.

Considerando a função dos monumentos públicos para além do repertório formal e meramente acadêmico, essa investigação, de alguma forma, objetiva dialogar com o tempo, suprimir a distância física-temporal que a ciência impossibilita, é sentar-se e conversar com essa Senhora.

Ouvir de Domingas sobre suas próprias percepções a respeito do mundo em que viveu, apesar de aparentemente quixotesco, se revela surpreendentemente possível, através de seu monumento. Cada traço desenhado pelo artista estampado na escultura, revela um pouco da verdadeira Domingas e de sua trajetória nesse lugar. Essa "conversa", a princípio, com o artista, se apresenta a todos nós, num profundo e reflexivo colóquio, sobre quem foi, quem é e o que nos traz de contemporâneo a personalidade Domingas. A invisibilidade da mulher nos monumentos públicos, em especial as negras, é um grande desafio a ser destrinchado e vencido. Nesse contexto, a mulher Domingas nos convida à reflexão.

4. Referências

DELAS, Coletivo. *Mulheres Capixabas Incríveis.* Vila Velha: Grafitusa, 2021.

LIMA, Luiz Otavio de. *Os anos de Chumbo.* São Paulo: Editora Planeta, 2020.

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

FOSSE, Mario Luiz. *Monumentos capixabas.* Disponível em: https://issuu.com/monumentoscapixabas/docs/monumentos_capixabas_-_livro_i_-_vi. Acesso em: 05 fev. 2022.

CREPAZ, Carlos. *Dona Domingas (Pietà do Lixo).* Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/dona-domingas-pieta-do-lixo/. Acesso em: 03 fev. 2022.

PIVA, Rogério Piveria. *As origens do Bairro "Padre Gianni Bartesaghi" (1997-2000).* Disponível em: http://projetopipnuk.blogspot.com/2011/?m=1. Acesso em: 01 fev. 2022.

_____, Rogério Piveria. *Os tesouros da Matriz (I):* As esculturas do italiano Carlo Crepaz. 2011. Disponível em: http://projetopipnuk.blogspot.com/2011/03/os-tesouros-da-matriz-i-as-esculturas.html. Acesso em: 01 fev. 2022.

A ORQUESTRAÇÃO ACÚSTICA NA PERSPECTIVA DA INSTALAÇÃO SONORA

Fabrício do Rosário Moreira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Felipe Pessin Manzoli
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. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo:

Este artigo tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre o processo criativo utilizado pelo pianista Glenn Gould em sua "orquestração acústica" e o conceito de "instalação sonora". Nossa hipótese se baseia na ideia de que o processo utilizado por Gould apresenta grande similaridade com as características do que se entende atualmente por instalação sonora. Primeiramente, o objetivo consiste em compreender as similaridades existentes entre o que Gould produz e a noção de instalação sonora. Posteriormente, pretendemos refletir sobre a relação entre estes dois processos e quais possibilidades surgem se considerarmos o papel do "áudio musicista", que consiste em uma terminologia idealizada para definir o trabalho realizado em estúdio na pré e pós-produção de obras gravadas, como algo que possui uma fundamentação estética e consequentemente um ato artístico. O artigo tem como ponto de partida uma contextualização histórica, seguida de uma discussão baseada em referenciais teóricos ligados ao campo da estética e da área das Novas Mídias para discutir o seu impacto na sociedade. Como resultado, pretendemos aproximar o conceito de orquestração acústica com a ideia de instalação sonora, considerando: (1) o processo de Glenn Gould; (2) o referencial teórico estudado; (3) o conceito de "áudio musicista". Através desta relação, pretendemos contribuir com os estudos que têm como foco o processo artístico realizado dentro de estúdio.

Palavras-chave: *Glenn Gould; orquestração acústica; instalação sonora; áudio musicista.*

Introdução

O desenvolvimento de tecnologias ligadas ao registro e reprodução de música afetou drasticamente as formas de produção e de consumo durante o último século. Isso ocorre no período do cilindro, do disco, das rádios, ou ainda com o advento das tecnologias digitais. Neste trabalho, buscamos observar como esta mudança na forma de produção e recepção impactou na poética de um pianista muito reconhecido no âmbito da música erudita: Glenn Gould. Nosso objetivo com este trabalho é estudar especificamente um procedimento utilizado pelo pianista, que ficou conhecido como "orquestração acústica". Neste processo, Gould reduz no fim de sua

carreira a quantidade de concertos presencialmente para se dedicar exclusivamente à prática de gravação em busca das especificidades sonoras possíveis graças às técnicas de edição na pós-produção. Porém, Gould vai mais além e trabalha o som espacialmente, através do posicionamento dos microfones.

A orquestração acústica, portanto, nos pareceu algo similar a uma outra terminologia encontrada no âmbito da arte sonora: o conceito de "Instalação Sonora". A orquestração acústica remete a um processo em que são utilizadas várias técnicas comumente aplicadas em áreas como o cinema e a arte sonora. Já o conceito de instalação sonora tem sua origem na pluralidade do campo da arte sonora, sobre a qual existem divergências, quanto ao seu pertencimento ao domínio das artes visuais, música experimental ou ambos. A arte sonora emerge de várias linguagens artísticas como: arte conceitual, minimalismo, arte *in situ*, poesia sonora, música eletroacústica, recitação, poesia vanguardista, cenografia sonora e teatro experimental. A instalação sonora é uma subcategoria da arte sonora.

Além desta reflexão comparativa entre tais conceitos, pretendemos relacionar ainda os processos de edição realizados dentro do estúdio pelo pianista e sua equipe à ideia de "audiomusicista", desenvolvido por Daniel Tápia (2018). Com este conceito, Tápia chega à ideia de este tipo de trabalho tem um viés artístico e não apenas técnico.

1. Instalação sonora *vs* orquestração acústica de Glenn Gould

1.1. Instalação sonora

A instalação sonora tem como característica a utilização de um diálogo entre o som e o espaço tridimensional e pode ser projetada especificamente para um local, ou pode ser adaptada para outros locais, abertos ou fechados. O público pode explorar o local onde a instalação se encontra, e às vezes, interagir com os objetos expostos. Fontes de som podem ser colocadas em diferentes locais no espaço, como é o caso da instalação *Forty Part Motet* 2001, de Janet Cardiff, pois, como pontua Ouzounian, o espaço é um elemento que merece atenção especial:

> Diferentemente de obras musicais, que se preocupam principalmente com a organização de sons no tempo, as instalações musicais têm como preocupação central

> a organização de sons no espaço. Portanto, instalações sonoras necessitam de novos modelos analíticos e teóricos que levem em consideração a situação espacial do som (OUZOUNIAN, 2008, p. 9).

As instalações sonoras utilizam alguns tipos básicos de estrutura de som, o mais simples deles é o *loop*[42]. Outra modalidade de estrutura de som é a forma aberta, onde cabe ao público decidir experimentar uma instalação sonora por apenas alguns minutos ou por um período mais longo. Existe, também, a estrutura sonora linear, onde o som se desenvolve como em uma composição musical.

Ouzounian propõe uma definição ampla de instalação sonora como: obras sonoras espacialmente organizadas e, por extensão, obras sonoras que privilegiam conceitos e experiências de espaço e lugar. De acordo com a autora, as instalações sonoras podem ser específicas para determinado local, ou não (OUZONIAN, 2008, p. 33); podem incluir performance, gravação ou elementos de transmissão; podem ser instaladas em vários espaços e tempos (reais, virtuais e imaginários); podem ser instaladas em galerias, museus, redes eletrônicas e uma infinidade de espaços não tradicionais (parques, elevadores, metrôs, corpos e assim por diante).

Rudziński, em seu tratado sobre o ritmo, escolhe trabalhar o agrupamento que divide as artes em: artes de repouso e artes de movimento. Na antiguidade, ele ressalta, as artes plásticas eram divididas em duas tríades: uma, expressiva e de movimento, que incluía dança, música e poesia, e a outra, construtiva e estática, que incluía arquitetura, escultura e pintura. O autor esclarece, então, as características de cada grupo:

> Assim, a arquitetura, a escultura e a pintura são geralmente tratadas como artes estáticas (arts de repos), relacionadas essencialmente com o espaço, enquanto, os componentes do grupo coreográfico (dança, música e poesia), são referidos como a essência das artes de movimento (arts de mouvement); a sua essência reside na sua relação com o tempo (cf. Dom A. Mocquereau, NM, p. 26 §4). Estas últimas eram às vezes chamadas de artes "musicais", e todas, nas palavras de Dom Mocquereau, estavam sujeitas às leis do mesmo ritmo; a mesma terminologia era usada para explicar sua teoria, bem como, a mesma mímica servia para orientar, às vezes simultaneamente, os cantores, instrumentistas e dançarinos. "Em uma palavra, havia apenas um ritmo que poderia dar forma simultaneamente a todos os três materiais: som musical, palavra e gesto". (RUDZIŃSKI, 1987, p. 104).

[42] Loop consiste em uma sonoridade reproduzida de forma contínua que geralmente tem um caráter cíclico.

A partir da ideia do ritmo como elemento unificador da tríade formada pela música, dança e poesia, Rudziński tece ligações entre essas artes e as de repouso: arquitetura, escultura e pintura. Na obra de arte visual, o ritmo é identificado quando se nota uma repetição sistemática de elementos idênticos ou alternados. Neste caso, o que ocorre é a associação com uma de suas formas específicas: a recorrência, isto é, o retorno de algo igual em intervalos regulares. Porém, Rudziński (*apud* Gisèle Brelet), nos lembra que a tarefa da arte é separar e diferenciar, e não, unificar vários fenômenos, muito menos, o espaço e o tempo, que, na mente humana, sempre foram considerados em forte oposição. Além desse fator, o aparato perceptivo se difere, quando se trata de tempo e espaço (RUDZIŃSKI, 1987, p. 107). É interessante notarmos que, mesmo que a música tenha a propriedade de dar forma ao tempo, e a obra de arte, de dar forma ao espaço, na música, interpretamos não apenas o fluxo de tempo, mas também inúmeras informações direcionais (RUDZIŃSKI 1987 p.108). A assimilação das informações direcionais é um dos aspectos abordados, tanto na instalação sonora *Forty Part Motet* 2001, quanto na orquestração acústica, idealizada por Glenn Gould.

Através da reflexão de Rudzinski sobre as artes de repouso e as artes de movimento, podemos compreender a instalação sonora como um símbolo da união entre ambas as vertentes. A instalação *Forty Part Motet* 2001 proporciona ao público a sensação experimentada por Cardiff em seu primeiro contato com a música de Thomas Tallis, isto é, de estar adentrando uma escultura sonora. Observamos na orquestração sonora de Gould a ideia central de oferecer ao ouvinte a sensação de espacialidade, quando ele se apropria de técnicas desenvolvidas dentro do âmbito da indústria cinematográfica.

1.2. Orquestração acústica

A associação do termo "orquestração acústica" à figura do pianista canadense Glenn Gould não é algo corriqueiro no meio musical, talvez, isso se deva ao fato de que a inovação não tenha tido uma boa receptividade ao ser apresentada pelo próprio pianista na década de 70 do século vintecentista. O lançamento de um CD em 2012, intitulado "Glenn Gould- *The Acoustic Orchestrations- Works by Scriabin and Sibelius*" trouxe à tona o assunto da técnica de gravação proposta por ele. Gould foi certamente pioneiro em diversos

aspectos, a começar pelo próprio conceito de gravação, afinal ele edita seus registros musicais, não para corrigir defeitos, mas para criar uma versão nova e complementar do que havia sido gravado (FRIEDRICH, 2000, p. 141).

Já a proposta da instalação *Forty Part Motet* 2001, de acordo com Cardiff, é que, a pessoa sinta o som de maneira tão tridimensional, que a sensação seja a de estar adentrando uma peça musical. Cada um dos oito grupos de cinco caixas representa um coral de cinco vozes, composto por soprano, contralto, tenor, barítono e baixo. Cardiff, ao arranjar as caixas de som de forma oval, espera que o espectador siga as várias direções de onde vem o som. O aspecto polifônico da peça propicia a escuta espacial, principalmente com a alternância entre as vozes.

Cardiff, explora a ideia de "som espacial", mencionada por Ouzounian, que propõe conceitos mais amplos de espaço e espacialidade, como por exemplo: os espaços sociais, os espaços do corpo, os espaços imaginários, e os espaços que abrangem vários tempos e lugares, sejam reais, virtuais ou imaginários (OUZOUNIAN, 2008, p. 10).

Os planos de Gould à época de sua aposentadoria dos palcos eram bem ambiciosos. Além do extenso repertório destinado às gravações, ainda haviam os programas de rádio e televisão que abordavam temas como: suas preferências de piano, seus métodos de trabalho no estúdio de gravação, sua abordagem interpretativa, a *avant-garde* contemporânea, o norte canadense e suas opiniões sobre músicos que iam desde Bach e Beethoven a Strauss e Schoenberg, até Petula Clark e os Beatles (BAZZANA, 2003, p. 246). Sua ligação com a gravação e outras mídias, fez com que ele se destacasse em relação aos músicos do segmento erudito numa época em que a gravação não tinha um papel relevante na carreira de um pianista. Portanto, suas predições, assim como as de Marshall Mcluhan, só agora, na era digital, estão sendo realizadas plenamente, e isso se torna ainda mais impressionante, se levarmos em conta que suas primeiras gravações foram feitas em som monaural, poucos anos após o fim da era dos 78 rpm, da introdução da fita magnética e da gravação de longa duração (BAZZANA, 2003, p. 15).

A partir da revisão bibliográfica inicial, observamos que o termo "orquestração acústica" se refere à uma técnica de gravação em particular, utilizada em pouquíssimos registros fonográficos do volumoso legado deixado por Glenn Gould. Através de relatos do próprio pianista, concluímos que a adoção de tal técnica, se fez necessária somente em algumas obras de determinados compositores.

Haja visto que a inovação introduzida por Gould, não tenha sido bem recebida pelo público e crítica especializada da época, é compreensível que o tema não tenha merecido a devida atenção, desde então. O lançamento do CD mencionado, realizou uma das profecias de Gould, ao proporcionar ao ouvinte a possibilidade de equalizar a gravação, no caso, a sonata de Scriabin, através do arquivo de áudio WAVE.

Através da pesquisa feita até o momento, concluímos que Gould idealizou a orquestração acústica para um repertório delimitado. No caso da gravação de Sibelius, ele admitiu alguns anos depois que não teria havido uma real necessidade de se aplicar essa técnica naquele repertório. Na verdade, ele pensou em reverberação, projeção e claridade de som, mesmo quando estava gravando de um modo mais convencional. Por exemplo: ele colocava microfones à diferentes distâncias do piano dependendo do repertório (mais perto em Bach e mais afastado em Brahms), e uma vez ele falou (na entrevista "The concert dropout") sobre mudar a sonoridade do piano dependendo do repertório (para ter um som mais enxuto em Bach e mais reverberado na transcrição de Liszt da quinta sinfonia de Beethoven).

Como intérprete, adotou uma linha de interpretação completamente independente: mudava andamentos, dinâmicas, ornamentação, notas e ritmo, ao ponto de ser chamado de "recompositor" (BAZZANA, 2003, p. 252). Sua abordagem da partitura não estava vinculada às tradições históricas ou intenções do compositor. Essa liberdade que Gould teve como intérprete, possivelmente justifica sua busca por novas possibilidades de gravação. Ele trouxe para o estúdio as técnicas de câmera cinematográfica, como: plano aberto, médio e fechado, cortes, dissolução, zoom etc. A orquestração acústica consistiu basicamente de quatro pares de microfones: o primeiro par era posicionado dentro do piano; o segundo, a 1 metro e meio; o terceiro, a dois metros e setenta centímetros e o quarto par, ao final da sala. Utilizando essa estratégia ele conseguia obter efeitos sonoros similares aos da câmera cinematográfica (BAZZANA, 2003, p. 263).

2. Reflexões sobre o papel do áudio musicista no caso de Glenn Gould

Após uma breve delimitação dos conceitos estudados, apresentamos a seguir uma relação possível do processo realizado por

Glenn Gould como um trabalho artístico e não meramente técnico, a partir da noção de "áudio musicista". Este conceito desenvolvido por Daniel Tápia (2018) apresenta uma série de argumentos para compreender o trabalho de edição como uma atividade que possui caráter artístico e que requer um processo criativo. O autor ressalta a importância de que este profissional tenha um conhecimento em duas áreas: uma delas semelhante à de um instrumentista, específica; e a outra, generalista no campo da música (TAPIA, 2018, p. 64).

Tápia relata ainda, um estranhamento ao observar a percepção da atividade realizada em estúdio como algo plenamente técnico. Segundo ele, se isso procedesse existiria uma forma correta de se fazer as intervenções no áudio, o que não acontece na prática (TAPIA, 2018, p. 29-30). Segundo Tapia, existem inúmeras abordagens que não concebem o aparato tecnológico a partir de sua característica objetiva aprofundada (sua escuta), tornando superficial a utilização criativa, se considerarmos uma possibilidade de percepção especializada (TAPIA, 2018, p. 32).

O principal diferencial de Gould em relação aos seus contemporâneos foi o fato de ocupar o lugar do que hoje poderíamos chamar de áudio musicista: ao mesmo tempo em que ele era o artista que executava seu instrumento, ele também atuava no processo criativo de sua própria gravação na pós-produção. Gould considerou o disco um "documento em som" cujos artifícios de produção lhe eram tão inerentes quanto os de qualquer outro processo eletroacústico. Ele criticou tentativas de se fazer da gravação uma cópia da realidade; para ele, a gravação não era um registro passivo, mas um meio independente através do qual se poderia criar uma nova realidade, que muitas vezes era impossível de se alcançar em performances ao vivo (TRUAX, 2001, p. 224). Dentre as quatro possibilidades propostas por Tápia (2018) para a construção do parâmetro estético-composicional, a melhor forma de se relacionar a orquestração de Gould seria uma interligação entre o segundo e o terceiro casos. No segundo caso, temos a busca por tornar o trabalho de um áudio musicista uma forma de "…*veículo* de expressão de um estilo musical *dependente* de seus processos [..] recriando-o a partir de suas próprias características intrínsecas em uma relação cooperativa"[43]. Já no terceiro caso o áudio musicista teria a função de aplicar uma

[43] *Ibdem*, 2018, p. 101.

proposição artística a um material original recriando os pilares da obra a partir de sua própria concepção.[44]

O material original que servirá como ponto de partida, no caso da orquestração acústica, é a partitura, e o pensamento musical agregado será o tratamento acústico empregado por Gould, que traz para a gravação as diversas técnicas da câmera cinematográfica. Diante disso, podemos perceber o trabalho de Gould a partir da visão proposta por Tápia, na expectativa de compreender esta fase do seu trabalho como parte de seu processo criativo e não apenas uma ação funcional e técnica.

3. Considerações finais

Através deste trabalho, refletimos sobre os conceitos de instalação sonora e a orquestração acústica de Gould, como também a noção de "áudio musicista". A principal relação entre os conceitos de orquestração acústica e instalação sonora pode ser percebida a partir do uso da espacialidade como algo idealizado artisticamente e esteticamente em cada um dos casos. Podemos dizer que o trabalho que o pianista desenvolve remete diretamente ao conceito estudado, como também ao conceito de áudio musicista. Observamos que o papel do áudio musicista normalmente é visto como algo que possui uma caraterística técnica e funcional. Este viés, refutado por Tápia, traz a ideia de que através de cálculos, existiria uma maneira correta de compor a escuta. Percebemos que o trabalho do áudio musicista, na verdade, ultrapassa fatores técnicos e necessita de uma perspectiva artística e criativa como acontece no caso de Gould. Através de uma relação entre os conceitos, com base em uma bibliografia especializada, identificamos as relações e apontamos as intersecções e diferenças a fim de compreender o processo de Glenn Gould a partir de uma outra perspectiva.

4. Referências

BAZZANA, K. *Wondrous strange, the art and life of Glenn Gould.* Toronto: McClelland & Stewart, 2003.

[44] *Ibdem*, 2018, p. 102.

FRIEDRICH, O. *Glenn Gould:* uma vida e variações. Rio de Janeiro: Record, 2000

OUZOUNIAN**,** Gascia. *Sound art and spatial practices:* situating sound installation art since 1958. 373 f. (doutorado em filosofia). University of California, San Diego. 2008.

RUDZIŃSKI, Witold. *Nauka o rytmie muzycznym.* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1987. v.1 p. 104-108.

TÁPIA, Daniel. *O áudio musical e o áudio musicista***.** São Paulo: Lumme editor, 2018.

TRUAX, B. *Acoustic Communication.* 2 ed. London: Greenwood Publishing Group, 2001

ANÁLISE GROOVÊMICA SOBRE A PEÇA "VIOLA MINHA VIOLA" DE AMÉRICO JACOMINO, O CANHOTO

Felipe Pessin Manzoli
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. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo:

Este artigo tem como objetivo a identificação da presença de estruturas de natureza audiotátil[45] na macroestrutura da peça "viola minha viola" do compositor e violonista Américo Jacomino (Canhoto). A música possui elementos contrastantes, como efeitos sem altura definida, variações de andamento e variações sobre um groove de viola caipira. Canhoto não escrevia música utilizando o sistema notacional tradicional de escrita ocidental, com isso, o registro de suas músicas na maioria das vezes aconteceu por meio da gravação musical. Por isso, o ponto de partida deste trabalho e também o seu objeto de estudo foi o áudio disponível em formato digital. Considerando o referencial teórico utilizado, nossa primeira meta foi a realização de uma análise groovêmica que pudesse legitimar a presença de elementos de natureza audiotátil na música de Canhoto. Posteriormente realizamos uma breve discussão sobre o impacto das mídias na cultura, tomando como ponto de partida a experiência estética de Américo Jacomino ao iniciar seus procedimentos de gravação no início do século XX. As referências bibliográficas principais fazem parte de um conjunto de textos que compõe a Teoria das Músicas Audiotáteis. Os procedimentos analíticos foram realizados com o auxílio de softwares como o sonic visualizer e Tony. Espera-se com este trabalho legitimar a presença de estruturas de natureza audiotátil, e compreender os efeitos da relação entre Canhoto e a mediação tecnológica.

Palavras-chave: *Canhoto; Codificação Neoaurática; audiotatilidade; extemporização; análise groovêmica.*

Introdução

Neste artigo, pretendemos identificar a presença de critérios estéticos de natureza audiotátil na música "Viola minha viola" (gravada no ano de 1926) de um compositor e violonista que viveu no início de Século XX: Américo Jacomino, o Canhoto. Este trabalho faz parte de uma pesquisa desenvolvida em nível de mestrado, na qual ampliamos o *corpus* da pesquisa para outra obra do violonista, tendo em vista um estudo sobre os efeitos das mediações tecnológicas de

[45] O conceito de "Audiotatilidade" foi desenvolvido por Vincenzo Caporaletti nos textos que formam a Teoria das Músicas Audiotáteis, com o intuito de apresentar uma série de discussões a respeito da presença de estruturas orgânicas produzidas pela ação do corpo, como o *groove*, por exemplo. Este termo surge em oposição à noção de visualidade, que estaria relacionada à presença de estruturas segmentadas, como acontece no caso do registro de uma música através da partitura. Para mais informações, confira os textos de Vincenzo Caporaletti (2019, 2018, 2014).

gravação musical na prática artística de Canhoto. *O violonista teria sido influenciado de alguma forma pelo uso da mediação como forma de registro?* Neste artigo, contudo, voltamos nossas atenções para um fonograma específico, com a hipótese de que ele possui componentes estéticos de natureza *groovêmica*[46] e que o seu processo de criação pode ser compreendido a partir de um estudo com base em uma bibliografia sistematizada. A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA)[47], principal referência deste artigo, se ocupa principalmente com a experiência estética, interligada ao mesmo tempo à produção de estruturas complexas (como o *groove*), e com os efeitos da gravação musical tanto na fase da produção quanto na fase da recepção.

A abordagem metodológica foi esquematizada da seguinte forma: (1) uma análise macroestrutural da peça, identificando a quantidade de compassos, as seções formais da peça e as variações de andamento; (2) uma discussão sobre a presença de estruturas audiotáteis na música de Canhoto; (3) uma discussão teórica sobre a relação de Canhoto com a mediação tecnológica de gravação no início do Século XX e os efeitos estéticos que este contato pode ter gerado, principalmente nas fases de produção e recepção da obra.

Através deste artigo, pretende-se introduzir no campo musicológico um estudo específico dentro da área de pesquisa das Novas Mídias e o impacto das mediações na formação de um repertório, na maneira de se tocar um instrumento, como também o processo artístico de um músico brasileiro em um momento posterior à chegada dos primeiros equipamentos de gravação ao Brasil.

1. Premissas metodológicas ligadas à Teoria das Músicas Audiotáteis

Antes de iniciar efetivamente os processos analíticos, são necessários alguns esclarecimentos a respeito de terminologias e conceitos que serão muito importantes para o desenvolvimento deste artigo. Descreveremos a seguir de uma forma sucinta alguns conceitos base para a musicologia audiotátil, que foi uma das referências principais para esta pesquisa.

[46] Que possui o *groove* como elemento fundador na macroestrutura e na microestrutura.

[47] *Cf.:* CAPORALETTI, 2019, 2018, 2014.

Normalmente, as formas de categorização de músicas em geral nos estudos musicológicos adotam perspectivas, sociológicas, culturais, ou considerando as formas de comunicação, estabelecendo dicotomias como: erudito/popular, oral/escrito formal/informal. A abordagem metodológica presente nos textos da TMA, por outro lado, possui uma perspectiva diferente, que considera principalmente um estudo aprofundado sobre as mediações tecnológicas, aspectos ligados à cognição humana e estudos culturais. A proposta de categorização das músicas do campo da TMA acontece, portanto, a partir de três modalidades: (1) músicas de tradição oral; (2) músicas de tradição visual; (3) e as músicas de tradição audiotátil. De acordo com Caporaletti, a oralidade seria "*...inerente a um critério de comunicação*"[48], enquanto, por outro lado, a noção de visualidade remete a uma forma de estruturação do pensamento baseada em estruturas segmentadas, codificadas e mensuráveis. Um exemplo de visualidade muito citado nos estudos da TMA é a notação musical tradicional, a partitura. Já a audiotatilidade, por sua vez, consiste em uma forma de estruturação do pensamento e da ação humana, baseada principalmente na racionalidade do corpo para produzir formas orgânicas e não codificáveis. A TMA traz em seus textos terminologias e proposições para se compreender este meio de constituição do fenômeno sonoro, esta forma e processo pelo qual a mensagem - a substância musical - é genética e estruturalmente configurada, e representada. Em outras palavras, o conceito de audiotatilidade que possui fundamentação antropológica, centraliza o corpo como um agente racional que age como interface para a criação de estruturas complexas tanto na microestrutura quanto na macroestrutura. Tais estruturas ganham diferentes nomes dependendo da cultura, como por exemplo, o *groove* no rock progressivo, o *swing* no jazz, o balanço na música brasileira, propulsividade[49] e depulsividade[50] da energia formante[51], dentre outros. A segunda, consiste na interação com algum tipo de mediação tecnológica de

[48] CAPORALETTI, 2019, p. 68, livre tradução.
[49] Aceleração contínua em relação à *continuous pulse* (*Cf.:* CAPORALETTI, 2014, p. 60). Caporaletti apresenta a *continuous pulse* como um "*...pulsação contínua, isócrona, que representa o homólogo da energia vital biológica, não mediada por aquelas superestruturas racionais, matemático-quantitativas e mecânicas, predominantes na fase da Galáxia de Gutenberg da cultura ocidental*." *Cf.:* CAPORALETTI, 2014, p. 295, livre tradução.
[50] Desaceleração contínua em relação à *contínuous pulse*.
[51] A ideia de "energia formate" tem sua origem nos princípios epistemológicos da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (1993), considerando a ação corporal como uma energia que da forma à obra artística.

registro de música capaz de registrar o fenômeno sonoro em si, como por exemplo, o disco, a fita magnética ou outros processos de gravação em meio digital.

Surgem, portanto, dois conceitos fundamentais para a distinção das músicas que possuem matriz cognitiva audiotáteis das que possuem matriz cognitiva visual: o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). O PAT pode ser entendido como um *médium* cognitivo e interface humana, capaz de agir ativamente na criação de elementos estéticos orgânicos, de natureza audiotátil. Por outro lado, para descrever a experiência estética suplantada pela presença de uma mediação tecnológica, como também os efeitos que ela pode gerar no artista, propõe-se a noção de CNA, que explica os efeitos cognitivos do contato entre o músico e mediação, causando assim uma nova forma de "auratização"[52] das obras musicais. Os efeitos cognitivos gerados pela ação da CNA possuem influência tanto em relação à fase *estésica* quanto em relação à fase *poiética* da produção das obras musicais. Pretende-se, com isso, interpretar o processo artístico de Américo Jacomino com base nas premissas estabelecidas através do conceito de CNA.

2. Análise da macroestrutura

Neste tópico, temos como objetivo realizar uma análise na macroestrutura da peça "Viola minha viola" de Canhoto, na expectativa de apontar critérios estéticos ligados à audiotatilidade. Canhoto gravou esta música no ano de 1926 e inicialmente, realizamos a transcrição da peça e em uma tabela separamos as partes de acordo com vários parâmetros, como o número de compassos, andamento em cada uma das partes, dentre outros critérios. A partir desta análise, um ponto chamou a atenção inicialmente, que foi a impossibilidade de se transcrever fielmente uma das partes da música, a parte que chamamos de "Imitação da voz humana". Nesta parte, Canhoto produz melodias em um formato de diálogo, como se fosse uma conversa, mas com alturas indefinidas e sem uma rítmica precisa. O fato de que a música não possui uma versão escrita, uma partitura,

[52] Este conceito surge em contraposição a um famoso ideal desenvolvido por Walter Benjamin em 1937 de que com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte teria perdido sua aura. No caso da Codificação Neoaurática, Caporaletti apresenta a ideia de que surge um novo tipo de aura com o advento das tecnologias de gravação na música. (*Cf.:* CAPORALETTI, 2014, p. 209).

e a percepção auditiva *a priori* de variações estruturais da peça foram os primeiros indícios das fontes audiotáteis na música de Canhoto, já que o músico em si não escrevia suas músicas na partitura. Um dos pontos que mais chamaram a atenção foi a seção que nomeamos "imitação da voz humana", como já descrevemos. Esta seção apresenta uma série de elementos que não podem ser inscritos e representados através de códigos. Apresentamos abaixo uma imagem retirada do *software* Tony, capaz de promover a visualização das frequências sonoras.



Figura 1. Análise realizada sobre o áudio da peça "viola minha viola" de Américo Jacomino, gravada pelo próprio autor. A separação das "vozes" foi baseada no fraseado e na separação por alturas realizada pelo violonista.

A similaridade com a voz humana, ou ainda, com a imitação do som da voz humana reforça a natureza corpórea da estrutura inscrita no disco. Neste contexto, não existe um pensamento no processo criativo do violonista baseado em unidades discretas, como nota, altura, uma dinâmica ou ainda, um fraseado no sentido interpretativo. O que acontece, de acordo com a TMA, é a externalização de uma racionalidade corpórea, inerente à ação do corpo, que funciona como *médium formativo*.[53]

No início da música, o violonista apresenta melodias em intervalos de terças paralelas, muito comuns nas músicas de viola caipira ainda até hoje. Com isso, ele remete ao modelo extemporizativo[54] que pretende seguir durante a execução da peça, que é o da música caipira, especificamente um *groove*/levada característico do gênero. Na parte A da peça, identificamos uma das

[53] A ideia de "*médium formativo*" vem de uma relação entre a noção da "formatividade" de Pareyson, junto com a noção de *médium* (meio) dos estudos sobre as mediações, principalmente os textos do filósofo Marshall McLuhan (1964).
[54] A nomenclatura *extemporização* foi utilizada aqui com base no conceito de "modelo extemporizativo" desenvolvido nos textos da TMA, como por exemplo, por Araújo (ARAUJO, 2018b p. 9;10;13). Este conceito tem como base a ideia de modelo, de LOTAT-JACOB (1987), que remete à existência de características em nível melódico (uma melodia escrita), rítmico harmônico, (uma sequência

subseções internas da peça como "modelo" que serve como base para uma série de seis "extemporizações". Neste caso, podemos compreender estas extemporizações como variações sobre um modelo estabelecido, provenientes de elementos estéticos *groovêmicos*, presentes na microestrutura. Já na macroestrutura, pode-se observar, como já introduzimos, outros tipos de características audiotáteis. Apresentamos a seguir um dos resultados obtidos com a análise apresentado em formato de tabela:

	Terças - viola caipira	Groove 1							Terças Caipiras 2	Imitação da voz humana	Groove 2	Terças viola caipira 3 + imitação da voz humana	Groove 3
		Modelo	Extensão 1	Extensão 2	Extensão 3	Extensão 4	Extensão 5	Extensão 6					
Compassos	Sem pulsação - livre	1 a 8	9-17	18- 24	25-31	32 - 42	43- 50	50-57	Sem pulsação - livre	Sem pulsação - livre	58-82	Sem pulsação - livre	12
Nº de compassos		8	8	7	8	10	8	7			24		12
Andamento aproximado		100	118	110	100	100-110	105	110			110- 128		120-138
Total de compassos por seção		57									24		12
Esquema formal	Intro	A							B		A'		
Características	Melodia em terças	Variações baseadas nas possibilidades extemporizativas do modelo								Utilização de sons extraídos do violão para imitar pessoas conversando			Aumento expressivo do andamento no final

Figura 2. Tabela com a análise macroestrutural da peça "viola minha viola" de Américo Jacomino, Canhoto.

Outra observação possível em relação à macroestrutura, é o aumento progressivo do andamento da música, se considerarmos uma média para as partes. Fica evidente, ouvindo a peça que ela termina muito mais rápida do que inicia. Este fator pulsivo faz com que o músico aumente o andamento no decorrer da peça, relacionamos à ideia de propulsividade, descrita por Caporaletti nos termos da TMA.

Com isso, podemos dizer que pelo menos nesta peça, Canhoto apresenta em sua peça vários indícios de audiotatilidade na macroestrutura da peça. Outro tipo de análise capaz de identificar a presença de *groove* nas peças é o da microestrutura, que pretendemos desenvolver na dissertação de mestrado.

3. Canhoto e o fonógrafo

O contato do violonista estudado com a mediação fonográfica de gravação aconteceu de forma constante durante a sua carreira. Canhoto foi um dos violonistas que mais gravou até a década de 1930

harmônica pré-determinada) ou apenas rítmico em determinados processos improvisativos.

e fez parte da geração que vislumbrou a chegada da nova mediação tecnológica ao país. O universo musical de Canhoto era um tanto diverso, ele atuava tanto como acompanhador, quanto como solista, além dos grupos de choro. Voltamos, portanto, à questão já apresentada anteriormente neste artigo: *Canhoto teria sido influenciado de alguma forma por utilizar a mediação tecnológica de gravação para registrar seus discos?* E ainda: *O uso constante das mediações tecnológicas pode trazer efeitos aos músicos e de certa forma reverberar nas obras musicais?* Encontramos reflexões que podem ajudar a discutir a respeito destas questões no campo da musicologia audiotátil, principalmente a partir do conceito de Codificação Neoaurática.

Como notamos anteriormente, Canhoto possui traços audiotáteis em suas músicas e podemos perceber isto através de análises sobre seus áudios realizadas. Considerando as premissas estabelecidas dentro do contexto da TMA podemos dizer que ao registrar a sua música por meio do fonógrafo, Canhoto cristaliza estruturas que não podem ser inscritas em suportes de natureza visual, como a partitura. Pode-se supor ainda que o reconhecimento que Canhoto teve até o momento e continuará tendo dentro do meio musical, sobretudo em relação ao cenário cultural violonístico brasileiro, está intrinsecamente interligado ao fato de ele ter gravado seus discos. Com base na identificação de estruturas audiotáteis em sua peça (o que nos remete ao PAT) e no estudo sobre o conceito de CNA, como também os seus possíveis efeitos, podemos dizer que o fato de Canhoto ter gravado impactou diretamente na sua forma de relação com a música. Pode-se afirmar que Canhoto passa pelo processo de "auratização" descrito por Caporaletti ao inscrever suas fontes audiotáteis no disco. Podemos supor que Canhoto percebeu a operacionalidade do *médium*, capaz de registrar suas estruturas orgânicas e com isso se projetar artisticamente através das inúmeras gravações que ele realizou.

5. Considerações finais

Através deste trabalho esquematizamos principalmente dois pontos colocados em questão: a presença da audiotatilidade no ato criativo de Américo Jacomino e um estudo sobre o impacto que o seu contato com o meio pode ter causado. Podemos perceber através de análises macroestruturais a presença de elementos de natureza audiotátil na macroestrutura, como a natureza propulsiva do *groove* realizado, a existência de seções extemporizativas, a utilização do

ritmo como um elemento fundador para uma seção que denominamos "imitação da voz humana".

Com isso, abrimos caminho para uma série de outras análises e esperamos contribuir para uma outra forma de estudo e compreensão da música na sociedade, no que diz respeito ao contexto histórico estudado e principalmente sobre o violonista estudado. O trabalho iniciado neste artigo está sendo ampliado, como já apontamos, em uma pesquisa realizada em nível de mestrado. Nesta pesquisa, a análise é aprofundada até a microestrutura da peça, e ampliamos também o escopo do trabalho para uma análise sobre outra música e outros autores.

6. Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução, trad. de Patrícia de S. Araújo, RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotátei*s, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-33. Disponível em: https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili.* Un paradigma per il mondo contemporaneo. Gioacchino Onorati. Canterano. ISBN - 978-88-255-2091-0

_____, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil, RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-17;

_____, Vincenzo. *Swing e Groove.* Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili, Lucca, LIM, 2014;

LORTAT-JACOB, Bernard, *Improvisation:* le modèle et ses realizations. in: Id. (dir.), L'improvisation dans les musiques de tradition orale, Paris, Selaf, Poche, 1987, p.45-59 DOI: 10.0000/2852972034/45-59

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensões do homem.* Trad. de Editora cultrix lida. Copyright © 1964 by Marshall McLuhan. Publicado nos Estados Unidos da América por McGraw-Hill Book Company (Nova York, Toronto, Londres).

PAREYSON, Luigi. *Estética:* Teoria da Formatividade.; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN 85.326.1034-X

"SEABOARD X KEYBOARD": ASPECTOS DE UBIQUIDADE E AUDIOTATILIDADE DE INSTRUMENTOS DE TECLAS

Felipe Pessin Manzoli
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA
Fundação de amparo à pesquisa e inovação do Espírito Santo – FAPES

Tayná Batista Lorenção
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA
Fundação de amparo à pesquisa e inovação do Espírito Santo – FAPES

Fabrício do Rosário Moreira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo iniciar um estudo sobre um instrumento que utiliza tecnologias digitais como interface para a produção sonora, o seaboard. Nosso ponto de partida foi uma análise comparativa entre as possibilidades criativas entre dois instrumentos musicais: o piano e o seaboard. O objeto deste estudo consiste, portanto, em uma reflexão sobre o processo criativo de quem utiliza cada instrumento, considerando questões ligadas à organologia do instrumento e as formas de registro comumente utilizadas. Pretendemos, ainda, utilizar referenciais teóricos que dialoguem com o tema, a fim de discutir sobre: (1) o impacto da implementação de tecnologias digitais no seaboard; (2) o processo criativo, com base em textos do campo da estética; (3) o seaboard como uma possível tecnologia ubíqua; (4) possibilidade de se produzir músicas de natureza audiotátil nos instrumentos estudados. Através de um estudo comparativo considerando de um lado, uma visão crítica a respeito dos limites e das possibilidades de cada instrumento e do outro, as ideias traçadas por autores imersos nos campos de estudos citados, o resultado esperado será expandir uma série de reflexões já levantadas em cada uma das áreas de pesquisa apresentadas, a partir de um estudo de caso. Além disso, pretende-se também compreender se existe alguma relação entre a produção de músicas de natureza audiotátil e o formato de produção do som de um instrumento musical.

Palavras-chave: *Práticas Interpretativas, Audiotatilidade, Música Ubíqua, Piano, Seaboard*

Introdução

O uso de tecnologias digitais para a criação de instrumentos musicais pode trazer uma série de novas possibilidades expressivas, ou ainda, novas formas de se aprender, ensinar e produzir música. Pode-se dizer ainda, que nas últimas décadas o desenvolvimento de tais sistemas digitais têm impactado diretamente no modo como armazenamos e consumimos música. Nesta pesquisa, pretendemos

estudar este impacto sobre a produção de música, focando sobretudo nas diferenças em relação à organologia e os recursos expressivos possíveis em dois instrumentos criados em momentos históricos distintos: o piano e o *seaboard*. O recorte histórico desta pesquisa será baseado em dois momentos: a era analógica e a digital. Consideramos, com isso, em uma perspectiva diacrônica as características do piano, como um instrumento desenvolvido por sistemas analógicos de produção de som, e na era digital, o *seaboard*, que é um instrumento que possui uma aparência similar a de um piano, porém o sistema de toque é totalmente diferente. Este instrumento, construído a partir de uma lógica possível apenas no mundo digital, possui, dentre outras possibilidades, sensibilidade ao toque sem a necessidade de se apertar uma tecla, modulações de intensidade, dentre outros.

Consideramos a hipótese de que as novas que surgem com a implementação de sistemas digitais nos instrumentos, causam impactos nas práticas interpretativas e consequentemente na poética da produção musical. Além disso, levantamos os seguintes questionamentos: de que forma a implementação de tecnologias digitais na construção de instrumentos físicos pode alterar a forma de se tocar tais instrumentos? Quais efeitos podem ser notados em relação às formas de registro de música, técnicas instrumentais e forma de aprendizagem de música? Para discutir a respeito disso, utilizaremos um referencial teórico ligado aos campos: (1) da estética, considerando as ideias de Luigi Pareyson; (2) textos que descrevem a experiência do ser humano em contato com esses sistemas digitais de forma ubíqua para a produção musical; (3) textos que abordam questões relacionadas à produção das obras de arte, e textos ligados à musicologia audiotátil.

Iniciamos, no próximo tópico, uma breve apresentação das características organológicas e físicas dos instrumentos musicais estudados. Posteriormente, no tópico seguinte, serão realizadas reflexões que podem contribuir para compreender os novos mecanismos que surgem com o *Seaboard*. Por fim, no último tópico, discutiremos, com base em uma bibliografia específica, as questões apresentadas.

1. Aspectos organológicos dos instrumentos estudados

Piano

Desde a criação dos primeiros instrumentos de teclado, no período medieval (início do séc. XV), inventores de instrumentos

musicais frequentemente utilizam essa interface a fim de solucionar questões de execução musical e facilitar o acesso de simpatizantes a um novo instrumento. C.P.E. Bach, por exemplo, destaca algumas características importantes dessa forma de produção de som para a criação de novos instrumentos:

> [...] uma tensão que pode ser rastreada por vários séculos de história do teclado: é a interface mais abrangente a partir da qual um artista pode controlar um número potencialmente estonteante de parâmetros musicais; ao mesmo tempo, tem limitações estritas, desde as restrições de afinação e a inacessibilidade dos microtons, até a dificuldade de combinar a capacidade de sustentar sons com a capacidade de matizá-los. (DOLAN, 2015, p. 174).

De acordo com DOLAN, essa junção de versatilidade e limitação motivou o desenvolvimento de tecnologias alternativas, que em determinados momentos trouxeram soluções para o "problema" do teclado e em outros possibilitaram que determinados sons fossem tocáveis (DOLAN, 2015, p. 174). O que pode ter acontecido, no decorrer da história, é um fenômeno conhecido como "tecladificação" de instrumentos, graças a uma possível facilidade de adaptação ao instrumento.

Outra relação que pretendemos fazer consiste em uma inter-relação entre o surgimento da escrita musical e o desenvolvimento de instrumentos de teclas. Ambos são desenvolvidos praticamente em um momento paralelo na história da música. Pode-se supor que a necessidade de se adequar o instrumento ao sistema de escrita causou uma série de influências da forma de registro musical pela partitura na organologia do piano. Guigue *et. al*. (2014), apresentam, inclusive, a ideia de que o piano possui em uma certa "*...inércia timbrística, que se junta à inércia de um temperamento forçado à igualdade*" (*Cf.:* GUIGUE *et al*, 2014, p. 137). Chamamos a atenção para a segmentação das notas possíveis de serem extraídas do instrumento, com o temperamento. Um dos referenciais que pretendemos utilizar, a Teoria das Músicas Audiotáteis, considera essas formas de segmentação da experiência como matriz visual, como no caso da partitura. De outro lado, teríamos a matriz audiotátil, que comporta estruturas orgânicas e suprassegmentadas, como o *groove*. Pretendemos, com isso, compreender se o piano possui características constitutivas que podem ser relacionadas à matriz cognitiva visual.

Seaboard

No ano de 2009, Robert Lamb desenvolveu um instrumento chamado *Seaboard* [Fig. 1], que segundo seu inventor, é uma reinterpretação do teclado de piano como uma superfície macia e contínua em forma de onda que coloca a curva de afinação polifônica, vibrato e toque contínuo na ponta dos dedos do músico. A adição de novos parâmetros de tempo real a um *layout* familiar significa que ele combina a intuitividade do instrumento tradicional com um pouco da versatilidade da tecnologia digital (LAMB, 2014, p. 3). Lamb distingue dois tipos de ferramentas que têm sido centrais na história da instrumentação musical: as ferramentas de acústica imediata, como o teclado, e as abstratas não acústicas, como os aplicativos digitais para criação e edição de sons, já que elas permitem um grande alcance sônico e tímbrico, tudo a partir de um único dispositivo (LAMB, 2014, p. 22). A limitação do teclado em vários aspectos é um problema detectado há séculos. Dentre as várias limitações, podemos destacar a falta de acesso aos microtons. A solução encontrada foi o teclado microtonal e, embora esse recurso seja quase tão antigo quanto o moderno teclado de doze notas, com evidências datando de 1468, suas teclas subdivididas permitiam apenas uma limitada diferenciação da distância entre os semitons. Um outro exemplo de tentativa de superação das limitações do teclado, é o clavicórdio, um instrumento que remonta ao século XV, e já disponibiliza o efeito de se vibrar manualmente uma nota e alterar sua afinação através da pressão na tecla, acarretando, porém, problemas na relação entre afinação e volume (JIOLAT *et al*, 2019, p.1) Lamb apresenta ainda uma série de outras questões relacionadas às vantagens e desvantagens na utilização do teclado:

> [...] os teclados permitem que melodias, harmonias e voicings sejam controladas em tempo real, o que significa que um músico pode explorar ideias musicais 'macroscópicas' por meio do ato de tocar, mas eles quase não permitem controle direto sobre as modulações no timbre do som, exceto por meio de mostradores e controles externos... (LAMB, 2014, p. 22).

Por outro lado, o autor apresenta efeitos certas deficiências em relação ao uso de sistemas digitais para a produção musical:

> As ferramentas digitais permitem um enorme controle das modulações do timbre, mas geralmente não podem ser acessadas em tempo real por meio de gestos musicais. Essa lacuna cria ineficiência, frustração e atrito desnecessário na produção musical contemporânea. (LAMB, 2014, p. 22).

Lamb argumenta ainda que, embora considere os teclados eletrônicos como sendo herdeiros culturais do órgão, seu ponto de partida para a abordagem em tempo real foi o piano (LAMB, 2014, p. 22). Sua experiência como músico de jazz, tocando com saxofonistas e guitarristas, o fez invejar, segundo ele, a capacidade desses instrumentos de variar a afinação das notas, timbre ou humor (LAMB, 2014, p. 24).

Há pelo menos duas razões para a escolha do teclado do piano como interface para o *Seaboard*. Uma delas é o seu *layout* lógico, utilizado normalmente no aprendizado básico de teoria musical. A outra razão é a familiaridade, pois um *layout* completamente novo, demandaria um enorme esforço para ser dominado, desmotivando os usuários. Além dessas razões, é importante que um instrumento consiga reunir uma pequena comunidade de músicos que o toquem muito bem, para que encontre uma ampla aceitação. Esses motivos fazem com que *Seaboard* se alinhe às propostas de música ubíqua [55], pois o músico pode transferir seu conhecimento prévio de piano ou teclado para o novo instrumento, e ainda, desenvolver novas habilidades, como a memória muscular, através do *feedback* tátil oferecido pela superfície e relevo do *Seaboard* (LAMB & ROBERTSON, 2011, p. 504).

O *Seaboard*, portanto, é uma interface de cinco dimensões: ataque, pressão, movimentação horizontal e vertical, e saída da onda. O ataque se refere à força que o dedo exerce em contato com a onda, e corresponde à velocidade num controlador MIDI. A pressão se refere à força aplicada à tecla após o ataque, tanto no sentido de crescer, quanto de decrescer o som, até a retirada do dedo. A movimentação horizontal se refere basicamente a questões de afinação. O usuário pode ajustar a afinação ao deslizar o dedo, como é feito nos instrumentos de corda, inclusive, com o efeito de vibrato. Outras funções mais específicas também podem ser desempenhadas

[55] Consideramos a proposta de estudos em música ubíqua desenvolvida por KELLER *et al*, que são definidas "…*práticas que capacitam os participantes de experiências musicais por meio de ferramentas socialmente orientadas para o aprimoramento da criatividade"* (2014, p. 6, livre tradução).

nessa dimensão. A movimentação vertical se refere aos movimentos da borda da onda até o interior da mesma e controlam nuances sonoras, modificando-as sutilmente. A função de saída é a que faz com que o levantar dos dedos seja associado a algum timbre, de modo que a velocidade com que o dedo sai da onda irá resultar em um determinado tipo de som.

Pode-se observar, ainda, algumas similaridades entre esses instrumentos consideravelmente diferentes: no *Seaboard* é possível o acesso aos microtons, algo que não acontece no piano, por exemplo. Mas, a criação de um teclado microtonal é um recurso quase tão antigo quanto o moderno teclado de doze notas, com evidências datando de 1468. Esse teclado microtonal, entretanto, dispunha apenas de teclas subdivididas para diferenciar a distância entre os semitons, e não a gama de microtons disponíveis no *Seaboard*. O clavicórdio, um outro instrumento que remonta ao século XV, também já disponibiliza o efeito de se vibrar manualmente uma nota e alterar sua afinação através da pressão na tecla, acarretando, porém, problemas na relação entre afinação e volume. Portanto, enquanto alguns recursos encontrados no *Seaboard* são a concretização de esforços feitos durante séculos, outros são absolutamente novos.

2. Reflexões com base no referencial teórico

Neste capítulo, pretendemos apresentar uma discussão teórica a fim de refletir de forma comparativa a respeito da relação entre o *Seaboard* e o Piano. Consideramos, inicialmente, três perspectivas: o campo da estética, da Teoria das Músicas Audiotáteis e dos estudos em música ubíqua. No campo da estética, utilizaremos as ideias do autor Luigi Pareyson, para compreender as novas formas de se produzir música, no caso do *Seaboard*. Já dentro do quadro das músicas audiotáteis, partimos da hipótese de que este instrumento apresenta uma morfologia e organologia favoráveis à produção de músicas de natureza audiotatil. Já no campo de estudos em música ubíqua, pretendemos compreender se a tecnologia empregada no *Seaboard* facilita a execução em relação ao piano.

Um ponto que pretendemos chamar a atenção é o fato de que o piano foi desenvolvido em paralelo a um sistema de escrita que se tornou extremamente utilizado na música ocidental: a partitura. Neste caso, o próprio formato da escrita musical, com suas estruturas segmentadas, teve influência nas modificações realizadas nos instrumentos de teclas. Buchla dizia, inclusive, que o teclado é um instrumento ditatorial, e que, quando se tem teclas pretas e brancas é

difícil se tocar algo que não seja música para teclado (DOLAN, 2012). O *Seaboard*, por outro lado, foi criado em um momento histórico em que o sistema digital estava em desenvolvimento. Ele consiste em uma interface que permite um controle polifônico contínuo em tempo real de: afinação, amplitude e variação tímbrica. Foi desenvolvido por Robert Lamb no contexto de seus estudos no departamento de design de produtos no *Royal College of Art*, em Londres. O fato do *Seaboard* utilizar o toque para ativar sensores e então produzir sons, naturalmente está totalmente ligado a uma das características que podemos observar do "mundo digital": a utilização do toque como um meio para gerar informações que são processadas por microcomputadores.



Figura 1. *Seaboard*. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=6SCug5kUsBs

A ampliação do número de variáveis possíveis de serem alteradas, no caso do *Seaboard*, certamente ultrapassa, contudo, os limites da capacidade de registro do sistema de notação ao qual o piano esteve fortemente associado nos períodos anteriores da história da música. Uma das referências que serve de base para esta pesquisa, considera duas formas de se categorizar a experiência estética: a visualidade e a audiotatilidade. [56]Consideramos a ideia de que o *Seaboard* possui inúmeras possibilidades que estão ligadas à matriz

[56] Consideramos esses conceitos de acordo com a distinção realizada por Caporaletti entre a visualidade e audiotatilidade. (CAPORALETTI, 2014, p. 212).

cognitiva audiotátil, como por exemplo, o pleno domínio de vários parâmetros, que facilitam a expressividade do corpo humano durante o seu ato artístico.

O *Seaboard* possui ainda outras funcionalidades, como a resposta ao tato, de uma forma orgânica que possivelmente facilita a realização de atividades musicais ubíquas, com o objetivo de desenvolver o potencial criativo. Além disso, o instrumento pode ainda ter suas funcionalidades aumentadas com a adição de "*blocks*" de forma rápida, durante a execução[57].

3. Considerações finais

Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre a utilização de dois instrumentos na sociedade, considerando as possibilidades que surgem com os sistemas digitais. Uma das ideias levantadas neste artigo consiste na utilização de conceitos do campo da estética para compreender os processos envolvidos no ato de se executar e interpretar músicas. Consideramos também a relação entre os dois conceitos de visualidade e audiotatilidade em uma perspectiva comparativa de um estudo sobre dois instrumentos, o piano e o seaboard. Identificamos que o *seaboard* possui características relacionadas à matriz cognitiva audiotáteis, se comparadas ao piano. Observamos também que o *seaboard* pode facilitar atividades ligadas à música ubíqua.

Analisando os problemas colocados tanto ao intérprete quanto ao instrumento dentro do campo da estética, compreendemos que com a Modernidade, surgiu uma revolução tecnológica que possibilitou o consumo da música além do "ao vivo", assim ela pode ser ouvida no âmbito privado. Em concordância com a história de instrumentos de tecla como o piano, antes havia uma total falta de indicações como a dinâmica, agógica, etc, enquanto atualmente podemos ver uma mistura estilística e uma grande abertura à criatividade. Desta maneira concluímos que o intérprete tem a liberdade para proceder da maneira que achar mais adequada ao tempo, ao espaço e ao instrumento que irá atuar. No entanto, isso não significa que ele não tenha que conhecer os manuscritos antigos, suas edições críticas, os critérios da prática interpretativa do período de composição das obras, e as

[57] Este processo pode ser observado neste vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=0ESut5laEOo
Acesso em: 17 de novembro de 2021.

gravações de outros intérpretes para extrair uma ideia final pessoal, individual e criativa.

Realizamos um breve estudo sobre a adequação de elementos relacionados à expressividade dependendo do instrumento utilizado pelo intérprete, e concluímos que isto deve acontecer de fato pois como foi possível observar pelas diferenças entre o piano e o *Seaboard*, ambos possuem em sua natureza funcionamentos distintos, por isso muitas técnicas utilizadas em um não serão possíveis de ser aplicadas no outro. O piano é acústico, onde as teclas acionam os martelos que atingem as cordas e fazem as notas vibrarem, enquanto o *Seaboard* não possui teclas e é digital e eletrônico, atingindo cinco dimensões de sensibilidade e com grande variedade de timbres, podendo simular diferentes instrumentos. Ainda destacamos que, quanto maior for a incidência de mecanismos retóricos que consigam destacar a essência de uma obra, mais benefícios existirão para a compreensão da mensagem pelo público.

6. Referências

CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche* audiotattili, Lucca, LIM, 2014.

DOLAN, E. Portrait: Andrew McPherson and the Magnetic Resonator Piano. *Keyboard Perspectives*, v. 8, p.173-184, 2015.

DUNSBY, Janathan. Execução e análise musical. Tradução de Cristina Magaldi. Porto Alegre: *Opus*, ano I, n. 1, p. 6-23, 1989.

GILIBERTI, Patrizia. *A interpretação das sonatas de Domenico Scarlatti no piano moderno.* Tese de Doutorado. Universidade de Évora, 2012.

GUIGUE, D.; NODA, L.; BRAGAGNOLO, B. M. Timbre e Escrita ao Piano: por uma Incorporação do Comportamento Acústico do Piano na Composição e Análise Musical. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.1, p. 137-158, 2014.

JIOLAT, J-T. Le Carrou, J-L. & d'Alessandro, C. *A parametric study of finger motions when playing the clavichord:* towards characterization of expressive control. Proceedings of International Symposium on Music Acoustics, Detmond Germany. 2019.

KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor; PIMENTA, Marcelo S. *Ubiquitous Music.* Springer Cham Heidelberg, New York, Dordrecht London. ISBN 978-3-319-11152-0 DOI 10.1007/978-3-319-11152-0

LAMB, R. The *Seaboard*: discreteness and continuity in musical interface design. 2014.

_____, R.; ROBERTSON, A. *Seaboard:* a new piano keyboard-related interface combining discrete and continuous control. In Proceedings of the international conference on new interfaces for musical expression, p. 503-506. 2011.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 2ª tiragem, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAISAGEM SONORA E UBIMUS: re-imaginando espaços acústicos

Gabriela de Azevedo Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Prof. Dr. Leandro Lesqueves Costalonga
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo:

A paisagem sonora tem uma relação direta e cíclica com a vida em níveis sutis e mesmo que não se esteja escutando atentamente, todo seu conteúdo é processado pelo cérebro através do sistema auditivo, interagindo com o organismo como um todo. A poluição sonora de ambientes urbanos possui o potencial de aumentar o estresse, que está relacionado a várias doenças. O objetivo deste artigo é fazer o levantamento dos sons que compõem a paisagem sonora de ambientes de cuidado com a saúde e discutir sobre a importância de se pensar o ambiente acústico desses ambientes para que ele não afete a saúde da população na elaboração e construção desses espaços de maneira interdisciplinar ao envolver arquitetura, design de interiores, arte, tecnologia etc. Será feita a análise de estudos previamente feitos através de revisão bibliográfica sobre conforto acústico, paisagem sonora e música ubíqua. É esperado que esta pesquisa gere diálogos entre diferentes áreas para uma maximização da experiência individual e em grupo, assim como sugestões sobre como o tema pode ser abordado para diminuir gastos com o sistema de saúde e melhorar a qualidade de vida da população que frequenta esses espaços através da reconstrução acústica feita pela união entre natureza, ciência moderna e arte.

Palavras-chave: *paisagem sonora; percepção; acústica. (utilizar no máximo 5 verbetes)*

Introdução

Os ambientes construídos influenciam significativamente seus usuários, maioritariamente de maneira inconsciente, podendo influenciar mudanças comportamentais de acordo com os processos de percepção individual de cada indivíduo (MIRANDA, 2021). Durante a projeção de espaços deve-se prezar pela garantia de um ambiente agradável e confortável no que diz respeito à acústica, sensação térmica, imagem visual, iluminação, antropometria e qualidade do ar contribuem para menores ocorrências de malefícios psicológicos e fisiológicos, principalmente nos usuários que já estão em situação de vulnerabilidade como em ambientes de cuidado com a saúde (FREITAS; CLÍMACO, 1999; MARTINS, 2004; GÓES, 2011; LAMBERTS; DUTRA e PEREIRA, 2014; EL HAOULI e MANNIS, 2011).

Entender os processos da percepção humana é essencial para se alcançar modelos ideais de construção de ambientes onde há

convívio intenso entre pessoas, como escritórios, escolas, hospitais, etc. Para tanto, uma nova vertente de estudos baseada em neurociência surgiu, a neuroarquitetura, que considera necessária a priorização do público-alvo para elaborar o ambiente de modo que ele estimule "comportamentos específicos como a criatividade, aprendizado, concentração, integração, memorização, socialização, o respeito, dentre outros" (MIRANDA, 2021).

Esta pesquisa visa, portanto, analisar bibliografias pré-existentes sobre o assunto e contribuir para elaboração de propostas para a adequação dos ambientes de convívio social.

1. Biofilia e bem-estar

Uma das estratégias utilizadas na neuroarquitetura é a biofilia, que é a relação direta entre o contato com a natureza e a saúde e o bem-estar físico e psicológico. Os benefícios do contato com a natureza podem ser obtidos de duas maneiras: através da presença real da natureza no ambiente ou de forma indireta através de estímulos visuais (FONSECA, 2009). Esta afirmação também é corroborada pela pesquisa PRAAG et al. (2017) que verificou que o sistema nervoso parassimpático, que é o processo de relaxamento e redução da pressão sanguínea, é ativado por estímulos indiretos da natureza, como visuais e/ou auditivos.

O Berçário de cuidados Especiais *The Poche Van Norton* no Hospital Mater foi um projeto desenvolvido em North Sydney na Austrália em 2015 pela designer de interiores Alexandra Kidd (MIRANDA, 2021). Nas Figuras 1, 2 e 3 pode-se observar como a biofilia foi utilizada, assim como a seleção de cores neutras, materiais e móveis que transmitissem uma sensação de familiaridade, conforto e segurança. A designer também inseriu aquarelas da ilustradora Catherine Cordasco para colaborar na decoração, a ver Figura 4.



Figura 1. *The Poche Van Norton*, Hospital Mater. Alexandra Kidd, 2015.





Figuras 2 e 3. *The Poche Van Norton*, Hospital Mater. Alexandra Kidd, 2015.



Figura 4. Molduras em aquarela – Catherine Cordasco. Alexandra Kidd, 2015.

Outro hospital cujo projeto foi elaborado tendo como base os princípios da neuroarquitetura foi o Hospital Infantil Ekachai, em Samut Sakhon, Tailândia. Os ambientes foram projetados com a inserção do lúdico, portanto, as alas tinham nomes de animais e os quartos decorados de acordo com os temas de cada ala do hospital com cores neutras e iluminação indireta, a ver Figuras 5 e 6. No teto dos quartos foram instalados desenhos de constelações que brilham no escuro com a iluminação adequada que não prejudique a qualidade do sono dos pacientes e acompanhantes.





Figuras 5 e 6. Hospital Infantil Ekachai. Fonte: ArchDaily, 2019.

2. Conforto Acústico

Conforto, de maneira geral, é uma relação entre propósitos e desejos do usuário em um ambiente gerando um certo nível de satisfação (MEDEIROS; NARDI, 2012). A acústica é o estudo relacionado à interação entre som e ambiente e como o resultado desta interação, por sua vez, interage com os sentidos. Para se obter o conforto acústico é necessário a busca pela diminuição de ruídos (sons indesejados, desconfortáveis e prejudiciais ao ouvinte em um determinado contexto), contenção dos sons e seus ecos, assim como outras inquietações na paisagem sonora. Vale ressaltar que para Bistafa (2011), embora muitos sons sejam identificados como ruídos, muitos possuem a função de transmitir informação, por isso se faz necessário a contextualização do momento da escuta.

Normas da ABNT para cada tipo de estabelecimento, como a NBR 10151 (ABNT, 2019) e a NBR 10152 (ABNT, 2017) que estabelecem os níveis de pressão sonora aceitáveis para cada tipo de ambiente (35 a 55 dB(A) em hospitais, enfermarias, berçários, centros cirúrgicos e apartamentos), muitas vezes não são cumpridas, principalmente em ambientes de cuidado com a saúde (EL HAOULI; MANNIS, 2011; FINGER, 2020).

As soluções para o conforto acústico na concepção de uma construção estão em "boa vedação de vidros ou seu uso em multiplicidade" (MEDEIROS; NARDI, 2012) e na "seleção de tecidos, pisos e materiais de revestimentos em paredes" (GODOY, 2020) que podem ter efeito significativo na redução dos níveis de pressão sonora.

Para Fonseca (2020), um dos principais desafios do isolamento acústico em hospitais está no mapeamento sonoro interno e externo.

> Esse processo é fundamental, pois, na fase de projeto contribui para a implantação correta do edifício no terreno e pra que a localização dos setores mais sensíveis fique distantes das fachadas mais expostas. Entre outras coisas, esse processo determina o correto dimensionamento acústico das esquadrias a serem utilizadas para o fechamento dos vãos. (FONSECA, 2020).

A exposição aos sons artificiais está associada ao aumento do estresse, que pode ser prejudicial à saúde física e mental no longo prazo (PRAAG et al., 2017). Sons provenientes de alarmes de biomonitoramento de pacientes também precisam ser repensados. Atualmente, a maioria destes sons emitem sinais de alerta que, a médio e longo prazo, gera alarm fatigue (fadiga de alarme) que está associada a pobreza em segregação de tarefas, confusão entre a equipe e fadiga (BENNETT; LEIDER; MCNEER, 2013). Através do sound design e da engenharia de áudio, pode-se obter máquinas que transmitam informações sobre a fisiologia do paciente sem que sua saúde mental nem a do próprio paciente seja prejudicada (SCHWARZ; ZIEMER, 2019).

Os malefícios da poluição sonora em ambientes de cuidado com a saúde são exponenciais, visto que contribui para uma recuperação mais lenta do que o esperado, sendo necessário um maior tempo de internação e elevação do custo do tratamento (EL HAOULI; MANNIS, 2011), enquanto que a exposição aos estímulos sensoriais que arremetem à natureza contribui para que a recuperação do paciente seja mais rápida e menos dolorosa (PRAAG et al., 2017).

3. Música Ubíqua e Psicoacústica

A música ubíqua ou UbiMus é um conceito que deriva da computação ubíqua, uma área que lida com "dispositivos móveis, redes e ferramentas acessíveis em diferentes objetos e locais",

(VILLENA, 2013) promovendo o "fazer musical" com ferramentas e procedimentos acessíveis nos âmbitos artísticos e educacionais sem a necessidade de conhecimento musical prévio. E, se combinadas com dados biométricos enviados pela internet, as tecnologias da UbiMus podem ser desenvolvidas em sessões remotas de Musicoterapia, podendo ser customizadas para os pacientes e seus terapeutas, facilitando a comunicação entre eles, mesmo quando não houver comunicação verbal, além de terem um melhor custo-benefício e acessibilidade pela possibilidade de serem realizadas na própria casa do usuário remotamente. (TIMONEY et al., 2020)

Se os aparelhos de bio monitoramento pudessem ser elaborados a partir de técnicas da ubimus, os próprios aparelhos poderiam reproduzir sons que irão modificar os sinais fisiológicos do paciente, como os "excitantes" e os "relaxantes" que seriam acionados de acordo com o sinal recebido. Por exemplo, em uma situação em que o paciente esteja com a pressão aumentando e isso não seja bom pra ele ou ela, a máquina reproduz samples através de Music Information Retrieval (MIR) que foram previamente categorizados pelo sistema como "relaxantes" ou "redutores de pressão sanguínea" para auxiliar na manutenção do bem-estar, ao mesmo tempo que o som de alerta para a equipe não seja "irritante" ou "desagradável" e que, através da tecnologia da Internet das Coisas (IoT – Internet of Things) transmita informações distintas sobre o paciente permitindo que o profissional tenha melhores condições de pensar durante o deslocamento. A pesquisa em psicoacústica é essencial para o desenvolvimento dos sons a serem utilizados. Muitos avanços em ambas áreas pesquisa têm sido feitos e continuam sendo necessários para a reconstrução de ambientes no futuro que hoje continuam sendo são utópicos.

4. Considerações finais

Construir ambientes que proporcionem contato direto ou indireto com a natureza é fundamental para a manutenção da saúde e do bem-estar. Especialmente em ambientes hospitalares, visto que ao mesmo tempo que o paciente está submetido a interferências do meio e a sensações sobre sua própria recuperação, a biofilia evidenciada através de estímulos visuais e auditivos pode ser uma aliada no tratamento de recuperação de pacientes e de manutenção do bem-estar dos usuários, seja em ambientes hospitalares ou não.

Se os benefícios da biofilia podem ser sentidos também de maneira indireta, a arte visual e sonora podem ser uma opção mais

acessível para ambientes de convívio público que não seja possível a presença real da natureza. Pinturas nas paredes das salas, corredores e pátios podem reduzir os impactos negativos dos agentes causadores de estresse que seja por motivos financeiros ou estruturais não possam ser mudados. São esperados avanços nas áreas de pesquisa em ubimus e psicoacústica

Em um cenário utópico, construir e reconstruir ambientes de cuidado com a saúde e de educação de maneira a integrar a natureza como parte fundamental da construção de maneira a proporcionar ambientes de convívio social que estimule a criatividade e o relaxamento para a regulação de emoções negativas que acontecem no decorrer do dia seria um primeiro passo a ser dado para uma tentativa de construção de um futuro possivelmente com um pouco menos sofrimento físico e psicológico dentro e fora desses ambientes. Neste cenário, hospitais possuiriam alarmes de biomonitoramento que transmitissem informações através dos sons, elaborados de maneira harmônica para que não gere tensão nas pessoas que estão em contato direto com eles. A comunidade se reuniria para atividades físicas ao ar livre e aprender a cultivar hortas orgânicas nos jardins. As escolas também ensinariam sobre preservação da natureza e o cultivo de alimentos orgânicos na prática que seriam distribuídos às famílias mais carentes da comunidade. Também se ensinaria sobre autoconhecimento, inteligência emocional, finanças e nutrição, além de ter a arte como uma das disciplinas mais importantes para que a criatividade seja estimulada através da criação de obras artísticas.

5. Referências

ABNT, Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 10151:* Acústica – Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento. Rio de Janeiro, 2019.

_____. *NBR 10152:* Níveis de ruído para o conforto acústico - Procedimento. Rio de Janeiro, 2017.

BENNETT, C., LEIDER, CO. N. e MCNEER, R. *Application of Audio Engineering and Psychoacoustic Principles to Audible Medical Alarms,* Engineering Brief 116, 2013. Disponível em: https://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16951. Acesso em: 14 dez. 2021.

BISTAFA, Sylvio R. *Acústica aplicada ao controle do ruído.* 1 ed. Edgard Blücher Ltda: São Paulo, 2011. 15-17 p.

EL HAOULI, J.; MANNIS, J. A. Abertura para o silêncio. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música, 21., 2011, Uberlândia, *Anais*... Uberlândia: ANPPOM, 2011.

FINGER, Ivana Andreza. *Avaliação do conforto acústico e desempenho térmico em uma unidade hospitalar do muncípio de Chiapetta – RS.* Engenharia Civil, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, p. 100. 2019

FONSECA, Pedro Ricardo Gouveia. [Recensão a] WILSON, Edward O. *A criação:* Um apelo para salvar a vida na terra. Tradução de Maria Adelaide Ferreira. Biblos: Revista da FLUC, [s.l.], v. 7, p.599-606, 2009. Coimbra University Press.

FONSECA, William D'Andrea. Instruções e modelo de artigo para a Revista Acústica e Vibrações (2018-2020). *Acústica & Vibrações*, v. 34, n. 50, p. 107–117, 2018. ISSN 1983-442X.

FREITAS, F S; CLÍMACO, R. S. C. Análise do conforto sonoro em hospitais do Distrito Federal. V Encontro Nacional de Conforto no Ambiente Construído e II Encontro LatinoAmericano de Conforto no Ambiente Construído. Brasília/DF, 1999.

GODOY, Marcelo. *O conforto acústico em hospitais, mais do que uma solução de arquitetura e engenharia, é um ato de cuidado com o ser humano.* São Paulo: Pró Acústica – Associação Brasileira para a Qualidade Acústica, 2020. Disponível em: https://www.proacustica.org.br/publicacoes/reportagens/conforto-acstico-emhospitais-soluo-de-arquitetura-e-engenharia/ Acesso em: 16 dez. 2021.

GÓES, R. de. *Manual prático de arquitetura hospitalar.* São Paulo: Blucher, 2011.

LAMBERTS; DUTRA, L.; PEREIRA, F. O. R. *Eficiência Energética na Arquitetura*. 3ª Edição . São Paulo: PW, 2014. p.88-214.

MANNIS, J. A. Unicamp. Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares. XXVI Encontro Sobrac, *Anais*.. 2012.

MARTINS, V.P. Humanização e o Ambiente Físico Hospital. *Anais do I Congresso Nacional da ABDEH – IV Seminário de Engenharia* Clínica, 2004. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/humanizacao_ambiente_fisico.pdf . Acesso em: 20 dez. 2021.

MEDEIROS, V, A; NARDI, V. *Cartilha Casa Sustentável.* Assessoria de Comunicação do Senge-MG. Minas Gerais: Pampulha Editora, 2012.

MIRANDA, K. M. *Neuroarquitetura aplicada ao ambiente hospitalar de atendimento à crianças.* Arquitetura e Urbanismo, Faculdade América. Cachoeiro do Itapemirim, p. 21. 2021. Disponível em: http://ojs.faculdadeamerica.edu.br/index.php/repositoriotcc/article/download/31/29 . Acesso em: 12 dez. 2021.

PRAAG, C., Garfinkel, S., Sparasci, O. et al. *Mind-wandering and alterations to default mode network connectivity when listening to naturalistic versus artificial sounds.* Sci Rep 7, 45273. 2017.

SCHWARZ, S., ZIEMER, T. *A psychoacoustic sound design for pulse oximetry*. International Conference on Auditory Display, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/1853/61504 . Acesso em: 12 dez.

2021.

TIMONEY, J., Yaseen A., Mcevoy, D. *The Potential Role of Internet of Musical Things in Therapeutic Applications.* Proceedings of the 10th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2020), g-ubimus, 2020.

VILLENA, M. *Paisagens sonoras instrumentais.* Um processo compositivo através da mímesis de sonoridades ambientais. 2013. (Mestrado Dissertação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

2MO: movimento, sons e silêncio

Hendy Anna Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo:

O presente artigo consiste em trazer elementos que auxiliem na compreensão das inter-relações entre as diferentes modalidades artísticas inseridas no processo criativo contemporâneo, na hibridez de tempos, espaços, formas e pensamentos. Para isso, faremos um percurso reflexivo e criativo a partir do trabalho da artista Sonia Guggisberg, da concepção de "movimento" de Paul Klee e de trechos de canções da MPB (Debaixo d'água, de Arnaldo Antunes, e Agora, da banda Titãs). Como resultado desse percurso – realizado ao longo da disciplina "Laboratório em Interartes I", do PPGA/UFES, em 2020/2 –, produzimos uma obra intitulada "MO" criada. Dessas referências, emergirão questões ligadas à clausura e à fragilidade humana, expressas na opressão, no desmanche e sobreposição de diferentes tempos, na interrogação das lacunas, dos vazios, dos silêncios, por meio do movimento da água e, seus sons, e ideias de libertação.

Palavras-chave: *Modalidades Artísticas; Movimento; Paul Klee; Sonia Guggisberg; MPB.*

1. Introdução

Refletir sobre o silêncio, o movimento e os sons na contemporaneidade requerem pensar o contexto atual frente aos desdobramentos da pandemia de covid-19. As formas de relação, de conexão, os diferentes meios de interação, na arte, as materialidades, os elementos, os impactos podem nos sugerir novas utopias. Leite aponta para a necessidade de compreender "que estamos também diante da adoção de novo modo de operar com os conhecimentos, de viver a vida." (2020, p. 4). O autor segue alertando que o modelo colocado "esfria os processos cognitivos, um modelo que no jogo conectivo dos algoritmos modula modos de ser e de estar no mundo e na vida. Modelo que apazigua os processos de criação[58]." (2020, p. 4).

A linha de pensamento que seguiremos pretende estabelecer conexões entre as rotas dos processos criativos de Sonia Guggisberg

[58] Sobre este processo, Leite esclarece: […] o que falamos são do ato criativo que se aproxima a uma perspectiva inventiva, artística, de uma política inventiva, que se pauta em criar problemas para que o pensamento possa pensar, para que a invenção seja uma potência em que o pensamento possa diferir dele mesmo. (2020, p. 4).

e Paul Klee[59], e, por fim, tecer comentários a respeito da obra audiovisual *M.O.*, criada por Hendy Anna Oliveira, ao longo da disciplina Laboratório em Interartes I (Programa de Pós-graduação em Artes da UFES), ministrado por Alexandre Siqueira de Freitas, tendo por trilha sonora uma composição musical de Arnaldo Antunes[60] e da banda de rock Titãs[61].

2. Guggisberg e Klee

Em seu artigo *A noção de mobilidade x imobilidade* (2016), Sonia Guggisberg já de início apresenta uma questão desafiadora e inquietante que reside na ideia de lugares e condições. Ela expõe que mesmo ao estarmos parados estamos em movimento, pois interagimos de diferentes formas com o mundo e as pessoas. Da mesma forma, as paredes, as águas, os muros, os solos… podem também, mesmo estáticos, estarem em movimento e, neste sentido, revelarem muitas possibilidades e interpretações.

Numa grande metrópole, podemos viver nossa solitude e até clausura, ora indesejada, outras, necessária. Sonia Guggisberg aponta um jogo de tensões nas relações humanas contemporâneas, sobretudo sob este enfoque da mobilidade e da imobilidade.

> A questão do movimento, de forma real ou latente, sempre foi o conceito de meu trabalho. Este foi o ponto de partida para iniciar uma reflexão sobre a clausura social dentro do espaço urbano e realizar trabalhos sobre o subsolo, suas histórias enterradas e suas contaminações. (GUGGISBERG, 2021, s/p).

Questões trabalhadas em suas obras, como o deslocamento ou a inércia, também foram trabalhadas por Paul Klee. Os dois artistas tratam a ideia de movimento em diferentes circunstâncias, e o efeito do movimento e do repouso em si é percebido, analisado e desdobrado. Guggisberg, por exemplo, sugere enfocar "a fluidez da vida humana e seu inverso como metáfora para os tempos atuais"

[59] Paul Klee (1879-1940) foi um pintor suíço. Explorou profundamente a teoria das cores e a teoria da forma, desenvolvendo um estilo notável na Arte Moderna. Foi professor da Bauhaus. Deixou cerca de 10 mil obras.

[60] Músico, poeta, compositor e artista visual brasileiro.

[61] Titãs é uma banda de rock formada na cidade de São Paulo, Brasil em 1982. É uma das bandas de rock mais bem-sucedidas no Brasil, tendo vendido mais de 6,3 milhões de álbuns e fazendo parcerias com vários artistas brasileiros de renome e diversos cantores internacionais (pt.wikipedia.org/wiki/Titãs_(banda)).

(2016, p. 248). A artista também propôs numa de suas obras denominada *Grade*[62] "uma experiência sensível do limite da vida, do respirar ou não respirar debaixo d'água" (2016, p. 248). Explorando a cidade, seus diferentes espaços, sejam subterrâneos ou evidentes, os modos de vida, a clausura, a solidão, a prisão, a liberdade, Guggisberg segue com propostas que também trafegam em diferentes materialidades. De forma geral, a noção de "mobilidade" presente nas obras da artista,

> […] apresenta reflexões e metáforas sobre as realidades cambiantes, suas velocidades, fluxos e extensões, onde o redesenhar da cidade em suas camadas implica o redimensionar humano e aponta como resultado um universo urbano que se refaz, apagando ou deformando, continuamente, sua própria trajetória. (PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p. 256).

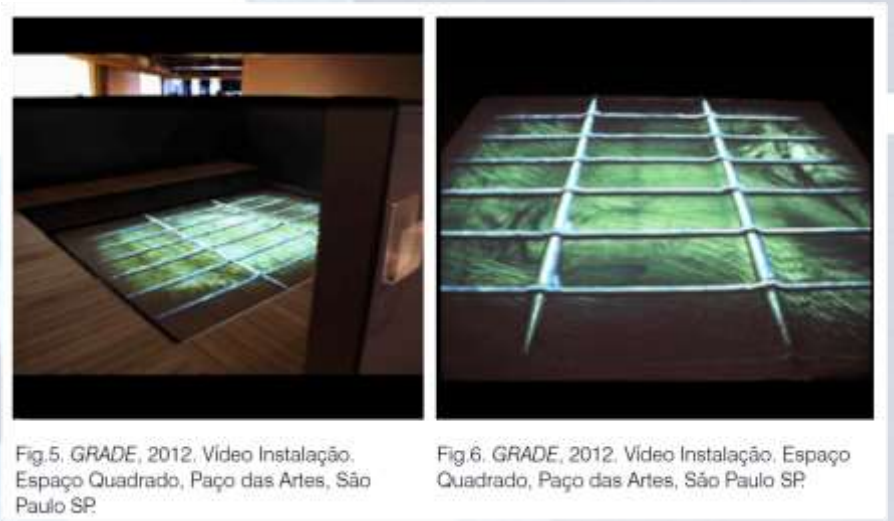


Fig.5. *GRADE*, 2012. Vídeo Instalação. Espaço Quadrado, Paço das Artes, São Paulo SP.

Fig.6. *GRADE*, 2012. Vídeo Instalação. Espaço Quadrado, Paço das Artes, São Paulo SP.

Figura 1. *Grade*, 2012. Video Instalação. Fonte: PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p. 249.

Klee criou malhas de construção que são formadas por linhas verticais e horizontais para trazer relações no campo bidimensional com o universo musical. Essas malhas assemelham à grade presente na obra de Guggisberg. Nas duas situações, temos uma estrutura que

[62] *Grade* é um *site specific* que foi criado para inaugurar o Espaço Quadrado. Ocupou o rebaixamento do piso, na entrada da instituição, tratando-se de uma projeção mapeada sobre areia, conferindo tridimensão ao vídeo. Foi realizada em 2012. A proposta era usar uma metáfora para falar do amolecimento das estruturas rígidas no espaço urbano. A imagem visível é o reflexo em movimento contínuo de uma grade em metal e sua distorção na superfície de um córrego. A estrutura metálica torna-se fluída, sendo redesenhada diversas vezes. Tem-se um contraponto: olhar o que está em cima para entender o que está embaixo. (PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p. 249).

serve de suporte ou dependendo do ponto de vista, uma prisão, seja da água, dos elementos plásticos ou musicais.

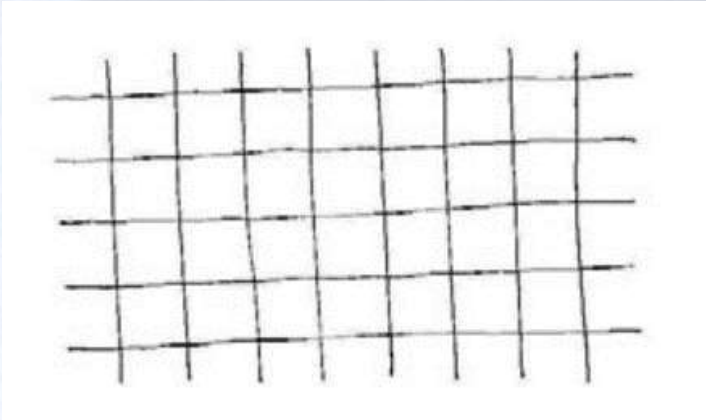


Figura 2. Exemplo de malha em quadrados formada por linhas verticais e horizontais. Fonte: RAMALHO DE CASTRO, 2010.

O artista reconheceu e presenciou em toda parte "uma estrutura de movimentos… de estados de crescimento… de funções reunidas para o repouso" (*ibid*., p. 10): tanto na contemplação quanto no processo plástico e na obra de arte realizada, que era para ele um "cosmo formal que demonstra sua semelhança com a Grande Criação" (*ibid*., p. 10). Assim, ele redescobriu o movimento e a transformação permanentes do mundo à sua maneira, fazendo da noção conquistada a partir de um modo de presenciar o que se evidenciava a sua frente não só a força-motriz de sua arte, mas também o ponto angular de seu pensamento teórico e de sua atividade pedagógica. (*ibid*., p. 10).

Apresentou reflexões relativas ao movimento, definindo-o como a "base de todo devir" (2001, p. 10). O artista fala do movimento destacando,

> [...] em primeiro lugar, automovimentação – 'movimento a partir do próprio ser', como dizia -, 'realização do ímpeto', 'força de impulsão', 'energia', inesgotável em sua existência e em suas consequências: o 'fato primordial' e o 'começo' de todas as coisas. (KLEE, 2001, p. 10).

Klee tentava "transpor para a arte sua relação com a realidade saturada de vida" que por sinal estava "confusa e não-desenvolvida" (*ibid*., p. 22). "Devo essa faculdade de observação da forma às impressões da arquitetura" (*ibid*., p. 24).

Em suas *Confissões Criadoras* (2001, p. 43), no tópico 2, denominado "Vamos desenvolver o tema", Klee analisa diversas situações de trajetos e percursos feitos por diferentes tipos linhas e

movimentos, espaços, elementos visuais, conceitos musicais, idas e vinhas por meio de uma narrativa denominada *pequena viagem à terra do melhor conhecimento*.

Assim, de algum modo, vamos percebendo uma relação entre as reflexões dos dois artistas e os ciclos nos quais estamos inseridos, de como se dá o curso da vida humana na contemporaneidade, sua dinamicidade, movimentos de toda ordem, que no período pandêmico, precisamos ressaltar, sofreu alterações e desdobramentos.

3. Sobre "MO"

No vídeo "MO"[63] nos valemos de questões apresentadas nos processos artísticos dos artistas Paul Klee e Sonia Guggisberg e de alguns versos da canção "Debaixo d'água", composta por Arnaldo Antunes, e da canção "Agora", da banda Titãs, que são recitados na interpretação feita pela cantora Maria Bethânia. [64]

Optamos assim, por selecionar versos das duas canções formando assim uma nova narrativa que constitui o áudio do vídeo, como poderemos observar abaixo:

Agora que agora é nunca
Debaixo d'água tudo era mais bonito
Agora não me despedi
Sem chão, sem teto, sem contato com o ar
Agora passa a paisagem
Sem lamento e sem saber o quanto
Agora ainda estou aqui
Agora a última resposta
Agora não se chora mais
Agora vejo a cor azul
Longe de toda gente, para sempre no fundo do mar

Na tentativa de compreender e estabelecer elos, na música "Debaixo d'água" ouvimos trechos que se encaixam com nossa pesquisa, como "tinha que respirar, todo dia". Desse modo, aproveitamos o pensamento de Sonia Guggisberg para nos auxiliar:

[63] Disponível em: https://youtu.be/oo61nqn2GT4.
[64] Cantora, compositora e poetisa brasileira. É conhecida como Abelha Rainha da MPB ou simplesmente Rainha da MPB.

> Trata-se de entender a arte como um procedimento de interpretação e tradução, sendo uma potência que implica um processo de dessubjetivação e subjetivação, caracterizado por sua condição estrutural móvel, maleável e repleta de sobreposições. (PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p. 256).

Sobre a composição, em entrevista[65], Arnaldo Antunes explica que sua inspiração partiu de um sonho na adolescência, no qual ele nadava numa piscina, bem no fundo, embaixo da água. A sua vontade era se proteger da superfície onde acreditava ter algo ameaçador. Assim, ficava sempre dentro da água, numa espécie de proteção, e sempre de olhos abertos, pois quando piscava o mesmo caía e numa dessas quedas, acordou tendo essa memória bem marcante. Ele associa esta situação à vida fetal dentro da barriga materna. Anos mais tarde, ele cria a canção, externando uma vontade que o acompanhava há anos e uma melhor compreensão das relações presentes no sonho.

Ao prestarmos atenção mais detidamente na letra, perceberemos pontos de contato com as questões até aqui apresentadas como clausura, proteção, ritmo, regularidade, movimento, tempo, espaço, superfície, luta. Estas podem, de algum modo, associar-se também ao momento pandêmico atual. Em sintonia com as imagens e cenas presentes no vídeo, percebemos uma atmosfera de liberdade, transitoriedade, tempo, espaço, ritmo, movimento, sons, natureza, silêncio... Essas diferentes metáforas podem fazer conexão com as proposições contidas nos processos criativos dos artistas, somados aos diversos elementos que aparecem no vídeo evocando reflexões, questionamentos e provocações.

Os diferentes sons, bem como os dos movimentos de água, podem também sugerir imagens e localizações geográficas, tanto na superfície do mármore quanto na areia da praia. Diferentes materiais possibilitam percepções que podem enriquecer nossas memórias.

A visualidade é outro aspecto impactante. Ora estamos num ambiente fechado, para em seguida contemplarmos o mar em um dia ensolarado passando para um dia nublado com pássaros voando fazendo uma forma *V*[66], que poderia indicar uma seta entre as tantas possibilidades de interpretação.

[65] Entrevista exibida no programa "Altas Horas", em 17/06/2012. Disponível em: globoplay.globo.com/v/1997596/ - acessado em 16/02/2022.

[66] Algumas aves, incluindo cisnes, gansos, gruas, pelicanos e flamingos, voam de forma apertada, em formato de *V*, enquanto outros voam juntos, mas em bandos mais afrouxados. Segundo os cientistas essas formações em V ajudam os pássaros a conservarem sua energia. (www.livescience.com/topics/lifes-little-mysteries).

Sonia Guggisberg expõe seu ponto de vista: “Vejo o artista como tradutor sensível que apresenta sua obra como instrumento de reflexão pública para promover transformações, conscientização social e revisão de valores.” GUGGISBERG (2021, s/p).

As questões trazidas por Guggisberg no que tange à mobilidade e imobilidade, o movimento para Klee e as temáticas presentes nas duas canções destacadas, falando de liberdade, tempo presente, silêncio, vazios, elementos da natureza, entre outros, fortalece a poética particular de fruição, nos auxiliando na contemplação do vídeo.

Estabelecer paralelos entre obras e tentar compreendê-las ecoa com o que Sonia Guggisberg sugere “construir ‘verdades’ significa reinventar realidades com a possibilidade de abrir uma nova discussão.” (PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p. 250).

4. Considerações Finais

A arte nos possibilita refletir sobre vários temas e questões. Atualmente é difícil não pensar no rumo que tomamos em meio a pandemia. No vídeo *MO* durante 1 minuto aproximadamente, foi possível visualizar e ouvir, cores e sons, formas, movimentos e impressões que nos levam a reparar em nosso entorno, nossos movimentos, nossos sons e formas de estar neste mundo, como elaboramos nossas utopias e nossos processos. Os artistas nos quais nos baseamos para a criação do vídeo contribuíram para a possibilidade da abertura de novas perspectivas criativas.

5. Referências

GUGGISBERG, Sonia. *Sonia Guggisberg*. Disponível em: www.soniaguggisberg.com/bio/. Acesso em: 16 fev. 2022.

LEITE, César Donizetti Pereira. *Educação, Encontros e Distanciamentos em tempos de Pandemia*. UNESP Rio Claro SP. Disponível em: www.academia.edu/42889820/Educação_Encontros_e_Distanciamentos_em_tempos_de_Pandemia. Acesso em: 16 fev. 2022.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. trad. Pedro Süssekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

PRADO, Gilbertto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila. *Diálogos transdisciplinares*: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2006.

RAMALHO DE CASTRO, R. C. *O pensamento criativo de Paul Klee*. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010.

ESTUDOS SOBRE A INSTABILIDADE DOS ARQUIVOS DA ARTE DIGITAL

Hugo de Sousa Bello
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

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

Resumo

O ritmo acelerado de ampliação dos usos e capacidades das tecnologias telemáticas tem apresentado como efeito colateral a obsolescência e inviabilização da continuidade de serviços de acesso a dados e aplicações de processamento baseados em recursos eletrônicos antecedentes. Com isso, diversas obras da net arte têm sido afetadas pelas mudanças expressivas, senão radicais, nas tecnologias de navegação, estruturação e encadeamento de páginas na web. Em parâmetros estéticos e operacionais, de fato, muitas das alterações ocorridas suplementam, complementam ou até mesmo simplificam a construção das mesmas funcionalidades telemáticas antes abordadas por obras de arte na internet, que se tornam defasadas frente a essa evolução técnica. O presente trabalho apresenta os resultados de uma investigação teórica acerca dos efeitos críticos e curatoriais da instabilidade e efemeridade da informação em arquivos digitais, observando-se especificamente os suportes de produção e circulação da artemídia no sistema pós-digital da arte contemporânea. A pesquisa envolveu uma revisão bibliográfica sobre o tema e a catalogação de uma amostra de obras digitais de internet arte apresentadas em exposições que se tornaram indisponíveis devido à obsolescência tecnológica, com foco no contexto brasileiro e o caso específico do Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas – FILE. Realizou-se ainda um estudo de caso sobre práticas e metodologias de conservação e curadoria, a partir de análise da exposição Net Art Anthology realizada pela fundação estadunidense Rhizome em conjunto com o New Museum de Nova Iorque. Esse projeto se dedicou a investigar, restaurar, reperformar e reexibir 100 obras de net arte produzidas entre 1982 e 2016. A essas ações também se somaram dados colhidos no acompanhamento de encontros on-line de discussão entre especialistas na temática investigada, promovidos em 2021 pelo FILE e Rhizome. A partir dessas informações e do confronto com a revisão bibliográfica, foram desenvolvidas reflexões sobre o entrelaçamento entre os percursos históricos da tecnologia e das práticas artísticas.

Palavras-chave: *artemídia; estética pós-digital; obsolescência tecnológica; curadoria; sistemas da arte.*

Introdução

A artemídia realizada em suportes digitais acentua a percepção da efemeridade temporal assumida por práticas derivadas da expansão dos meios de materialização e circulação da arte contemporânea. Isso ocorre em parte devido às características físicas que são intrínsecas aos suportes adotados sob o impulso da reprodutibilidade técnica da arte na época da indústria cultural (BENJAMIN, 1985), especialmente a partir do uso disseminado da eletrônica. Por outra parte, a

instabilidade é também efeito de um contexto em que o objetivo de circulação cada vez mais instantânea e global da informação assume a primazia sobre os cuidados com a reserva e conservação de artefatos de registro de imagens, textos, sons e suas composições cruzadas.

Essa situação corresponde a um paradoxo. Conforme apontado por Vilém Flusser (2008), o fluxo informacional acelerado é provocado pela tentativa humana de alcançar a imortalidade, por meio da programação de aparelhos e geração de imagens técnicas que se opõem à tendência universal rumo à entropia, ou seja, a perda de informação. Em sentido inverso, porém, é possível observar que esse processo de saturação também contribui para a entropia, uma vez que dificulta o discernimento e a preservação dos aspectos de diferença que singularizam a produção artística inserida em fluxo comunicacional cada vez mais vertiginoso.

As mídias digitais que suportam e transduzem os signos culturais e artísticos estão intrinsecamente relacionados a esse paradoxo contemporâneo. Alimentam-no com a variabilidade de sua materialidade tecnológica, embora sejam constantemente reprojetadas para dar conta da memorização, processamento e transmissão de conjuntos de dados cada vez mais vastos. Mas as mídias tecnológicas não são disruptivas por natureza. Pois têm sua gênese em contextos socioculturais inerentes às sociedades. Essas circunstâncias se manifestam em termos estéticos, físicos, sociais e econômicos.

Contudo, uma mídia emergente, para viabilizar seu lugar no horizonte do consumo, costuma substituir e/ou suplementar uma mídia já estabelecida. Ao fazê-lo, os novos meios contribuem tanto para a permanência de seus antecessores, "remediando" seus produtos, quanto para a eventual erradicação de sua singularidade, pois substitui gradativamente as suas estruturas (BOLTER; GRUSIN, 2000). Essa dinâmica se configura em um ciclo de aceleração do capitalismo informacional, que põe em xeque a permanência das "obras-arquivos" de artemídia (HORA, 2018). Por outro lado, esse ciclo também ameaça a persistência dos dados digitais em geral, públicos ou privados, que pouco a pouco perdem sua compatibilidade com novas plataformas por fatores diversos de hardware ou software. Por outro lado, esse mesmo processo impulsiona constantes microrrevoluções socioculturais, tornando cada vez mais tênue a linha entre real e virtual, material e digital, natureza e cultura (BEIGUELMAN, 2013), transformando sutilmente as suas temporalidades.

O tempo é uma variável constante nesse sistema continuamente cambiante da artemídia. Tempo experienciado pela

humanidade contemporânea de forma conjunta, síncrona às inscrições temporais quasi-autônomas das máquinas computacionais (HANSEN, 2009) no constante orquestramento do desenvolvimento tecnológico. É do espaço-tempo que as obras digitais dependem para serem instanciadas (HORA, 2019) e, nessas instanciações, principalmente no que tange à internet, as obras são territorializadas, ganham endereços, passam a depender das qualidades específicas do hardware, dos servidores, dos navegadores ou do software. As "obras-arquivos" podem ser corrompidas, interpretadas erroneamente, atacadas por vírus ou acidentalmente destruídas (GROYS, 2015), configurando-se, portanto, como instanciações instáveis.

1. Metodologia

A primeira fase da pesquisa envolveu estudos bibliográficos sobre as questões da instabilidade digital e suas manifestações teóricas, históricas e estéticas. O levantamento bibliográfico visou à descoberta de subsídios para reflexões e estudos de caso no campo da arte digital e na web. Os textos "Versions, Variations, and Variability: Ethical Considerations and Conservation Options for Computer-Based Art" de Hanna Hölling (2013), "The afterlives of network-based artworks" de Emmanuel Guez et al. (2017) e "Problemáticas de acervo das novas mídias na arte contemporânea" de Louise Malmaceda (2014) foram imprescindíveis para orientar a análise das considerações teórico-práticas do campo de estudo em questão.

Em paralelo à revisão de literatura, teve início o levantamento de obras digitais no contexto brasileiro e suas atuais condições de disponibilidade. Nesse processo, foram digitalizados os catálogos em papel das quatro primeiras edições do FILE realizadas em São Paulo em 2000, 2001, 2002 e 2003. Esse material foi fonte importante para o início da organização de dados em planilhas, contendo título de obras, autoria, tecnologias utilizadas (HTML, Flash, JavaScript) e link de acesso e verificação da disponibilidade de URLs de obras de internet arte produzidas no Brasil.

Os links armazenados no servidor do próprio FILE continham apresentação dos artistas, contexto da obra e um link redirecionador à obra que, na maioria dos casos, estava hospedada em outro site. Porém, os links primários de acesso do festival estão desativados há alguns anos. Para acessá-los e navegar para as páginas das obras, foi necessário usar o Wayback Machine (https://archive.org/web/), serviço de web crawler da organização Internet Archive que rastreia

e executa capturas de conteúdos da web, para manter o seu histórico parcial ou integral mesmo quando são retirados do ar;

As tecnologias utilizadas nos trabalhos puderam então ser parcialmente verificadas pelo acesso ao código-fonte das páginas das obras indicadas por links dentro do site do FILE. A verificação envolveu o uso da extensão Ruffle nos navegadores, que nos permitiu emular, mesmo que parcialmente, o funcionamento de arquivos em formato Flash nessas obras.

A segunda etapa de pesquisa foi dedicada a um estudo aprofundado da documentação do projeto Net Art Anthology, um exemplo recente e relevante de abordagem curatorial. A iniciativa foi conduzida ao longo de dois anos pela plataforma estadunidense Rhizome, em parceria com o New Museum de Nova Iorque. O projeto se dedicou a investigar, restaurar, reperformar e reexibir na internet 100 obras de net arte produzidas entre 1982 e 2016. Lançadas serialmente em seu site na web (https://anthology.rhizome.org/), as obras foram agrupadas em quatro capítulos cronológicos e um quinto e último capítulo de reprise, com 20 obras em cada seção. Cada uma dessas peças foi reexibida com extensa contextualização e apresentação de conteúdos externos relacionados – entrevistas com artistas, vídeos, citações e outros materiais que enriquecem a experiência da obra como parte de um espaço-tempo específico.

O ritmo acelerado de ampliação dos usos e capacidades das tecnologias telemáticas tem apresentado como efeito colateral a obsolescência e inviabilização da continuidade de serviços de acesso a dados e aplicações de processamento baseados em recursos eletrônicos antecedentes. Com isso, diversas obras da net arte tem sido afetadas pelas mudanças expressivas, senão radicais, nas tecnologias de navegação, estruturação e encadeamento de páginas na web. Em parâmetros estéticos e operacionais, de fato, muitas das alterações ocorridas suplementam, complementam ou até mesmo simplificam a construção das mesmas funcionalidades telemáticas antes abordadas por obras de arte na internet.

Mas, em contrapartida, essas mesmas dinâmicas não conseguem assegurar suporte completo e contínuo às diversas tecnologias cambiantes. A alteração das tecnologias culmina, então, no corrompimento das peças construídas em uma linhagem sobrescrita ou descontinuada. Essa situação apresenta dificuldades e desafios severos para a sua conservação. Além do mais, sendo instanciadas na web, as obras da net arte podem lidar com uma virtual infinitude de variáveis. Sua complexidade cresce exponencialmente

conforme o grau de sua abertura para outros dados do ambiente informacional mais abrangente. Links externos e internos, iframes, players de vídeo e áudio, composição com textos, gráficos, imagens, formulários e mensagens do público, botões, scripts e bibliotecas de códigos: todo esse conjunto se fundamenta em dependências que podem fazê-lo ruir.

Comparados ao tempo entrópico de aparecimento de rachaduras, desbotamentos e escurecimentos de uma pintura a óleo, um mero link que se perde, em questão de dias ou meses, pode eventualmente tornar inoperante uma parte ou a totalidade de uma obra de net arte. Diferentemente dos paradigmas aplicados às mídias analógicas, a estruturação diversificada das peças digitais da net arte oferece desafios para a elaboração de metodologias genéricas para conservação e restauração. Em vez disso, as modificações do seu ambiente tendem a impor diversas necessidades de substituição ou de emulação para que se possa evitar a sua inoperância. Isso impele a remediação das condições de sua instanciação inicial (BOLTER; GRUSIN, 2000) – ou mesmo, medidas alusivas à fruição estética em outros meios não digitais. Desse modo, as plataformas necessitam ser adaptadas para que sejam restauradas de sua própria falência.

No escopo do estudo da documentação do exemplar ímpar de esforço expositivo e curatorial da supracitada Net Art Anthology, é possível verificar a dedicação excepcional na construção da antologia e a complexidade múltipla do trabalho de conservação e restauração de obras de arte nato digitais.

A exposição The Art Happens Here, sediada no New Museum em 2019, exibiu os resultados concretos da antologia organizada pelo Rhizome, usando os formatos alcançados para cada uma das obras remediadas. No catálogo da exposição (CONNOR et al., 2019) foram discriminadas as especificidades do processo de restauração das peças. No processo investigativo da antologia, a existência de documentação ou pertencimento à iniciativas de preservação externas ou do próprio Rhizome, e as vias de acesso e origem dos dados e códigos-fontes (se disponíveis em link ativo, nos arquivos do Rhizome, via clonagem ou acessíveis via web crawler), permitiram conhecer as necessidades estruturais do ambiente de execução (em servidores, emuladores ou navegadores remotos). O diagnóstico técnico e documental abriu as vias para a avaliação e escolha de formas apropriadas de intervenção (reconstrução ou reparos), apresentação (mis-en-scène ou registro de reperformance) e normalização temporal.

Iniciativas como a exposição Net Art Anthology indicam como a instabilidade e a variabilidade das mídias digitais podem afetar e exigir novas estratégias curatoriais. Pois, as intempéries da obsolescência tecnológica abalam o ambiente da instanciação dos códigos e estruturas constitutivas da materialidade e operatividade das obras. No caso da net arte, os problemas correspondem tanto às falhas, praticamente inerentes às dinâmicas da vida útil eletrônica, quanto à interrupção da produção e manutenção dos componentes tangíveis (dispositivos, peças e conexões) e intangíveis (softwares, plug-ins e protocolos) das redes.

Entre os fatores mais recentes desse cenário está a descontinuação do suporte comercial à execução de arquivos em formato Flash em 31 de dezembro de 2020, envolvendo a multinacional mantenedora Adobe Inc. e os quatro navegadores mais utilizados pelo público – Google Chrome, Apple Safari, Mozilla Firefox e Microsoft Edge. Desde seu lançamento em 1996 até meados da primeira década dos anos 2000, o Flash Player se tornou bastante disseminado na internet. Sua adoção permitia a execução e construção de aplicações interativas gráficas e de multimídia, hospedadas em páginas da web.

Apesar de um anúncio antecipado sobre a descontinuidade do Flash, diversos artistas não foram capazes de substituí-lo por alternativas viáveis, a tempo de manter vivas as suas obras. Muitas delas se tornam então corrompidas. Na análise da documentação das quatro primeiras edições do FILE, observamos os impactos da morte do Flash em um número expressivo de obras. Se considerarmos apenas os 132 trabalhos de artistas brasileiros incluídos nos catálogos consultados (BARRETO; PERISSINOTTO, 2002, 2003), ao menos 101 deles faziam uso de arquivos em Flash – conforme planilha do levantamento de dados disponível em: https://bit.ly/dados-FILE.

2. Considerações finais

Dentro do cenário descrito, apontamos alguns debates teóricos, que podem contribuir para a compreensão dos desafios das práticas curatoriais que lidam com obras de arte digital na internet. Demos destaque para a experiência da exposição Net Art Anthology. O caso indica a adoção de procedimentos técnicos para que se possa investigar, restaurar, reperformar e reexibir trabalhos de net arte que se tornam inoperantes devido à obsolescência tecnológica.

Em seguida, observamos como a interrupção do suporte para execução de arquivos em formato Flash afeta a disponibilidade de obras on-line mais recente. Em um levantamento inicial de projetos brasileiros expostos nas primeiras edições do festival FILE, pudemos constatar que o uso recorrente do Flash no início dos anos 2000 se mostra um grande obstáculo para o acesso ao histórico da arte realizada na internet daquele período.

3. Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation:* understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BARRETO, Ricardo; PERISSINOTTO. *FILE 2002:* Internet Art. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

BARRETO, Ricardo; PERISSINOTTO. *FILE 2003:* Novas Mídias. São Paulo: Paço das Artes, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. *Arte pós-virtual:* criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. In: PESSOA, Fernando (org.). Cyber Arte Cultura: a trama das redes. Vitória: Museu Vale, 2013. p.146-176.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CONNOR, Michael.; DEAN, Aria; ESPENSCHIED, Dragan; *NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.* The Art Happens Here: Net Art Anthology. Nova Iorque: Rhizome, 2019.

FLUSSER, Vilém (1985). *O universo das imagens técnicas:* elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GASPARETTO, Débora Aita. *O "curto-circuito" da arte digital no Brasil.* Santa Maria: edição da autora, 2014.

GUEZ, Emmanuel; STRICOT, Morgane; BROYE, Lionel; BIZET, Stéphane. The afterlives of network-based artworks. *Journal of the Institute of Conservation*, London, v. 40, n. 2, p. 105-120, 2017. doi: https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1320299

GROYS, Boris. *Da imagem ao arquivo de imagem e de volta à arte na era da digitalização*. In: _____. Arte poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 107-118

HÖLLING, Hanna B. *Mídia transicional:* permanência, recursividade e o paradigma da conservação. In: GOBIRA, Pablo (org.). A memória do digital e outras questões das artes e museologia. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 37-50.

HÖLLING, Hanna B. Versions, Variations, and Variability: Ethical Considerations and Conservation Options for Computer-Based Art. *The Electronic Media Review*, [Washington, DC], v. 2, n. 2011–2012, p. 33–45, 2013. Disponível em: https://resources.culturalheritage.org/emg-review/volume-two-2011-2012/. Acesso em: 20 mar. 2021.

HORA, Daniel. Cubo branco, caixa preta, plataformas radiantes: portabilidade e experiência estética da arte por meio de aparatos reticulares. In: Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, 2., 2019, São Paulo. *Anais*… [no prelo, versão do autor].

HORA, Daniel. *Extensões do sistema pós-digital:* funções de registro e operações computáveis derivadas dos "arquivos de artistas". In: Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte, 1., 2018, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: UFRGS, 2018.

HANSEN, Mark B.N. Living (with) Technical Time. *Theory, Culture & Society*, London, v. 26, n. 2–3, p. 294–315, 27 mar. 2009. Disponível em: <http://tcs.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/0263276409103109>. Acesso em: 18 mai. 2020.

MALMACEDA, Louise Boeno. Problemáticas de acervo das novas mídias na arte contemporânea. In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#13.ART): arte, política e singularidade, 13., 2014, Brasília. *Anais*... Brasília: UnB, 2014. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/p/9324-13-art-2014. Acesso em: 20 mar. 2021.

ARTE E PANDEMIA: a experiência no Laboratório em Interartes I (2021.1)

Idayana Maria Borchardt Leite
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este artigo visa apresentar a experiência na disciplina Laboratório em Interartes I, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2021), que culminou na construção e veiculação das obras em uma plataforma digital intitulada "Poéticas Interartísticas" (https://labinterartesufes.blogspot.com/). A partir de uma proposta de criação artística realizada em meio a vivência da disciplina de forma remota, os discentes produziram uma série de obras que compunham três eixos: tempo, interatividade e espaço. Neste texto, será apresentado um relato do processo de concepção desta série de trabalhos artísticos que tinham por mote a hibridez de matérias e meios de expressão poética, partindo das leituras de autores como Basbaum, Caznok, Freitas e da apreciação de obras selecionadas em Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa (PRADO, TAVARES, ARANTES, orgs), ao qual carregam reflexões e impressões dos participantes à imersão no contexto do isolamento social acarretado pela pandemia.

Palavras-chave: *arte e pandemia; exposição virtual; relato de experiência.*

Introdução

Este artigo busca apresentar a experiência vivenciada pelos discentes da disciplina Laboratório em Interartes I, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo no ano de 2021 lecionada pelo Professor Alexandre Siqueira de Freitas. Ao todo foram produzidos treze trabalhos os quais foram veículados em uma plataforma virtual intitulada "Poéticas Interartísticas", disponível ao acesso no endereço: https://labinterartesufes.blogspot.com.

Entre março e maio de 2021, após percurso teórico-prático, que incluiu leituras e apreciação de obras artísticas, foram compartilhadas, semanalmente, ideias e processos de criação artística, tendo por mote a hibridez de matérias e meios de expressão poética. Os trabalhos produzidos tiveram como cerne reflexões e impressões dos participantes à imersão no contexto do isolamento social acarretado pela pandemia. Deste modo, neste artigo é apresentado um breve relato desta experiência vivenciada.

1. Um breve encontro com os diálogos artísticos

O Laboratório de Interartes foi uma disciplina ofertada pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA em 2021/1 e tinha como objetivos: 1. Investigar as correspondências entre as linguagens da arte. 2. Conhecer e aplicar teorias e processos na criação de trabalhos artísticos interdisciplinares e 3. Abordar as tecnologias aplicadas às práticas artísticas contemporâneas.

A disciplina foi fundamentada na articulação entre teoria e prática, na qual conceitos se fazem presentes em experiências de criação no campo interartes. Baseados nas referências bibliográficas e em vivências da turma, foram discutidos conceitos e delineiam-se ideias para produção de obras, cujos processos foram partilhados ao longo dos encontros. Seguindo as determinações de funcionamento das Universidades Federais durante o período da Pandemia ocorreu de forma remota, na modalidade de Ensino- Aprendizagem Remoto Temporário e Emergencial (EARTE). As atividades síncronas ocorreram de forma semanais em encontos duração de uma hora e meia realizados virtualmente em uma plataforma de videochamada, garantindo assim o respeito ao distanciamento social e as medidas de prevenção ao Covid-19.

As aulas ao longo da disciplina foram divididas em dois eixos diferentes, mas ao mesmo tempo complementares: no primeiro, ocorreu uma introdução a temática dos diálogos entre as linguagens artísticas, partindo das leituras de autores como Basbaum, Caznok, Freitas e da apreciação de obras selecionadas na obra *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa* (PRADO; TAVARES; ARANTES, orgs, 2015). E posteriormente, uma partilha de processo e produtos artísticos que comporam o segundo eixo de trabalho do Laboratório.

O campo das interartes ainda é espaço a ser mais explorado dentro dos cursos de graduação, apesar de que como ressalta Caznok (2008) as discussões sobre as correspondências entre as artes e da unidade dos sentidos denote já da primeira metade do Século XX, trazendo novos elementos para a discussão da atuação do artista como as transformaçãoes das linguagens artísticas que as afastaram fundamentalmente de antigos cânones normativos.

As tendências que emergeriam dos novos entedimentos sobre a arte e o artista, apontaram um ponto de encontro de substâncias comuns entre as artes, onde representações literais ou simbólicas eram

construidas através de matérias, técnicas e modalidades artísticas distintas. De tais correspondências ou traduções, o campo das Interartes vem sendo espandido, acompanhando também as transformações permitidas pelo avanço da tecnologia.

Atualmente, são encontrados diversos registros de processos criativos e críticos de modalidades artísticas distintas aplicados às práticas contemporâneas, a se citar por exemplo o conceito de Sinestesia aborado por Basbaun (2012), o qual engloba "idéias que tratam das relações entre arte, tecnologia e percepção" (BASBAUM, 2012, p. 246) que também ressalta que as "que as tecnologias, ao imporem uma reorganização de nossos sentidos, moldam a maneira como organizamos pensamento e conhecimento" (BASBAUM, 2012, p. 262) e que no período da pandemia vivenciado a partir do final de 2019 foi ainda mais agravado e ampliado, devido as necessidades de prevenção da doença e isolamento social.

Este percurso teórico/prático permitiu uma ampliação do olhar dos participantes a respeito da temática dos diálogos entre as línguagens artísticas, apresentando possibilidades e reflexões deste campo que muitos não tinham tido contato anteriormente. Asssim, estimulados pela vivência dos encontros, das leituras e das obras apreciadas, o grupo foi convidado a produzir um produto artístico, cujo relato será apresentado a seguir.

2. Construindo uma proposta de criação artística dentro de um contexto de pandemia

Em relação a proposta de criação artística, os alunos da disciplina Laboratório Interartes foram convidados a criar um produto que abordasse reflexões e impressões dos participantes à imersão no contexto social acarretado pela pandemia do Covid-19. O processo de concepção dos trabalhos foi compartilhado ao longo da disciplina pelos participantes a cada encontro síncrono, onde eram apresentados as ideias iniciais e o desenvolvimento dos conceitos e poéticas escolhidos pelos discentes/artístas.

Como ressalta Santaella (2015), toda criação artística envolve pesquisa, seja ela "de materiais, de recursos técnicos, de dispositivos, de meios, quer seja de tecnologias que a condição histórica do artista lhe apresenta como disponível" (SANTAELLA, 2015, p. 55). Mas quando há o deslocamento do artista para o campo da pesquisa acadêmica, há uma mudança onde "além da pesquisa em arte, que só o artista ele mesmo pode realizar, há também a pesquisa sobre arte."

(SANTAELLA, 2015, p. 60) processo o qual foi vivenciado de forma breve durante o desenrolar do Laboratório de Interartes, onde foram apresentados conceitos, artistas e contextualizações históricas das as correspondências entre as linguagens da arte.

É importante salientar a diversidade de perfis artísticos/profissionais que compunham os participantes da disciplina Laboratório Interartes (2021.1). O Programa de Pós-Graduação de Artes (PPGA/UFES) possui discentes com formações variadas, como Licenciatura em Artes Visuais/Plástica, Música, Dança entre os alunos matriculados como regulares e os especiais, o qual realizam algumas disciplinas mesmo ainda não vinculados ao programa.

Os trabalhos produzidos ao final da disciplina foram veiculados em uma plataforma online chamada *Blogspot*, um dos produtos disponibilizadas pelo *Google*. A escolha deste meio de divulgação das obras ocorreu considerando que o *Blog* é uma ferramenta gratuita de fácil acesso e que possibilita um trabalho de edição coletivo, mesmo para usuários que tenham pouco domínio das tecnologias. A exposição dos trabalhos se encontra disponível no domínio https://labinterartesufes.blogspot.com para acesso e ao todo foram concebidas treze obras pelos participantes da disciplina.

Por sua vez, a de se ressaltar o papel das Tecnologias de Comunicação e Infomração – TICs ao longo de toda a experiência vivenciada no Laboratório, em primeira estância considerando o caráter remoto nas aulas onde todos os encontros ocorreram de forma online por meio de plataformas de videochamada. As interações dos alunos com o docente ocorreram por meio de telas, aúdios, vídeos, imagens e relatos que continham como essa experiência intercalava aprendizados e tecnologia, muitas vezes também esbarrando nos seus dificultadores, como problemas de instabilidade de conexão. As TICs também tiveram um papel muito relevante na produção final das obras do *Poéticas Interartísticas,* ao qual será comentado de forma sucinta a seguir.

3. Tempo, Interatividade e Espaço

Os produtos da proposta de criação artística do Laboratório de Interartes foram agrupados em três eixos*: Tempo, Interatividade e Espaço*. Estas três dimensões buscavam sintetizar as vocações das obras, que ora se voltam à uma dimensão mais narrativa, ora resultam de construção coletiva, ora nos convidam a ocupar um espaço.

3.1. Espaço

Na dimensão *Espaço* foram agrupados três trabalhos, que reuniu obras que se abrem à dimensão imersiva, nas quais o espaço que conduz a construção artística.

Em *Alma Branca* (2021)[67], o artista Luciano Tasso concebe o projeto de uma sala fechada contendo uma série de cinco obras cuja visão é alterada quando o participante utiliza de um óculos com lentes coloridas. A partir de uma ilusão de ótica entre o que é visto pelas lentes azuis e pelas lentes vermelhas, se apresenta o antagonismo entre a exploração dos povos oprimidos no Brasil e retratos da burguesia do Século XVI.

Seguindo a mesma perspectiva de idealizar um projeto, Daniel Santos criou *QUINTESSENCE-TE* (2021)[68], um ambiente de instalação composta por imagens geradas por projetor, um espelho físico e uma escultura em ferro. A exposição convida o espectador a fazer uma imersão sensorial, fazendo menção a releituras minimalistas e geométricas das pinturas de Frieda Harris produzidas para compor o tarô de Thoth.

Por sua vez, Felipe Pessin em "De todos os cantos do meu confinamento" (2021)[69] buscou apresentar uma experiência imersiva, colocando em diálogo diferentes matérias artísticas: som, imagens visuais e textos. Partindo de uma experiência de espacialização sonora de dentro de seu quarto, o artista captou imagens e sons, mesclando sua própria imagem com cores, falas, buscando produzir efeitos sinestésicos para os espectadores.

3.2. Interatividade

A dimensão *Interatividade* reúne cinco obras nas quais, em suas poéticas, reside a potência do trabalho colaborativo, seja como jogo, seja como material fornecido previamente ao autor.

Em *Apreciação musical no fazer artístico* (2021)[70], Letícia Bernardo apresenta uma proposta de pintura por imersão para criar cores e movimentos na água, utilizando um recipiente com água e tinta acrílica. Durante a execução da pintura, o artista estará escutando a obra clássica, como apreciação musical, enquanto cria sua

[67] Disponível em: https://labinterartesufes.blogspot.com/p/espaco.html
[68] Disponível em: https://labinterartesufes.blogspot.com/p/espaco.html
[69] Disponível no link: https://youtu.be/dpo44AFhURE
[70] Disponível em: https://youtu.be/

pintura, sendo a peça escolhida para este momento *La plus que lente* de Claude Debussy.

Cores e Sons de Mondrian (2021)[71], de Tayná apresenta-se como um jogo de interação. onde um grupo ou uma única pessoa, combina peças de diferentes tamanhos dentre os cruzamentos de linhas pretas para formar um todo: a pintura Composição Vermelho, Amarelo, Azul e Preto (1921) do artista Piet Mondrian.

Qual o tom da sua saudade? de Ida Borchardt (2021)[72] apresenta um um conjunto de poesias concretas elaboradas a partir de uma experiência de interação poética por meio de respostas de usuários há uma postagem realizada em redes sociais. Deste modo, partindo das contribuições e imagens mentais trazidas pelos participantes, foram concebidas uma sequência de poesias virtuais em que a artísta buscou apresentar conteúdos afetivos e qualidades estéticas das saudades descritas pelos usuários.

Já Gabriel Rosseto Amorim em *Soundscape: 04/05-11/05/2011. ES*(2021) [73]criou uma proposta de composição de uma paisagem sonora, com o auxílio do software de produção Ableton live. A obra foi construída a partir da manipulação de trechos sonoros, de até 60 segundos gravados e compartilhados por um grupo de participantes. As gravações foram em sua maior parte captadas em ambientes da própria casa do artista ou arredores.

Finalizando a dimensão Interatividade, *Um som, muitas histórias* (2021)[74] de Caio Maciel criou uma que é uma instalação interativa na qual as pessoas dão uma palavra como input em um aparelho de celular e ele processa as informações e estabelece equivalências com sua memória. A obra tem a intenção de observar as diferentes sensações e memórias que um mesmo excerto musical pode proporcionar em cada ouvinte a partir do preenchimento de um questionamento online.

3.3. Tempo

A última dimensão de *Poéticas Interartísticas* é *Tempo*, que abarca cinco trabalhos que se atrelam mais fortemente à dimensão

[71] Disponível em: https://youtu.be/0UNgp1Ix_Qg
[72] Disponível em: https://labinterartesufes.blogspot.com/p/interatividade.html
[73] Disponível em: https://youtu.be/l6dsTS11S_E
[74] Disponível em: https://labinterartesufes.blogspot.com/p/interatividade.html

narrativa, na qual o/a autor/a nos conduz em sua obra e, a partir dessa condução, vivenciamos novos tempos e espaços, em um continuum.

Do audível ao visível (2021)[75] de Yasmin Marques apresenta um esboço visual junto à peça sonora Gaia, dando uma ideia de começo (prelúdio). Mediando a perspectiva visual foi re-utilizada uma cena de Love Death and Robots, ep: 12. Em um segundo momento foi construído um sketch visual com efeitos sonoros na tentativa em descrever um pouco sobre a passagem entre o analógico e o digital e recorrentemente ao mundo físico e virtual.

De Dayana Cortes Pereira, *Fome* (2021)[76] convida o espectador a refletir sobre as dificuldades financeiras que as pessoas estão passando, criando uma relação entre as manchetes (verídicas) de jornais e a crônica narrativa das lembranças (fictícias) do narrador, trazendo manchetes que expõem a situação da exposição a fome decorrência da crise causada pela Covid-19.

Em sua *Experiência com teatro Lambe-Lambe: O apanhador de Desperdícios* (2021)[77] Ana Rita Lustosaapresenta uma caixa de Teatro Lambe-lambe que contém uma peça inspirada no poema "O apanhador de desperdícios" de Manoel de Barros. A partir de cenas sintetizadas de dois minutos, com apresentações individuais, o espectador presencia um solo ato cênico experimental em que o poema é narrado pelo ator-manipulador.

MO (2021)[78] de Hendy Ana inspira-se no ciclo que percorre o trabalho da artista Sonia Guggisberg, a ideia de movimento de Paul Klee e de trechos de canções da MPB, como *Debaixo d'água* do compositor Arnaldo Antunes e *Agora* da banda Titãs. A inter-relação com diferentes linguagens artísticas, promove o processo criativo contemporâneo calcado sobretudo na hibridez de tempos, espaços, formas e pensamentos.

Para concluir a última dimensão de trabalhos, *Opening* (2021)[79] de Fabricio Moreira procura mostrar o contraste entre o ruído e a agitação do contexto urbano e a calma proporcionada pelo som do piano, por meio da música Opening de Philip Glass. Na obra, a música ou o silêncio, podem funcionar como um refúgio em meio ao caos sonoro. Os momentos ao piano são ocasiões em que a memória poderá

[75] Disponível em: https://youtu.be/MqRGuXN9SL8
[76] Disponível em: https://youtu.be/jU-8JYMtQww
[77] Disponível em: https://youtu.be/en3rWKNsYBU e https://youtu.be/en3rWKNsYBU
[78] Disponível em: https://youtu.be/Sdrr5QuKIxw
[79] Disponível em: https://youtu.be/eLWNCDuyfU8

resgatar imagens vividas, ainda que pertencentes a um passado distante.

4. Considerações Finais

Produzir e refletir sobre arte em meio a pandemia dentro da disciplina Laboratório de Interates foi mais que um desafio de aprendizagem e de prática artística: foi um processo de redimensionamento das possibilidades de criação individual e de interação através dos meios de comunicação, traçando novas pespectivas que ainda podem se expandir mais por gerar novas experiências.

As obras presentes em *Poéticas Interartísticas* nasceram de um trabalho coletivo e reflexivo de artístas/pesquisadores, hora em papel de discentes e docente, hora em papel de protagonistas de suas artes ou mero instrumentos para a interação entre pares. Os produtos artísticos apresentam uma variedade de meios, métodos e materiais que exprimem tentativas e concepções finais estruturadas de acordo com as subjetividades de cada participante da disciplina.

Cada participante impregnou a sua obra com suas próprias experiências artísticas, construindo um produto que era uma mescla de sua atuação anterior como artísta com as possibilidades das correspondências entre artes com a aplicabilidade das tecnologias contemporâneads pensadas após as vivêncis dentro do Laboratório Interartes.

5. Referências

BASBAUM, Sergio. Sinestesia e Percepção Digital. *Teccogs*, n. 6, p. 245-266, jan-jun, 2012.

CASNOK, Yara. *Música:* entre o audível e o visível. São Paulo: EDUNESP, 2008.

PRADO, Gilbertto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org). *Diálogos transdisciplinares:* arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Reflexões sobre arte e pesquisa.* In: PRADO, Gilbertto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org). Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2006. p. 54-65.

UM MÉTODO DE CAPTAÇÃO EM TEMPO REAL COM FERRAMENTAS ACESSÍVEIS E BÁSICAS PARA VIOLINO E ARCO

Ismahel Carvalho de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Prof.Dr. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA

Resumo.

O presente trabalho está prescrito dentro de um agregado de subvenções sobre a literatura musical tecnológica e também pedagógica para o atual momento, buscou-se um entendimento com bases em artigos, teses e jornais internacionais, como o Askenfelt, "A. (1986). Alguns dos pontos abordados são a medição do movimento do arco e sua força ao tocar violino interpelados e práticas de educação musical. Também apresenta dois métodos de baixo custo e em tempo real para rastreamento de desempenho no violino junto com o arco. Um estudo de caso que demonstra a utilidade dessas técnicas é apresentado, encontrando os primeiros sinais de notas com os dedos curvados durante a execução.

Palavras-chave: *Violino amplificado; Música ubíqua; Arco; Sensor; Velostat.*

Introdução

A pesquisa traz um enfoque no campo das aplicações artísticas da pesquisa ubimus, e discutem a influência das práticas criativas, cognitiva-ecológicas (ou eco-cognitivas) no fazer criativo e na captação de mostrar uma abrangência tecnológica entre o violino e o computador e na criatividade na ampliação dos aspectos participativos do fazer musical instrumental. Como estudos de caso, um enfoque nos

métodos e os resultados de dois projetos composicionais: o projeto Destino Pirilampo e o projeto Citações. Com o intuito de analisar as limitações e as contribuições dessas duas propostas dentro do contexto das práticas criativas eco-cognitivas, eles aplicam o Modelo Dentro-Fora (FERRAZ; KELLER 2014) para desvendar aspectos como a produção de resíduos criativos e o impacto dos recursos materiais e dos fatores coletivos no desempenho criativo.

1. O Violino como Foco de Pesquisa

O violino é notoriamente difícil de aprender, ao contrário de muitos outros instrumentos, o controle de altura é contínuo, sem guia visual ou tátil para saber o que é correto. Além disso, o arco requer o

gerenciamento de sete parâmetros diferentes para a geração de tons ou, como disse o renomado virtuoso Tasmin Little: "você pode estar fazendo tudo certo no violino, mas, como 90% da produção tonal vem do arco, se o seu arco não está funcionando, nada vai funcionar". Com esse controle matizado, não é surpreendente que rastrear os parâmetros de desempenho do violino, ou rastreamento de violino, seja um problema técnico desafiador.

O controle da afinação e do arco requer um nível de tato altamente desenvolvido que seja fácil para os sensores interferirem fisicamente com o executar normal, e montá-los em instrumentos delicados e caros também pode ser problemático. Apesar de seus muitos desafios, o violino permite oportunidades emocionantes com foco em como se toca, não apenas no que se toca.

As aplicações da tecnologia incluem ajudar os alunos a praticar e aprender (van der Linden, Schoonderwaldt, Bird, & Johnson, 2011), estudo de diferenças estilísticas entre traços (Rasamimanana, Fléty, & Bevilacqua, 2006) ou tradições (Schoonderwaldt & Jensenius, 2011), estudo da coesão do conjunto (Grosshauser, Feese, & Tröster, 2013), desempenho com sistemas automatizados e expansão das capacidades de desempenho (McMillen, 2008) Muitos sistemas especializados (em tempo real e não em tempo real) foram projetados para atingir esses objetivos. No entanto, o objetivo de rastreamento de violino em tempo real usando meios acessíveis, portáteis e minimamente intrusivos ainda não foi alcançado de forma confiável.

3. Instrumentos Friccionados Amplificados com Sensores

A integração de instrumentos e eletrônicos da família do violino é anterior à tecnologia digital. Na década de 1970, Max Mathews usou filtros analógicos para simular as ressonâncias do corpo de violino em um violino elétrico antigo (Mathews e Kohut, 1973) e em meados da década de 1980 Askenfelt (1986) desenvolveu um sistema de medidor de tensão para medir a força e a posição do arco, usando-o para estudar a técnica de curvatura.

Hoje, muitos instrumentos digitais foram desenvolvidos com base na família do violino, desde controladores inspirados em violino ou violoncelo (2013; Trueman e Cook, 2000) até instrumentos físicos amplificados elétricos. Uma revisão completa de vários instrumentos novos e aprimorados da família do violino pode ser encontrada em Overholt (2012) e Poepel e Overholt (2006). Violinos amplificados podem ser divididos em dois grupos inter-relacionados: instrumentos

elétricos para fornecer novas técnicas de execução além das capacidades do violino acústico e instrumentos alterados para rastrear formas tradicionais de execução (Overholt, 2012), a Harmônica Violin (Overholt, 2005) e Harmônica Fiddle (Overholt, 2011).

Os aumentos na busca de desempenho geralmente envolvem a adição de sensores a um violino acústico; o sistema usado por Grosshauser et al. (2013) para a análise de sincronia é um bom exemplo. Instrumentos e arcos personalizados também podem ser construídos com sensores embutidos, como o K-Bow disponível comercialmente (McMillen, 2008). A evolução do K-Bow também ilustra como os instrumentos elétricos ou amplificados podem ser divididos em dois grupos inter-relacionados: instrumentos modificados para fornecer novas técnicas de execução além das capacidades do violino acústico e instrumentos alterados para rastrear formas tradicionais de execução KELLER et al. propõem um estudo exploratório da relação entre criatividade musical cotidiana e atividade física. Nesse estudo, teve realizações em atividades em duas condições experimentais. Os enfoques criativos embasados em fatores humanos consideram a infraestrutura tecnológica como um dos elementos importantes para a prática criativa, mas colocam a ênfase na interação entre os agentes humanos. Alinhados com perspectivas recentes em interação humano- computador, os trabalhos de BELLO et alii (2013), MCGLYNN et alii (2013), PIMENTA et alii (2013) e KELLER et alii (2013) tratam do suporte para a criatividade que pode ser utilizado por usuários leigos. Tradicionalmente, o conceito de usabilidade engloba três aspectos: eficácia, eficiência e satisfação. No entanto, a pesquisa em sistemas musicais ubíquos vem impulsionando uma definição mais abrangente (KELLER et al., 2014). Segundo os resultados apresentados por esses autores, a adoção de uma perspectiva ampla em relação à usabilidade dos sistemas musicais exige uma mudança nas estratégias de desenvolvimento e de avaliação das interfaces.

Essas propostas formuladas nesta pesquisa servem para ampliar o leque de aplicações da pesquisa musical, fomentando o diálogo com campos de pesquisa onde a comunidade musical ainda tem pouca inserção - como a robótica, o design de interação, os estudos da criatividade e a implementação de tecnologias assistivas, e no incentivo às práticas artísticas sustentáveis com ênfase no desenvolvimento humano e no potencial educacional.

Em meados da década de 1980 Askenfelt (1986) desenvolveu um sistema de medidor de tensão para medir a força e a posição do arco, usando-o para estudar a técnica de curvatura. A evolução do K-

Bow (arco-violino) também ilustra como um sistema sem fio com acelerômetros e extensômetros adicionais para capturar a flexão lateral e normal do arco. Os violinos aumentados podem ser divididos em dois grupos inter-relacionados: instrumentos aumentados para fornecer novas técnicas de execução além das capacidades do violino acústico e instrumentos alterados para rastrear formas tradicionais de execução (Overholt, 2012). Exemplos da primeira categoria incluem o MIT Media Lab *Hyperinstruments* (Machover, 1992), a *Harmônica Violin* (Overholt, 2005) e *Harmônica Fiddle* (Overholt, 2011).

A medição do desempenho do violino requer que o rastreamento preciso do arco e o rastreamento do dedo sejam obtidos. Askenfelt enfrentou esses dois problemas ao ser pioneiro no trabalho de rastreamento de violino completo. Adicionar um fio de resistência entre os fios de crina do arco, colocar medidores de tensão no arco e depois eletrificar as cordas permitiu que a posição, pressão, velocidade e distância arco-ponte do arco fossem capturadas juntas (Askenfelt, 1986, 1989). O desenvolvimento do rastreamento do arco continuou com o *Hyper Cello*, que usava uma antena para conduzir uma faixa resistiva ao longo do arco, rastreando assim a posição do arco e a distância da ponte (Paradiso e Gershenfeld, 1997). Young (2003) aprimoraram seu trabalho com a introdução do Hyperbow, um sistema sem fio com acelerômetros e extensômetros adicionais para capturar a flexão lateral e normal do arco.

4. Prossecução de Tom de Baixa Latência Informado por Sensor

A afinação de um violino é determinada pela afinação das cordas abertas e pela localização dos dedos pressionando as cordas. Foi projetado um método simples para rastrear eletronicamente o dedo mais próximo da ponte em cada corda. Os dados do sensor produzem uma estimativa aproximada do tom com baixa latência, mas requer conhecimento da afinação da corda para um rastreamento preciso do tom. A estimativa de tom com base em áudio é potencialmente mais precisa para análise off-line, mas não funciona de forma consistente para latências em tempo real abaixo de 10 ms. Na seção a seguir, estendemos nosso trabalho em Pardue, Nian, Harte, & McPherson (**2014**), apresentando um método para combinar estimativas de pitch de hardware com análise de áudio para obter rastreamento de tons de alta precisão e baixa latência.

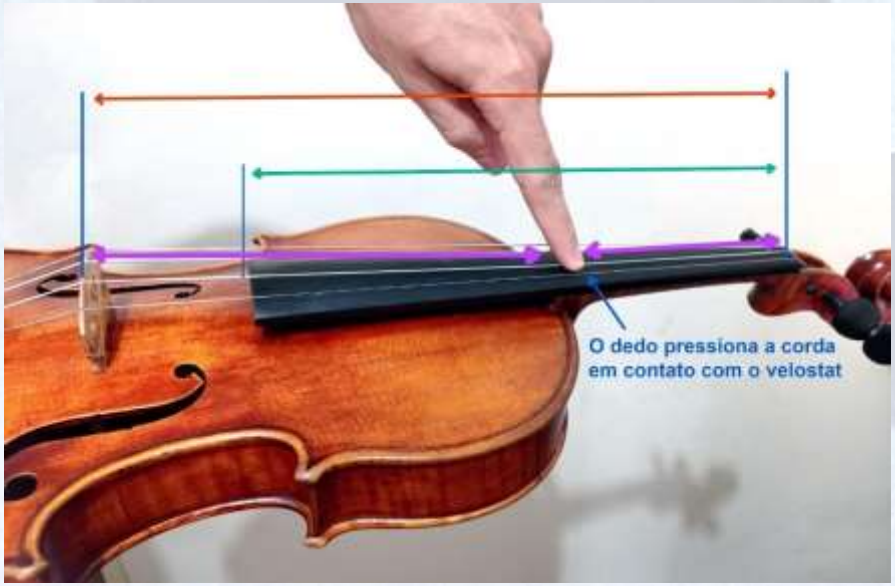


Figura 1. Configuração do sensor. Abaixo é possível ver a mecânica básica do arco e deformação da crina quando o arco é pressionado contra a corda. A corda empurra a crina em direção a vareta. Com as duas pontas de crina fixas, a crina resultante forma os dois lados do que chamamos de "triângulo de deslocamento".

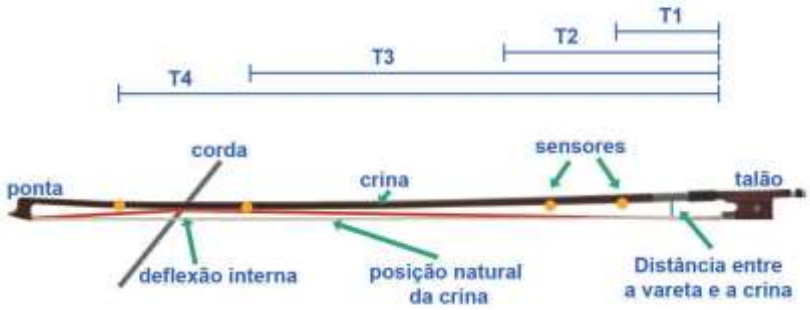


Figura 2. Mecânica do arco

Aproveitamento de arco é quando uma nota é repetida sem alterar o arco. Isso normalmente é conseguido reduzindo momentaneamente a pressão e diminuindo a velocidade do arco antes de retomar rapidamente uma velocidade mais alta e força para baixo. É possível repetir uma nota apenas com pressão ou velocidade, mas mais comum é quando as duas mudam juntas. Focando apenas em repetições arrastadas que incluem uma mudança de pressão, podemos desenvolver o algoritmo de detecção off-string que já identifica quedas de pressão.

Usando o filtro passa-altas, falsos positivos devido ao vibrato serão eliminados, pois a mudança de afinação não é rápida o suficiente para passar pelo filtro, nem é a variação de afinação significativa o suficiente para exceder o limite.

Por outro lado, inícios de notas de glissando lentos e contínuos são improváveis de serem detectados, isso inclui aplicar um velostat para lidar com trinados. Tanto glissando quanto trillos devem ser detectáveis com os dados do sensor. Uma janela de tempo mais curta reduzirá a latência de identificação ao custo de uma maior suscetibilidade a ruído. Também reduzindo a suscetibilidade ao ruído, exigindo várias amostras sucessivas para confirmar a mudança de direção, embora isso acrescente mais latência.

Buscar o caminho para exigir confirmações sucessivas da mudança de direção. Para golpes de arco alternados simétricos, o extremo cairá aproximadamente no meio da janela, introduzindo um mínimo de latência total esperada entre a mudança física do arco e da rotulagem. A latência é compensada pelo fato de que a mudança do arco precederá o início do áudio, uma vez que a corda deve ser re-exercitada. A latência de mudança de controle ainda está acima de nossas metas, mas reduções adicionais no ruído do sensor permitirão janelas mais fechadas e latência mais baixa. Nenhuma mudança de arco pode ser detectada dentro de 125 ms uma da outra. Ao contrário dos sistemas de captura de movimento, as tecnologias de sensor neste artigo não impõem quaisquer requisitos ao espaço circundante ou ao movimento do praticante. Eles podem ser adicionados a qualquer violino, com aplicações para ensino e desempenho de violino aumentado. A combinação de sensor e dados de áudio permite rastreamento de desempenho em tempo real mais rápido e com maior precisão do que qualquer uma das modalidades sozinhas.

5. Conclusão

Demonstramos um novo conjunto de sensores e não intrusivo para rastreamento de desempenho de violino em tempo real. Um sensor de posição linear na escala rastreia os dedilhados da mão esquerda que determinam o tom. As estimativas aproximadas de pitch dos sensores podem ser usadas para informar métodos de rastreamento de tons baseados em áudio para obter maior precisão e menor latência do que as abordagens apenas de áudio. Esse meio de sistema de rastreamento de arco usa quatro sensores óticos de refletância que permitem estimativas em tempo real para saber se o arco está dentro ou fora da corda, a força para baixo aplicada e a

localização do ponto de contato entre a crina do arco e a corda. No entanto, a posição normalizada do arco se alinha de forma mais útil com a forma como os violinistas descrevem a posição do arco. Essas porcentagens variam dependendo da tensão do arco e da localização do contato. As leituras brutas do sensor estão inversamente relacionadas à distância.

6. Referências

ASKENFELT, A. Medição do movimento do arco e da força do arco ao tocar violino. *Journal of the Acoustical Society of America, 80*, 1007, 1986.

_____, A. Medição dos parâmetros de arco na execução de violino. II: Distância da ponte do arco, faixa dinâmica e limites da força do arco. *Journal of the Acoustical Society of America, 86*, 503, 1989.

BEVILACQUA, F.; RASAMIMANANA, N.; Fléty, E.; LEMOUTON, S; BASCHET, F. O projeto do violino aumentado: pesquisa, composição e relatório de desempenho. *Anais da Conferência Internacional sobre Novas Interfaces para Expressão Musical de 2006 (NIME06), Paris, França*, Disponível em: http://www.nime.org/proceedings/2006/nime2006_402.pdf, 2006, p. 402 – 406.

COLLINS, N. Uma comparação de algoritmos de detecção de início de som com ênfase em funções de detecção motivadas psicoacusticamente. Em *Áudio Convenção Engenharia Society 118*, Nova York: Audio Engineering Society, 2005. p. 28 – 31.

COLLINS, N. Usando um detector de inclinação para detecção de início. In *Proceedings of 6th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2005)*, Londres: Queen Mary, University of London, 2005, p. 100 – 106.

GROSSHAUSER, T.; CANDIA, V.; HILDEBRANDT, H.; TRÖSTER, G. *Medições baseadas em sensores de problemas de sincronização dos músicos.* In: Proceedings of NIM. 2012. Disponível online: http://nime.org/proceedings/2013/nime2013_286.pdf.

_____, T.; FEESE, S.; TRÖSTER, G. Sensores capacitivos de arco e dedo da mão esquerda para sincronização e análise de regularidade rítmica em conjuntos de cordas. In: *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference 2013, SMC 2013*, Estocolmo, Suécia. Berlim: Logos Verlag, 2013. p. 438-442.

_____, T.; TRÖSTER, G. Posição dos dedos e técnicas de detecção de pressão para instrumentos de corda e teclado. In: *Proceedings of 13th International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME13)*, 2013. Disponível em: http://nime.org/proceedings/2013/nime2013_286.pdf.

MCMILLEN, KA. Sensores dignos de palco para instrumentos de corda. Em *Proceedings of NIME*. Disponível em: http://www.nime.org/proceedings/2008/nime2008_347.pdf. 2008. p. 347-348.

OVERHOLT, D. The Overtone Violin: Um novo instrumento musical de computador. In: *Proceedings of International Computer Music Conference, Barcelona, Espanha*. Disponível em: http://www.nime.org/proceedings/2005/nime2005_034.pdf. 2005. p. 604-607.

_____, D. The Overtone Fiddle: Um instrumento acústico atuado. In: *Proceedings of New Instruments for Musical Expression, Oslo, Suécia*. 2011. Disponível em: http://www.nime.org/proceedings/2011/nime2011_004.pdf.

YOUNG, D. Sistema de sensor sem fio para medição de parâmetros de arco de violino. *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference*, 2003. Disponível em: http://opera.media.mit.edu/papers/YoungSMAC03.pdf. 2003. p. 111 - 114.

STOWELL, D.; PLUMBLEY, M. Clareamento adaptável para detecção aprimorada de início de áudio em tempo real. *Proceedings of International Computer Music Conference (ICMC), Copenhagen, Dinamarca*, v. 18, 2007.

O NON-FUNGIBLE TOKEN COMO RECURSO PÓS-DIGITAL

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:

O desenvolvimento tecnológico das últimas décadas e a decorrente ampliação da reprodutibilidade proporcionaram transformações em torno da arte, trazendo à tona questões quanto à legitimidade e propriedade da obra de arte digital. Surge nesse contexto o non-fungible token (NFT) - um código sob os sistemas de blockchain que pode ser atrelado a qualquer arquivo digital, funcionando como certificado de autenticação. A comercialização de NFTs, realizada em plataformas vinculadas a criptomoedas, promove uma expansão do sistema da arte ao espaço virtual. Este artigo fundamenta-se no conceito de Pós-digital, proposto por Florian Cramer (2014), para situar uma breve análise da configuração vigente do sistema da arte em plataformas de negociação da chamada Criptoarte. A partir disso, o texto retoma conceitos propostos por Benjamin (2008) quanto à autenticidade e a Aura da obra de arte, para que se compreendam os efeitos da reprodutibilidade sobre os processos criativos digitais. A legitimação do produto artístico altamente reprodutível é observada a partir de jogos de linguagem, conforme teorias de Jean-François Lyotard (2009).

Palavras-chave: *arte e tecnologia; reprodutibilidade; pós-digital; tokens não-fungíveis.*

Introdução

O desenvolvimento tecnológico e a ampliação do acesso aos recursos digitais caracterizam as últimas décadas. No âmbito da arte, além das novas possibilidades criativas encontradas no meio digital, a internet se tornou um espaço propício ao estabelecimento de um novo sistema, em que a tradicional mediação das instituições como galerias e museus reconfigurou-se com a introdução de novas dinâmicas. Com poucos cliques, hoje a replicação de produtos artísticos é possível a qualquer usuário. Mais que isso, a internet abriga bancos de dados acessíveis em qualquer tempo e lugar. Com isso, produtos culturais são consumidos sem os mesmos limites restritivos determinados pela propriedade sobre os seus objetos correspondentes. Problemas acerca da autoria e da legitimidade tornam-se comuns, então, à arte que tem na internet sua principal via de circulação.

Além de servirem ao propósito de verificação da autenticidade, medidas de controle da distribuição de obras de arte surgem e são impulsionadas, em parte, pela demanda de estabilização do objeto criativo como ativo econômico. Essas estratégias fazem parte do sistema da arte desde antes da reprodutibilidade de obras de caráter digital se tornar irremediável, presentes na forma de serializações limitadas (como edições de gravura) e de certificados de autenticidade, por exemplo.

No espaço virtual, expansivo e globalizado, o sistema da arte encontrou na tecnologia de *blockchain* um meio de controle de propriedade. Como um livro-razão de transações codificadas, essa "cadeia de blocos" se fundamenta na ação descentralizada de múltiplos agentes (máquinas) e de modo aberto, com todas as transações visíveis aos usuários, contendo registros de qualquer tipo de informação, protegidos criptograficamente. Surgem da *blockchain* as primeiras estruturas financeiras virtuais, com criptomoedas como Bitcoin e Ether, que são mantidas pelo funcionamento ininterrupto de computadores num processo conhecido como "mineração"[80]. Nos últimos anos, o uso da *blockchain* no âmbito cultural contribuiu, por sua vez, para a inserção e transformação do sistema da arte no espaço virtual, em especial pelo vínculo com os novos capitais financeiros digitais.

No sistema da arte tradicional, a autenticidade de uma obra importa para o seu reconhecimento crítico e institucional e influencia na definição de valores para a sua comercialização. A respeito de obras tangíveis tradicionais, Amy Whitaker (2019, p. 33) recorda que "a autenticação [...] acontece por meio de vários métodos, incluindo expertise pessoal, análise científica e certificado de autenticidade" (tradução nossa). No entanto, no contexto em que a reprodução de obras de caráter digital é inevitável, emergem novas estratégias. A *blockchain*, então, permite combinar procedência e autenticação num registro de propriedade em cadeia, o que previne, em teoria, falsificações e apropriações indevidas.

Frente aos transtornos acerca da propriedade da obra digital, desenvolveu-se o que hoje conhecemos como *non-fungible token* (NFT): um ativo com código de identificação único, inserido na *blockchain*. O token não fungível não possui equivalentes e não pode

[80] Esse e outros processos inerentes às cadeias de blocos ocasionam um elevado consumo de energia elétrica, de modo que os proponentes da tecnologia de blockchain vêm desenvolvendo novos protocolos com o intuito de reduzir seu impacto ambiental.

ser replicado. Por isso, pode representar itens reais singulares, como obras de arte, permitindo sua comercialização sem intermediários humanos para viabilizar as transações. O agenciamento se automatiza nas operações sustentadas pela computação distribuída das redes de *blockchain*.

Buscaremos compreender a configuração vigente do sistema da arte no espaço virtual abarcando os efeitos da aplicação de *non-fungible tokens* sobre a reprodutibilidade da obra de arte digital e as dinâmicas socioculturais desse sistema. Para isso, convém relacionar o contexto em que se situa nosso objeto de estudo, que pode ser considerado como Pós-digital, conforme proposto por Florian Cramer (2014). Ao pensar os *non-fungible tokens* como certificados de autenticidade consideramos ainda a abordagem de Walter Benjamin (2008) sobre a reprodutibilidade técnica da arte. Em Lyotard (2009), por fim, observamos a possibilidade de legitimação do produto artístico altamente reprodutível sob o sistema de arte que vem se estruturando no meio digital.

1. Plataformas de NFT

Objetos digitais transbordam do espaço virtual para o cotidiano tangível, penetrando as esferas social, cultural e econômica ao transformar modos de consumo, relacionamentos e interesses. Plataformas de arte digital integram esse desenvolvimento, construídas em torno de bases de dados e, na maioria das vezes, com a proposta de ampla participação dos usuários, reunindo diferentes modalidades de produção cultural.

> Uma plataforma "clássica" de arte se diferencia de outras redes e sites por uma série de relações que estabelece e por aquelas a que dá origem. Como instituição auto-organizada, uma plataforma de arte é flexível; ela é informada e codesenvolvida por usuários e pelo trabalho estético que impulsiona. [...] pode ser um website independente que, junto de outros agentes, forma uma ecologia de produção estética, mas também pode assumir-se como uma subseção de uma grande plataforma, ou mesmo como um espaço entre um serviço corporativo, trabalho de artistas, *hacking*, engajamento colaborativo e um momento de fecundidade estética. (GORIUNOVA, 2012, p. 2, tradução nossa)

As plataformas de negociação de NFTs estruturam novas dinâmicas econômicas e socioculturais. Nesses espaços, operações tradicionalmente realizadas por instituições são substituídas por processos automatizados e pela participação dos usuários. A expansão desse mercado pode ser justificada por seu caráter competitivo. Além disso, coincide com um momento de inflação de demanda de investidores e maior volume de transações de criptomoedas, o que implica que os "[...] compradores dos NFTs mais caros são eles próprios desenvolvedores e investidores da tecnologia", como apontam Menotti e Velázquez (2021). Conforme os autores, nas plataformas de NFTs as transações se assemelham a operações da bolsa de valores, no sentido de que as negociações de Criptoarte têm como principal motivação a ideia da aquisição num momento propício para uma posterior revenda lucrativa.

OpenSea (2021) é a primeira e maior[81] plataforma online de negociação de NFTs, lançada em 2017. Além de Criptoarte e colecionáveis, o mercado da plataforma abriga itens digitais diversos, de *softwares* a nomes de domínio. Na plataforma virtual NiftyGateway (2021) as obras de arte e colecionáveis disponíveis são organizados sob o mercado em duas categorias. *Curated Drops* são *non-fungible tokens* que passaram por um processo curatorial da plataforma (NIFTYGATEWAY, 2021). *Verified Drops*, por sua vez, não passaram por curadoria, mas atendem a critérios predeterminados para comercialização.

Foi conveniente para a expansão da aplicação do *non-fungible token* o contexto da pandemia Covid-19, pois as circunstâncias de isolamento e incerteza sanitária serviram como catalisadores para a adoção de alternativas virtuais para hábitos socioculturais e econômicos. Instituições como museus e galerias vêm desenvolvendo novas estratégias de atuação no espaço virtual. Plataformas como LaCollection (2021) têm como proposta a parceria com instituições (como o British Museum) e artistas renomados para a tokenização de obras de arte.

A Criptoarte tem sido comercializada também no mercado tradicional. Em março de 2021 em Londres, na casa de leilões Christie's, foi vendida a obra digital *Everydays: The First 5000 Days*, do artista Beeple (Mike Winkelmann), em um lance com a

[81] Em um anúncio a plataforma apontou que no segundo semestre de 2020 as vendas de produtos criados por usuários e de NFTs artísticos aumentaram em vinte vezes e que houve um crescimento de 500% nos usuários vendedores de arte da plataforma (ATTALAH, 2020).

criptomoeda Ether, em valor equivalente a cerca de 69 milhões de dólares (KASTRENAKES, 2021).

2. O non-fungible token como recurso Pós-digital

A ascendência dos *non-fungible tokens* em mercados tradicionais fomentou a ampliação das plataformas digitais de negociação de Criptoarte, as quais acomodam uma nova percepção da arte, que excede seus valores sociais e culturais ao tornar-se ativo financeiro. A reconfiguração da arte sobre a *blockchain* se posiciona num momento em que os avanços tecnológicos, ainda contínuos, são recebidos com entusiasmo, ao mesmo passo em que o sistema da arte tradicional parece defasado pelas circunstâncias da pandemia Covid-19 e de um cotidiano tangível já indissociável da internet (STEYERL, 2013). O sistema da arte se torna, então, um meio híbrido, em que os processos criativos e a recepção das obras são revistos.

Nesse contexto, a produção de arte excede campos especializados e modalidades tradicionais à medida em que artistas emergentes se destacam, ocupando o mesmo espaço que artistas renomados, amadores, projetos de colecionáveis e desenvolvedores de *software*. Ao mesmo tempo em que desponta um cenário em que qualquer pessoa pode ser artista, ocorre a ampliação do público consumidor, que passa a ser constituído por milhares de usuários de diferentes origens, culturas, opiniões e poder aquisitivo.

> A arte visual contemporânea, por exemplo, está apenas começando lentamente a aceitar praticantes da net art como artistas contemporâneos normais [...]. Ainda assim, seus discursos e práticas de rede têm sido profundamente transformadas por mídias digitais como a lista de e-mails e-flux, blogs de arte e o jornal eletrônico e-flux. Em termos de circulação, poder e influência, essas mídias substituíram em grande parte os periódicos de arte impressos, pelo menos no que diz respeito à multidão de artistas e curadores do sistema de arte. (CRAMER, 2014, p. 17, tradução nossa)

O *non-fungible token* consiste num código que verifica a propriedade ou autoria de uma obra e promove a fabricação da escassez da propriedade sobre o objeto digital. É um de registro de edições que se contrapõe a incontáveis reproduções, assumindo um efeito similar ao que teria um certificado de autenticidade tradicional. Além de ser um recurso inovador, o NFT existe como meio de resistência à reprodutibilidade a que a arte é imposta pela tecnologia.

Imbuído do fascínio de uma profusão de artistas, colecionadores e entusiastas, o token não fungível é ao mesmo tempo duramente criticado, visto que não significa a propriedade de um

objeto de arte, tampouco garante exclusividade ou previne transtornos quanto à autenticidade. Não se trata da obra de arte em si, em sua materialidade ou imaterialidade. Por isso, a reprodução da obra vinculada a um NFT não é impedida e não há garantia de quaisquer direitos sobre a exibição ou reproduções da obra para o proprietário do *token*. Mas uma obra digital pode ter sua replicação "limitada" apesar da reprodutibilidade intrínseca à técnica de sua produção. No exercício de emular no espaço virtual as mesmas condições do sistema da arte tradicional o token não fungível pode ser entendido como um recurso Pós-digital, conceito que:

> [...] descreve uma perspectiva da tecnologia da informação digital que não se concentra mais na inovação ou melhoria técnica, mas rejeita o tipo de narrativas de inovação tecnopositivista [...]. Consequentemente, o 'pós-digital' erradica a distinção entre 'velhas' e 'novas' mídias, tanto na teoria quanto na prática. (CRAMER, 2014, p. 18, tradução nossa)

3. A questão da reprodutibilidade da Criptoarte

Embora não seja, em si, uma novidade, a reprodutibilidade da obra de arte hoje ocorre com intensidade singular, sendo suficientes poucos cliques ou atalhos do teclado. Porém,

> Mesmo na mais perfeita reprodução, uma coisa falta: o aqui e agora da obra de arte - sua existência única em um determinado lugar. É essa existência única – e nada mais – que carrega a marca da história à qual a obra foi submetida. Essa história inclui mudanças na estrutura física da obra ao longo do tempo, junto com quaisquer mudanças na propriedade. Traços da primeira podem ser detectados somente por análises químicas ou físicas (que não podem ser realizadas em uma reprodução), enquanto as mudanças de propriedade são parte de uma tradição que pode ser rastreada somente a partir do ponto de vista do original em sua localização atual. (BENJAMIN, 2008, p. 21, tradução nossa)

Pensar a perda da Aura (BENJAMIN, 2008) de uma obra digital requer, primeiro, considerar o "aqui e agora" no espaço da internet, em que os efeitos do tempo não se projetam fisicamente e a obra não goza de uma existência única. Benjamin associa à Aura da obra de arte sua autenticidade, intrincada à sua tradição e história. A reprodutibilidade no espaço virtual, contudo, resulta em cópias exatas e na difusão da obra original. Ademais, ocorrem frequentes tentativas de plágio e dificuldades pela inexistência de registros de propriedade ou de autoria.

Embora a reprodução das obras digitais seja inevitável, o NFT permite a validação da identidade da obra e a viabilização de sua propriedade pela fabricação de uma escassez artificial que seria capaz

de "[...] constituir algo semelhante a uma 'aura' persistente para formas de arte voláteis (efêmeras ou facilmente reprodutíveis) e viabilizar a sua negociação como *commodity*." (MENOTTI; VELÁZQUEZ, 2021). Portanto, ao servir como registro de procedência e tradição de uma obra de arte digital, o *non-fungible token* previne, ou tenta prevenir, a perda da Aura do arquivo original.

A percepção da arte nas plataformas virtuais se constrói sobre a condição de acesso amplo e democratizado, em que ideias de reprodução, apropriação e criação são constantemente revisadas e debatidas, cenário em que se torna evidente a questão da legitimação da arte.

4. Legitimação da Criptoarte

A premissa de descentralização da tecnologia de *blockchain* se constrói como oposição aos sistemas vigentes elaborados sobre discursos validados por autoridades e instituições (desde o âmbito econômico e político ao sociocultural). Entendemos o contexto das *blockchains* conforme aquilo que Lyotard (2009, p. 13) chama de condição pós-moderna. Nessa circunstância, já não são mais satisfatórios os discursos que pretendem determinar o sistema da arte segundo uma "metanarrativa" de legitimação[82]. Em vez disso,

> O princípio de uma metalinguagem universal é substituído pelo da pluralidade de sistemas formais e axiomáticos capazes de argumentar enunciados denotativos, sendo estes sistemas descritos numa metalíngua universal, mas não consistente. O que passava por paradoxo e mesmo por paralogismo no saber da ciência clássica e moderna pode encontrar em algum desses sistemas uma força de convicção nova e obter o assentimento da comunidade dos experts. (LYOTARD, 2009, p. 79-80).

O sistema estabelecido em torno da circulação e comercialização de Criptoarte se equipara ao sistema da arte tradicional, pois em ambos se dão processos autenticadores e legitimadores da arte. A legitimação da arte digital, contudo, escapa aos discursos estabelecidos, sobretudo considerando o meio

[82] Adaptando a colocação de Lyotard ao contexto do sistema da arte, consideramos a legitimação como processo pelo qual uma autoridade (especialista ou instituição) determina as condições para que uma obra, estilo ou técnica sejam aceitas sob o discurso da arte aceito e praticado pela comunidade artística.

globalizado em que se inserem. No espaço virtual a arte se depara com uma pluralidade de agentes (artistas e público) e com uma possibilidade de autenticação assentada sobre a tecnologia de *blockchain* e os tokens não fungíveis.

Nesse ambiente em que a diversidade é potencializada, florescem infinitas perspectivas que contestam a opressão inerente ao sistema da arte tradicional, evidentes nos múltiplos jogos de linguagem que se dão entre os usuários da rede, não sendo mais possível a aplicação de uma narrativa única (formada por consenso) para que se determine o que é ou deixa de ser arte.

> A atividade diversificante, ou de imaginação, ou de paralogia na pragmática científica atual, tem por função revelar estes metaprescritivos (os "pressupostos") e de pedir para que os parceiros aceitem outros. A única legitimação que ao final das contas torna aceitável esta *dêmarche*, seria a de que produzirá idéias, isto é, novos enunciados. (LYOTARD, 2009, p. 117)

5. Considerações finais

Nas dinâmicas socioculturais que permeiam a Criptoarte, observamos os efeitos do token não fungível como recurso Pós-digital, ao colocar-se como certificado de autenticidade. De certo modo, podemos pensar que o *non-fungible token* também confere à obra de arte digital uma Aura, ao indicar um "aqui e agora" reticular, por meio de um registro na *blockchain*.

Ao pensar o NFT como alternativa à tradição institucional, no entanto, é preciso considerar que as plataformas virtuais hoje integram uma forte presença corporativa. Assim, convém pensar de que maneiras essas plataformas se tornam autoridades na legitimação da arte. É preciso observar a persistência da pluralidade de discursos e da paralogia, ponderando os sujeitos que estabelecem os jogos de linguagem[83] por meio dos quais é legitimada a Criptoarte.

Ainda, conclui-se que o *non-fungible token* não significa (ao menos por enquanto) uma solução absoluta aos problemas do sistema da arte no espaço virtual, mas atua como fator de conversão da obra

[83] "Quando Wittgenstein, recomeçando o estudo da linguagem a partir do zero, centraliza sua atenção sobre os efeitos dos discursos, chama os diversos tipos de enunciados que ele caracteriza desta maneira, e dos quais enumerou-se alguns, de jogos de linguagem. [...] suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores [...]." LYOTARD, 2009, p. 16-17.

de arte como ativo financeiro de fácil movimentação e sob a influência do capital emergente das criptomoedas.

6. Referências

ATTALAH, A. Create NFTs for Free on OpenSea. *OpenSea Blog*, 29 dez. 2020. Disponível em: https://opensea.io/blog/announcements/introducing-the-collection-manager/. Acesso em: 25 nov. 2020.

BENJAMIN, W. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press, 2008.

CRAMER, F. What is 'Post-digital'?. *APRJA*, Aarhus, vol. 3, n. 1, 2014, pp. 10-24. DOI: https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068.

GORIUNOVA, O. *Art platforms and cultural production of the internet*. New York: Routledge, 2012.

KASTRENAKES, J. Beeple sold an NFT for $69 million Through a first-of-its-kind auction at Christie's. *The Verge*, 11 Mar. 2021. Disponível em: https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-
69-million. Acesso em: 25 nov. 2021.

LACOLLECTION. *Plataforma de negociação de NFTs*. Disponível em: https://lacollection.io/. Acesso em: 28 nov. 2021.

LYOTARD, J. *A Condição Pós-moderna*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MENOTTI, G.; VELÁZQUEZ, F. Shangri-lá ou Serra Pelada? A estética política dos NFTs. *Revista Zum*, São Paulo, 26 mar. 2021. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/estetica-politica-dos-nfts/. Acesso em: 24 fev. 2022.

NIFTYGATEWAY. *Plataforma de negociação de NFTs*. Disponível em: https://niftygateway.com/. Acesso em: 28 nov. 2021.

OPENSEA. *Plataforma de negociação de NFTs*. Disponível em: https://opensea.io/. Acesso em: 28 nov. 2021.

STEYERL, H. Too much World: Is the Internet Dead?, *e-flux journal*, New York, issue 49, Nov. 2013. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/. Acesso em: 19 ago. 2021.

WHITAKER, A. Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts. *Artivate*, Summer 2019, v. 8, n. 2, pp. 21-46. DOI: https://doi.org/10.1353/artv.2019.0008.

A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM OCCUPY WHITE WALLS

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)

Prof. Dr. 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:

O artigo explora questões em torno do jogo Occupy White Walls e sua inteligência artificial DAISY. OWW é um sandbox game gratuito, disponível na plataforma Steam e no serviço em nuvem GeForce Now. O jogo on-line permite colecionar obras de arte disponíveis em seu acervo que, por enquanto, contém 16 mil itens e permite ao jogador que construa sua própria galeria. DAISY, a inteligência artificial, filtra e sugere obras de acordo com as preferências visuais de cada jogador, auxiliando a curadoria. O jogo possui uma plataforma paralela chamada KULTURA, que controla os metadados das obras em domínio público, além de permitir a artistas o upload de seus próprios trabalhos para expor dentro do game, desde que pague uma taxa em dólar. A pesquisa levanta reflexões sobre a experiência estética em ambientes virtuais. Consideramos que a percepção e ação do participante ocorre sob influência dos algoritmos, constituindo-se como um fenômeno marcado pelas implicações dos usos da inteligência artificial (ARIELLI, 2021). Em OWW o espectador está em casa, mas se move com liberdade por galerias usando seu avatar. Adquire obras de arte usando moeda fictícia, conversa com outros jogadores e, por vezes, negocia seu próprio trabalho. É indispensável investigar as mudanças relacionadas ao comportamento do espectador no que diz respeito às ideias de contemplação e interação considerando nossa vivência com tecnologias e metaversos, pois o modo de produção e circulação de arte contemporânea são afetados por essas inovações (PLAZA, 2003). Compõem o aporte metodológico desta pesquisa documentação disponível on-line e entrevistas com agentes envolvidos. Os dados obtidos são combinados a teorias e conceitos encontrados na bibliografia, com o intuito de revisarmos noções sobre o consumo e fruição da arte, ponderando aspectos de aceleração dos processos de virtualização devido à pandemia de COVID-19.

Palavras-Chave: *Inteligência Artificial. Jogo. Estética. Occupy White Walls.*

Introdução

Occupy White Walls é um sandbox game gratuito lançado em 2018, disponível na plataforma Steam e no serviço em nuvem GeForce Now. O jogo on-line permite colecionar obras de arte disponíveis em seu acervo, que já contém 16 mil itens, e propõe ao jogador que construa sua própria galeria ou museu. DAISY, a inteligência artificial que é fundamental para o propósito do jogo, filtra e sugere obras de acordo com as preferências visuais de cada jogador, auxiliando a curadoria. OWW possui uma plataforma

paralela chamada KULTURA, que controla os metadados das obras em domínio público, permite a artistas o upload de seus próprios trabalhos para expor dentro do game, e também conta com ferramentas de comentário e compartilhamento.

DAISY, a inteligência artificial, tem o objetivo de captar a essência do gosto pessoal de cada jogador com base nas obras colecionadas pelo mesmo. O algoritmo colhe informações das imagens escolhidas e apresenta ao jogador obras que seguem um mesmo tipo de padrão. Desse modo, o jogo pretende abrigar e orientar a experiência estética de seus usuários. Aponta assim para a fundamentação conceitual da estética, ramo do pensamento que deriva dos amplos debates críticos e filosóficos em torno do gosto subjetivo desenvolvidos sobretudo no século XVIII.

Segundo essa tradição, o gosto individual se resume à capacidade de uma pessoa reconhecer um objeto como aprazível. De modo distinto, porém, a perspectiva humanista e racionalista de Immanuel Kant (2016) aponta que a experiência estética acontece quando nos deleitamos com a própria situação de julgamento sobre o Belo, o Sublime e outras qualidades de complacência, isto é, de um senso compartilhado. Para que isso ocorra, o julgamento não pode ser guiado pelo interesse em torno da utilidade prática, moral ou cognitiva do objeto. Deve apenas gerar deleite a partir da própria contemplação e da reflexão que provoca como exercício das faculdades subjetivas.

No que se refere às mídias digitais contemporâneas, Emanuele Arielli (2021, p.10, tradução nossa) questiona-se sobre o uso da inteligência artificial em julgamentos estéticos. O autor levanta então a seguinte questão: em que medida a percepção da máquina e os mecanismos de reconhecimento de padrões são relevantes para a "percepção estética" e quais são os aspectos tipicamente humanos da sensibilidade estética que ainda precisam ser abordados por sistemas artificiais?

O funcionamento da IA Daisy pode ser comparado com os algoritmos da plataforma de streaming de áudio Spotify. Ambas trabalham a recomendação de conteúdo de acordo com a preferência do usuário. No Spotify, além da apresentação de repertório através de gêneros, existe a classificação de músicas a partir de estados emocionais, como: felicidade, melancolia, preguiça e etc. Arielli (2021) argumenta que ao modelar as preferências e julgamentos dos ouvintes, também é possível gerar esses comportamentos e julgamentos, ou seja, em algum momento, não estaríamos mais escolhendo conscientemente esses conteúdos.

1. O funcionamento da DAISY

A inteligência artificial DAISY aparece de formas diferentes dentro do jogo OWW. Caso seja inicializada com o botão **P**, nos apresenta 9 pinturas que estão entre as mais populares do jogo para começar o processo de filtro de preferências, de acordo com as obras que forem adquiridas pelo jogador. Outra forma de acessá-la é clicando em qualquer obra de arte exposta. O layout da DAISY mostra, ao centro, a obra em tela cheia e em boa qualidade com possibilidade de *zoom in* e *zoom out*, à esquerda, os comentários de usuários em relação àquela obra e, à direita, os metadados da obra: biografia do autor, ano em que foi feita, dimensões, meio de produção e *links* de páginas relacionadas à obra e/ou artista. Além disso, a direita inferior apresenta os botões *buy* (adquirir), *add to wishlist* (adicionar à lista de desejos), "artista" (ver mais obras sobre o artista), *share to chat* (compartilhe com o chat) e *find similar* (encontre semelhantes). Com o acionamento deste último botão, a IA mostra obras relacionadas com aquela obra inicial, de acordo com parâmetros de similaridade.

DAISY estará presente a qualquer momento em que houver interação com uma obra de arte. Um de seus propósitos, idealizado pelos desenvolvedores, é permitir que obras de qualquer artista sejam vistas ao lado de obras renomadas, já que a inteligência artificial dentro do jogo não conta com mecanismo de busca para evitar que se procure pelos nomes famosos da história da arte. Com isso, o objetivo é permitir que obras desconhecidas sejam colecionadas e divulgadas pela comunidade. Porém, essa opção de busca existe em uma plataforma externa que faz parte do Occupy White Walls, a KULTURA (figura 1).

KULTURA é o site em que o jogador pode realizar o upload de obras de arte para o jogo. Com as suas mais novas atualizações, a interface do website é similar ao Pinterest – rede social de compartilhamento de imagens. No KULTURA é possível pesquisar obras por nome do autor, estilo, coleções, *hashtags* e outros. Também existem as ferramentas de comentário, compartilhamento e de criação de *boards*[84] de imagens com suas obras favoritas. Além dos metadados das pinturas, são disponibilizadas as informações de

[84] Painéis, em português. A expressão indica as pastas ou álbuns onde se cria uma coleção de imagens.

quantas vezes a obra foi "adquirida" dentro do jogo, colocada em lista de desejos ou salvas no *board* de alguém.

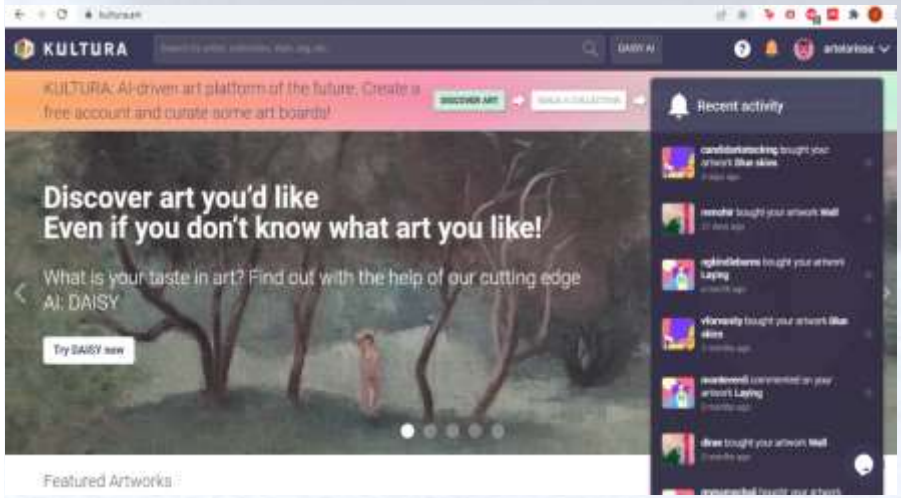


Figura 1: *KULTURA*. 2022. Disponível em: https://kultura.art. Acesso em: 07 fev. 2022.

Em entrevista concedida ao site Bloolop (MERLIN, 2021), o idealizador do game, Yarden Yaroshevski, menciona perceber que existe uma falta de familiaridade do público com a arte, pois, associa-se museus e galerias a pessoas especializadas na área. Esse pensamento levou ao desenvolvimento do jogo, com o intuito de democratizar o acesso e dar visibilidade a obras de arte que já eram de domínio público, mas não eram mais expostas, ficando apenas armazenadas nos acervos. A inteligência artificial, segundo Yaroshevski, ajuda o jogador a descobrir seu gosto pessoal para a arte, recomendando obras de acordo com seus cliques anteriores.

Francis Hunger (2021) é um dos autores que têm discutido problemáticas sobre curadoria e *machine learning*. Hunger apresenta o termo *Post-Human Curating* (Curadoria Pós-Humana), que se refere a métodos automatizados digitalmente de criação de conhecimento que incluem reconhecimento de padrões (HUNGER, 2021, p.9, tradução nossa). As recomendações de redes sociais por similaridade de conteúdo se encaixam nessa definição. O autor exemplifica:

> Por exemplo, uma pessoa que avalia a semelhança de vários objetos pode presumir que a semelhança de dois objetos seja baseada na cor "azul". No entanto, a rede ponderada não compreende este critério como seletor de similaridade. Só registra que dois objetos selecionados são semelhantes entre si. Não cria um conceito explicativo sobre como algo foi considerado semelhante pelos humanos. (HUNGER, 2021, p.11, tradução nossa)

Hunger afirma que apesar das mudanças no papel do curador, a curadoria é um campo especializado, cujos profissionais possuem formação acadêmica (HUNGER, 2021, p.4, tradução nossa). Ressalvamos ainda que um curador exerce funções interdisciplinares em seu processo curatorial, de modo que a inteligência artificial seria aliada à profissão e não sua substituta. Lev Manovich (2018, p.5, tradução nossa) questiona se a automação relacionada ao sistema de recomendações poderia levar a uma diminuição da diversidade estética ao longo do tempo ou se existem forças que contrariam essa ideia, aumentando a diversidade.

No argumento de Manovich (2018, p.6, tradução nossa), as inteligências artificiais são programadas para recomendar itens que já são populares na internet, diminuindo a chance de o usuário ver produtos variados. Por outro lado, podem ser programadas para expor os usuários aos mais diversos itens que provavelmente não encontrariam sozinhos. No OWW, podemos nos questionar se existe limitação de conteúdo apresentado ao jogador. Se os cliques de um usuário se repetem com frequência em figuras humanas, ele pode se ver preso nesse assunto e não explorar outros estilos. Mas, considerando o objetivo da inteligência artificial DAISY, que concerne em aprender o gosto pessoal de cada participante e ajudá-lo a encontrar mais obras que o agrade, seria essa limitação algo ruim para o jogador?

Em relação aos uploads de obras atuais, também pode-se considerar que se algum artista específico alimenta regularmente a plataforma com suas obras, o mesmo seria recomendado com mais frequência pela inteligência artificial. Por outro lado, mesmo que exista potencial para esses acontecimentos, DAISY não interfere nas visitações dos jogadores, que são livres para adentrar todas as galerias criadas no jogo, e por consequência, ter acesso a todas as obras que foram escolhidas e expostas por outros usuários.

2. A experiência estética do jogo

Jogos eletrônicos começaram a ser estudados academicamente com base na Ludologia que abrange jogos antigos e recentes valendo-se da literatura sobre jogos. No entanto, devido às grandes diferenças entre os tipos de jogos, Graeme Kirkpatrick (2007, p.78, tradução nossa) defende que devemos criar uma nova disciplina para tratar apenas sobre os jogos de computador. De acordo com o autor:

> Em termos de conteúdo simbólico aberto, os jogos de computador muitas vezes parecem fazer parte da cultura popular contemporânea, mas a questão de sua forma estética separa o jogo de computador da mídia, narrativas e vida cotidiana, que constituem domínios em que o significado desempenha um papel mediador decisivo.

Em Occupy White Walls, o jogo não se resume à escolha de obras. Existe outro atrativo de liberdade criativa, que é a construção de galerias para as exposições. Os jogadores criam seu próprio espaço com blocos arquitetônicos modulares e contam com mais de 2.300 adereços decorativos. Inicia-se então, o momento individual de criação do jogador, sem recomendações da inteligência artificial. Nessa fase em que o jogador toma decisões conscientes e mais introspectivas sobre o que melhor representa sua subjetividade esteticamente, a experiência do jogo alcança o lúdico, abre espaço para a inventividade do participante. Essa forma específica de experiência interativa (*gameplay*) acentua uma dinâmica de subjetivação e contextualização emergentes, processo em que "cada mudança de estado na interface do jogo é sempre ao mesmo tempo uma extrusão do mundo interior do jogador" (KIRKPATRICK, 2007, p.83, tradução nossa).

Os dispositivos tecnológicos nos introduziram a uma nova maneira de apreciar, contemplar e participar de ambientes artísticos. Essa mudança foi intensificada com a chegada da pandemia de COVID-19, quando museus e galerias foram obrigados a fechar as portas, assim como outros estabelecimentos. De acordo com matéria publicada pela revista on-line Jing Culture & Commerce (WHIDDINGTON, 2021), o número de jogadores de Occupy White Walls dobrou para cerca de 80.000 durante a pandemia. Além disso, foi nesse período que houve também a parceria do jogo com o Birmingham Museum and Art Gallery (BMAG) que disponibilizou imagens de 200 obras de seu acervo para o jogo.

Além da representação virtual da sede do BMAG dentro de Occupy White Walls, com as 200 obras disponíveis, os jogadores fizeram inúmeras releituras da instituição. Essa foi a primeira parceria oficial do OWW com um museu. Anteriormente, de acordo com a revista Wired UK (THADDEUS-JHONS, 2020) o estúdio desenvolvedor do game já havia realizado um movimento sobre a coleção da Galeria Nacional de Londres, disponibilizando sem autorização mais de 10.000 imagens de obras no jogo, além de replicar alguns elementos de sua arquitetura. Nos dois casos, os jogadores

construíram suas próprias versões dos museus além de realizar a curadoria com base no que gostariam de ver em uma exibição de arte.

A inclusão do espectador nos ambientes e processos artísticos foi discutida na História da Arte levando-se em consideração outra realidade e momento histórico. Julio Plaza (2003, p.10) narra um percurso sobre a participação do público, organizada nas etapas de:

> [...] participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, [...] relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente.

Ao considerar essas ações do Occupy White Walls que saíram do âmbito do jogo para enfrentar problemáticas de acessibilidade aos acervos de museus físicos, percebe-se que cada vez mais, muito além das redes sociais, dificulta-se a separação entre o mundo físico (atual) e o ambiente virtual. A experiência estética criada por dispositivos tecnológicos é capaz de "acionar a rede de percepções sensíveis do receptor, regenerando e tornando mais sutil seu poder de apreensão das qualidades daquilo que se apresenta aos sentidos" (SANTAELLA, 2017, p.8).

3. Considerações finais

Sobre o jogo Occupy White Walls, devemos considerar que seu maior público é composto por *gamers*, e não por especialistas em arte. Seus usuários são atraídos pelo mundo aberto e acabam permanecendo pela comunidade e o interesse despertado pelo *gameplay*. Com isso, os participantes familiarizam-se gradualmente com as obras de arte. Além do próprio OWW e da Steam, os jogadores ainda contam com a rede social Discord para interagir, muitas vezes, diretamente com moderadores do jogo. Contudo, as questões que concernem à inteligência artificial demandam análises mais aprofundadas para melhor compreensão de seu funcionamento e influência no jogo e na experiência estética proporcionada. Vale também imaginarmos como seria o Occupy White Walls sem o recurso de recomendação da DAISY.

Mesmo que exista a "curadoria" oferecida pela inteligência artificial, quem trabalha nas disposições das obras dentro da galeria construída é o jogador. O jogo de computador, seguindo o pensamento

de Kirkpatrick (2007, p.75, tradução nossa), "[...] é melhor entendido como uma encarnação da experiência subjetiva de brincar associada a objetos de arte e refletida no discurso filosófico da estética". A inteligência artificial como ferramenta no meio artístico, assim como a estética em jogos de computador, são cada vez mais exploradas, porém, conceitos como a Ludologia, devem ser revisitados para se adequar à atualidade dos metaversos. O contexto pandêmico também deve ser considerado, uma vez que em circunstâncias desse tipo o público se torna mais dependente de recursos tecnológicos para contornar restrições de circulação e socialização, o que gera impactos sobre as instituições culturais.

6. Referências

ARIELLI, Emanuele. *Even an AI could do that*. In: MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design. New York; Venice: author's edition, 2021. Disponível em: www.manovich.net. Acesso em: 07 fev. 2022.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petropólis: Vozes, 2016.

KIRKPATRICK, Graeme. Between Art and Gameness: Critical Theory and Computer Game Aesthetics. *Thesis Eleven*, v. 89, n. 1, p. 74–93, 2 May 2007. DOI: https://doi.org/10.1177/0725513607076134.

MANOVICH, Lev. *AI Aesthetics*. Strelka Press, 2018. Disponível em: www.manovich.net. Acesso em: 07 fev. 2022.

MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. Chapter 1. *Lev Manovich*. Author's site. Draft for the forthcoming book Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design. 2021. Disponível em: www.manovich.net. Acesso em: 07 fev. 2022.

MERLIN, Lalla. Occupy White Walls: democratising art at Birmingham Museums. *Blooloop*, 23rd Feb. 2021. Disponível em: <https://blooloop.com/museum/ in-depth/occupy-white-walls-birmingham-museums/> Acesso em: 09 fev. 2022.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 09-29, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Game arte no contexto da arte digital. *DAT Journal*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 3–14, 2017. DOI: https://doi.org/10.29147/2526-1789.DAT.2017v2i1p2-13.

THADDEUS-JOHNS, Josie. London's National Gallery was hit by the biggest art heist in history**.** *Wired UK*, 9 jul. 2020. Disponível em: <https://www.wired.co.uk/article/occupy-white-walls-art-heist>. Acesso em: 08 fev. 2022.

WHIDDINGTON, Richard. Inside Occupy White Walls and Birmingham Museusm's World-Building Partnership. *Jing Culture & Commerce*, 17 Mar 2021. Disponível em: https://jingculturecommerce.com/occupy-white-walls-birmingham-museum-and-art-gallery. Acesso em: 09 fev. 2022.

ESTÁGIO EM DOCÊNCIA
Um relato de experiência na disciplina artística em módulo remoto

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

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

Resumo:

Este artigo é o resultado do relato das experiências vivenciados pelo aluno de mestrado Luciano Tasso Filho, ao longo de sua participação no Programa de Estágio em Docência, oferecido pelo PPGA-UFES, como Professor Estagiário para a disciplina Desenho I – Turma: 01 AP, pertencente ao curso de Artes Plásticas, entre os meses junho, agosto e setembro de 2021.1, de modo remoto – em adequação às restrições sanitárias e ao ajuste do calendário escolar.
O Programa de Estágio em Docência, traz como proposta conciliar os conhecimentos já adquiridos com as pesquisas em desenvolvimento no campo das Artes, em um mesmo espaço acadêmico, que permita a troca de experiências entre professores titulares, pesquisadores do mestrado e doutorado e alunos graduandos, com a finalidade ampliar futuras perspectivas do ensino.
Este trabalho expos como o conteúdo teórico planejado inicialmente para as aulas do Professor Estagiário foi amadurecido ao longo das aulas síncronas e precisou se moldar às necessidades e expectativas dos alunos, de modo a refletir a ansiedade dos discentes em relação ao mercado de trabalho artístico e a projeção de sua atuação profissional no mundo pós-acadêmico.

Palavras-chave: *estágio docência; artes; ensino.*

Introdução

O Programa de Estágio em Docência, oferecido pelo PPGA-UFES, traz como proposta conciliar os conhecimentos já adquiridos com as pesquisas em desenvolvimento no campo das Artes, em um mesmo espaço acadêmico, que permita a troca de experiências entre professores titulares, pesquisadores do mestrado e doutorado e alunos graduandos, com a finalidade ampliar futuras perspectivas do ensino.

Desta forma, sob a orientação de professores titulares, alunos-pesquisadores inscritos no Programa têm a oportunidade de aprender as práticas didáticas aplicadas aos alunos da graduação, contribuir com suas experiências pessoais, profissionais e acadêmicas, além de acrescentar aos seus currículos uma atividade diferenciada dentro do âmbito da própria Faculdade. Esta preocupação torna-se fundamental para a formação de futuros professores e está em consonância com

outras ações realizadas em diferentes Faculdades, como é o caso da Comissão de Apoio Pedagógico (CAP) e os Grupos de Apoio Pedagógico (GAPs), criados institucionalmente nas distintas Unidades da Universidade de São Paulo (USP) que, conforme nos alerta ALMEIDA (2012), têm por objetivo:

> […] estimular o desenvolvimento de intervenções no cotidiano visando efetivar o papel da pedagogia no ensino superior e compreender, renovar e valorizar o seu lugar nas práticas de coordenação pedagógica e de atuação docente nos contextos institucionais, a partir de diagnóstico efetivado com os grupos de trabalho (ALMEIDA, 2012, p. 123-124, *apud* CORRÊA, A. K.; et al. p. 558).

Neste sentido, o relato de experiência dos pretendentes à função de docência, tem por objetivo divulgar um olhar novo, despido de conceitos enraizados no ensino, capaz de confrontar metodologias de ensino já estabelecidas com as constantes mudanças do universo discente em relação, principalmente às demandas de pesquisas – e, portanto, relativas a problemas que envolvem a sociedade – trazendo, assim, materiais úteis para a construção de pontes entre estas duas realidades (CHAUÍ, 2003).

Desta forma, o aluno Luciano Tasso Filho, orientado pela Profa. Dra. Stela Maris Sanmartin na linha Interartes (UFES, 2020), solicitou sua inscrição e foi aprovado como Professor Estagiário para a disciplina DAV05085 – Desenho I – Turma: 01 AP ministrada pelo Professor Titular Orlando da Rosa Faria, oferecida pelo curso de Artes Plásticas entre os meses junho, agosto e setembro de 2021.1, de modo remoto, em adequação às restrições sanitárias e ao ajuste do calendário escolar. As atividades tiveram a carga horária total de 60 horas, decorridas ao longo de 15 encontros síncronos com a duração, em média, de duas horas (das 9 às 11), para uma turma de 16 alunos matriculados, além de atividades assíncronas cumpridas em ambientes digitais como o Whatsapp (grupo de discussão formado pelos alunos) e o Classroom (vinculado à Faculdade), onde foi possível acompanhar e interagir com os alunos por meio de mensagens publicadas nas plataformas.

O projeto desenvolvido para o Programa de Estágio em Docência, estabelecia, em sua proposta inicial, enviada pelo solicitante, a apresentação de uma aula teórica abordando temas pertinentes à matéria, seguida por duas aulas de oficinas de produção artística. Neste mesmo documento constava também uma pequena bibliografia referencial.

Junho		Julho		Agosto		Setembro	
Dia	*Atividade*	*Dia*	*Atividade*	*Dia*	*Atividade*	*Dia*	*Atividade*
15	Apresentação	06	O Desenho na História da Arte	03	Cultura visual	14	Estágio Docência – oficina
22	Introdução ao desenho	13	O Desenho na História da Arte	10	Perspectiva/ teoria	21	Avaliação dos projetos
29	Elementos do desenho	20	Representações visuais	17	Perspectiva/ exemplos	28	Avaliação das notas
		27	Abstração, figuração e figuras geom.	24	Estágio em Docência – Ilustração Literária		
				31	Estágio Docência – oficina		

Tabela 1: Plano de Ensino da disciplina com as atividades do estágio docência destacadas em vermelho

1. Relato de experiência – uma perspectiva de mudanças nas relações do conhecimento

A natureza do testemunho está relacionada ao julgamento que se faz, a partir da exposição de alguns eventos ou conteúdos proposicionais apresentados por um agente cognitivo dentro de certos rigores de avaliação metodológica com o objetivo de formar conteúdos informacionais relevantes. MEDEIROS (2015) nos expõe alguns passos necessários para uma teoria testemunhal:

> 1- Uma teoria filosófica, [doxástica[85]] deve procurar explicar um conceito que aparece no repertório humano.
>
> 2- Uma [justificativa] começa pela investigação das instâncias particulares onde o conceito ocorre no repertório da experiência humana.
>
> 3- Após uma investigação **suficientemente ampla** das ocorrências de tal conceito, generalizações ocorrem, fornecendo a abstração que fundamenta a explicação teórica de tal conceito. (MEDEIROS, 2015, p. 4 – nosso grifo)

Na esteira da renovação de conhecimentos a partir de relatos empíricos há, na ciência, uma revisão constante decorrente da possibilidade de novos pontos de vista. O mesmo objeto pode ser analisado de diferentes ângulos, o que leva não a um relativismo, mas

[85] Lógica doxástica é um tipo de lógica modal preocupada com o raciocínio sobre crenças. https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%B3gica_dox%C3%A1stica Ult. aceso, 16, novembro, 2021.

à constatação da relatividade do conhecimento – o que seria indissociável de um posicionamento histórico-geográfico, cultural e econômica e a ideologia como orientação determinante para os papéis e as funções sociais (WERNECK, 2006). Sob estes argumentos, procuramos justificar as motivações que levaram à realização deste artigo sem, no entanto, superestimar o alcance das observações propostas, mas apenas difundi-las para maiores conhecimentos e debates sobre o assunto.

2. Dinâmica das aulas e a interação com o professor titular

A ementa proposta pelo *Professor Titular* para a disciplina descreve o seguinte:

> Aproximação ao desenho: o desenho como construção, expressão e representação. Elementos estruturais do desenho: ponto, linha, plano e textura, com ênfase nos aspectos estruturais. O desenho de observação: os diferentes sistemas de construção perspectiva do espaço. A construção do volume por meio do jogo relacional de luz e sombra. Motivos: sólidos geométricos e objetos de estrutura elementar. Materiais: grafite e carvão. (Ementa DAV05085 – Desenho I – Turma: 01 AP, FARIA, 2021)

Com inúmeros exemplos que representam os principais movimentos da História da Arte, juntamente com produções contemporâneas, o *Professor Titular* Orlando da Rosa Faria expõe, em suas aulas, uma série de obras que enfatizam as técnicas e conceitos alusivos à disciplina *Desenho Artístico I.* Coube ao aluno *Estagiário em Docência*, colaborar com o conteúdo definido, acrescentando comentários, apresentando outros exemplos de obras e de artistas, respondendo às perguntas mais simples feitas pelos alunos por meio do *chat*, além de disponibilizar *links* sobre os temas em discussão.

Após o término de cada aula síncrona, em conversa reservada, o *Professor Titular* manteve-se disponível para discutir e avaliar, tanto o meu desempenho e participação na interação com os alunos, como para planejar futuras atividades. Por meio desta troca de informações, surgiu uma primeira proposta de exercícios preparada para o dia 06 de julho, com o tema *Estudo da Composição.* A atividade consistia em recortar e observar, através de uma moldura (ou do aparelho de celular), paisagens e objetos que pudessem, dentro daquele espaço delimitado, formar uma composição. Numa segunda participação, no dia 20 de julho, permanecemos restritos ao conteúdo disposto na programação do Prof. Orlando, apresentando, nos

momentos finais da aula síncrona, um documento PDF contendo alguns exemplos de diferentes aplicações da Perspectiva no desenho artístico[86]. Entretanto, o uso destes exemplos não despertou, por parte dos alunos, uma discussão aprofundada em relação ao tema, o que nos fez perceber o quanto ainda não estavam familiarizados com estes conceitos. Neste ponto, o *Professor Titular* elaborou uma aula com material demonstrativo contendo o passo-a-passo para a construção de objetos e ambientes segundo as regras convencionais da perspectiva.

3. Algumas considerações

As experiências vivenciadas até então serviram para compreender alguns pontos relevantes que auxiliariam na elaboração da aula oficial do *Estágio em Docência:*

- *Identificar os limites de aprofundamento teórico*. Por serem alunos do primeiro ano da Faculdade, certos conceitos ainda precisavam ser trabalhados e não poderiam ser tomados como pressupostos;

- *Simplificar a forma de apresentação*. Usar imagens e gráficos que facilitem as explicações teóricas sem, no entanto, exceder a quantidade de informações necessárias;

- *A atenção e interesse dos alunos*. Não habituados com a dinâmica acadêmica (fato agravado pelas dificuldades do ensino remoto), a atenção dos alunos se dispersava facilmente quando o conteúdo teórico se estendia por mais de duas horas seguidas. Para interromper esta dispersão, faz-se necessário algum tipo de convite para a interação, como discussões, perguntas ou até mesmo a proposta de exercícios práticos à distância;

- *Aplicar o conteúdo teórico da disciplina à prática profissional*. Propor conteúdos que relacionem realidades profissionais com os conhecimentos teóricos adquirido em aula.

A ideia inicial de realizar oficinas após a apresentação de uma aula teórica proposta para o *Estágio em Docência* mostrou-se distante da realidade possível das aulas em módulo remoto. Desta forma, em nova conversa com o *Professor Titular*, expliquei como pretendia desenvolver o conteúdo teórico que relacionasse as minhas *experiências profissionais* como ilustrador para literatura à teoria da

[86] Para tanto, utilizamos as elaboradas imagens de M. C. Escher, as composições *multiperspectivadas* do artista Kin Jung Ji, passando pelo "Quarto de Ames" que demonstram como as regras da Perspectiva podem iludir o espectador.

disciplina. A proposta foi bem aceita pelo *Professor Titular*, que se dispôs a contribuir com suas experiências pessoais enquanto artista estabelecido no mercado das Artes Plásticas, ampliando assim as discussões para outros campos da produção artística. Também foi decidido aproveitar este conteúdo teórico para propor uma atividade prática – atividade esta que formalizaria o Trabalho de Conclusão da Disciplina e ajudaria a definir as notas dos alunos.

Desta forma, no dia 24 de agosto, foi apresentada a aula intitulada *Ilustração Literária – profissão ilustrador, processos criativos, ilustradores.* O arquivo em PDF era composto por 43 *slides* e abordava os seguintes temas:

a) *Apresentação* – o cotidiano profissional*;
b) *A ilustração artística* – contextualização das várias atividades pertencentes ao campo artístico*;
c) *O que é ilustração* – definição teórica**;
d) *Ilustração Literária* – definição teórica**;
e) *Emoção x Produção x Informação* – tensões entre a abertura e o fechamento da obra**;
f) *Processo intersemiótico* – definição teórica***;
g) *Sintaxe Visual* – recursos da imagem abstrata à figurativa**;
h) *Exemplos* de ilustrações didáticas, pára-didáticas e literárias;
i) *O que é Criatividade* – definição teórica;
j) *Etapas do Processo Criativo* – definidos por *Wallas (1926)*
k) *Exemplos* de trabalhos de ilustradores no Brasil e no Mundo.



Figura 1.*Slide 3: aula proposta.* Ilustração Literária. **Fonte: Acervo pessoal**

* Apoiados em experiências pessoais do estagiário em docência, adquiridas nas práticas do mercado;

** Conceitos teóricos pesquisados especificamente para a fundamentação deste conteúdo;

*** Conceitos já explorados pela linha de pesquisa do programa de mestrado em desenvolvimento, sob a orientação da Professora Stela Maris Sanmartin.

Desta vez, a reação dos alunos foi mais proveitosa que as anteriores. Muitos perceberam que tal conteúdo poderia trazer conhecimentos para uma discussão aprofundada sobre um tema que os afligia: a produção de um *portfólio* autoral como passaporte para seu ingresso no mercado das artes. Sendo assim, a pedido dos alunos, estendemos o conteúdo para uma segunda aula, abordando mais especificamente as ferramentas para a divulgação dos trabalhos autorais além da proposta de atividade de conclusão da disciplina.

Sob o título *Ilustração Literária – referências, processos criativos, exercícios,* a segunda aula oficial do *Estágio em Docência* teve como ponto central os métodos para a formação de um *portfólio*. Para tanto, abordamos: o processo criativo; formas de exposição do trabalho nas mídias digitais; pesquisa de entidades, associações e premiações relacionadas ao meio artístico e, finalmente, a proposta de produção de uma obra motivada por um tema escolhido. A apresentação se apoiou nos seguintes tópicos:

a) *Montagem do portfólio* – teoria e perguntas;
b) *Exposição do trabalho nas redes digitais* – com uma listagem de canais virtuais utilizados pelo artista André Ducci;
c) *Referências* – Pesquisa de canais relacionados ao meio artístico;
d) *Proposta de exercício* – elaboração de uma obra de arte (projeto) desde o tema até sua conclusão.
e) *Processo Criativo* – revisão das etapas de Wallas discutidas na aula anterior;
f) *Temas sugeridos* – para o trabalho de conclusão de curso.

Seguindo o modelo da primeira aula oficial do *Estágio em Docência,* os tópicos misturam experiências pessoais, conceitos teóricos e pesquisas no meio digital. Neste caso, os alunos também tiveram uma boa adesão à proposta com perguntas e comentários. A compreensão do que deveriam fazer como trabalho final, naturalmente, despertou maiores discussões.

Para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão da Disciplina, vale a pena detalhar, enfatizamos os processos pessoais cotidianos do artista profissional, estimulando os alunos a observarem suas próprias metodologias. A atividade, em si, consistia na escolha de um tema que os inspirasse a realizar uma produção artística, discorrendo acerca desta e expondo a obra final para os colegas da

turma. Permitimos que os alunos escolhessem livremente seu tema de inspiração. Ainda assim, dispusemos algumas opções no *Classroom*: um conto, um poema ou uma frase extraída de uma charge. No entanto, nenhuma das propostas sugeridas foi escolhida. Após a discussão sobre o Trabalho de Conclusão da Disciplina, a aula do dia 14 de setembro, permaneceu aberta para os alunos que quisessem tirar dúvidas (muitos já tinham desenvolvido algum material para apresentar).

Na última aula síncrona, dia 21 de setembro, tivemos a apresentação final dos trabalhos de 13 ALUNOS sendo que: a turma estava composta por 16 alunos, dois desistiram da disciplina e apenas um não tinha o material em mãos (mas cumpriu o prazo para a entrega final antes da atribuição das notas).

4. Relato de experiência – aulas assíncronas

O acompanhamento das aulas assíncronas se deu por meio de dois canais remotos: o *Whatsapp* (grupo de discussão formado pelos alunos) e o *Classroom* (sistema de mural eletrônico fornecido pela Faculdade). O primeiro utilizado principalmente para tirar dúvidas, informar sobre temas tópicos, fornecer *link* para as aulas remotas e algumas poucas *postagens* de imagens/desenhos produzidos pelos alunos. Já o *Classroom* teve funções semelhantes, mas concentrou particularmente a divulgação dos trabalhos dos alunos. Percebeu-se que nestas dinâmicas a participação foi intensa e bastante descontraída com abordagens mais ou menos precisas acerca dos temas. Mesmo assim, é possível constatar (principalmente pelas conversas de *Whatsapp*) que, apesar das explicações das atividades durante as aulas remotas síncronas, alguns alunos apresentaram dificuldade de compreender o que foi pedido como tarefa – um dos motivos poderia estar relacionado à abertura para a escolha do tema de inspiração, no entanto, devemos reforçar que justamente esta liberdade, uma vez esclarecida pelos diálogos assíncronos, facilitou a elaboração e apresentação dos trabalhos nas aulas finais do curso.

5. Conclusão

O conteúdo teórico a ser oferecido na aula oficial do *Estágio em Docência* foi amadurecido ao longo das aulas síncronas e em conversas com o *Professor Titular* à medida em que o *Professor Estagiário* se dava conta dos limites e potências dos alunos. Da mesma forma, a intenção original de oferecer uma “oficina” em

módulo remoto síncrono, demonstrou-se inviável devido às dificuldades de acompanhamento deste tipo de atividade, dando lugar à proposição de um Trabalho de Conclusão de Disciplina que seria realizado de forma assíncrona, apresentado e defendido pelos alunos para toda a turma no encontro final da disciplina.

Por outro lado, explorar as experiências vivenciadas pelos Professores em suas atuações profissionais no campo das Artes, mostrou-se eficaz para cativar o interesse dos alunos, além de criar condições para discussões aprofundadas sobre o tema. Podemos também concluir que a abertura de motivos temáticos para inspirarem os alunos na conclusão de seus trabalhos, apesar de inicialmente gerar uma certa dificuldade de compreensão, favoreceu a participação da turma e motivou a adesão total dos alunos.

6. Referências

ALMEIDA, M. I. *Formação do professor do Ensino Superior.* 1ª. ed. Cortez. São Paulo, 2012.

CHAUÍ, M. A universidade pública sob nova perspectiva. *Revista Brasileira de Educação.* n. 24, p. 5-15, set./dez 2003.

CORRÊA, Adriana K.; et al. Reflexões de professores participantes em um Curso de Pedagogia Universitária. *Rev. Diálogo Educ.*, Curitiba, v. 17, n. 52, p. 555-574, abr./jun. 2017.

MEDEIROS, Felipe Castelo Branco. *Epistemologia do testemunho: uma avaliação crítica.* Dissertação apresentada como requisito de conclusão do curso de mestrado em Filosofia da Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

SANMARTIN, STELA M. *Arte no espaço educativo: práxis criadora de professores e alunos.* Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2013.

WERNECK, Vera Rudge. Sobre o processo de construção do conhecimento: O papel do ensino e da pesquisa. In: *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.*, Rio de Janeiro, v.14, n.51, p. 173-196, abr./jun. 2006.

LYCIA DE BIASE BIDART E A MÚSICA ERUDITA CAPIXABA NA DÉCADA DE 1930

Tayná Batista Lorenção
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Alexandre Siqueira de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Este artigo tem o objetivo de traçar um panorama histórico dos acontecimentos da vida artística da compositora, pianista e regente natural do Espírito Santo Lycia De Biase Bidart (1910-1991), tendo como fonte os textos do jornal capixaba "Diário da Manhã" publicados na década de 30, e comparando-os com a difusão da música erudita no Espírito Santo neste mesmo período. As menções no jornal sobre a compositora foram recolhidas nos acervos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e Arquivo Público do Espírito Santo, e serão tabulados em ordem cronológica, promovendo a construção de um inventário de documentos, a serem comparados com uma das primeiras referências da história da música erudita capixaba nos trabalhos de PECINI (1990) e THOMPSON (2010). Foram separados o total de 11 textos que noticiaram a atuação de Lycia no meio musical erudito, e espera-se que, com este material, possamos analisar se existiu algum impacto dos concertos e a estreia das composições de Lycia no desenvolvimento da música erudita capixaba durante o século XX.

Palavras-chave: *Lycia De Biase Bidart; compositora brasileira; música erudita no Espírito Santo.*

Introdução

A ideia desta pesquisa surgiu enquanto escrevia o primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, do qual faço um resgate histórico da vida artística da compositora, pianista e regente natural do Espírito Santo Lycia De Biase Bidart (1910-1991). Durante a busca exploratória por documentos que contivessem alguma informação sobre a compositora nos acervos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional[87], e no Arquivo Público do Espírito Santo, foram coletados

11 textos do jornal capixaba *Diário da Manhã* que noticiaram a atuação de Lycia no meio musical erudito nacional. Notou-se que

[87] Consiste em um portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta pela internet, inteiramente livre e sem qualquer ônus, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas.

algumas manchetes a mencionaram como uma "revelação de um talento musical" (Diário da Manhã, 7 de setembro de 1930, p. 3) e "uma esperança da música nacional" (Diário da Manhã, 28 de agosto de 1930, np). Pelo jornal ser o meio de comunicação cultural de massa da época, isso nos sugere uma grande importância que o público espírito-santense dava ao seu trabalho. A partir desta hipótese decidi analisar se os acontecimentos da vida artística de Lycia, através destas menções nos jornais, e principalmente de sua participação em concertos e estreia de composições, geraram algum impacto no desenvolvimento da música erudita capixaba durante o início do século XX.

Determinando como possibilidade de utilização este meio de comunicação para o enriquecimento do processo histórico de um período pré-determinado, no presente trabalho os textos dos jornais serão tabulados em ordem cronológica, promovendo uma reconstrução histórica, e a construção de um inventário de documentos a serem comparados, posteriormente, com informações dos trabalhos de Júlia Maria Moneque Pecini, intitulado como *A música erudita no Espírito Santo* (1990), e *Alceu Camargo: violonista profissional, compositor diletante. Análise da sua obra completa para piano*, de Cláudio Thompson (2010), que trazem uma contextualização história da música erudita no estado do Espírito Santo.

1. Lycia De Biase Bidart (1910 – 1991)

De acordo com as informações que obtive para construir a trajetória de Lycia, verifiquei que ela nasceu em Muniz Freire, cidade do interior do estado do Espírito Santo, no dia 18 de fevereiro de 1910 e, somente dois meses após o seu nascimento, a família estabeleceu moradia na capital Vitória (GARCIA, 2021). Durante a infância e adolescência, Lycia Vivacqua de Biase, como havia sido batizada, estudou violino, canto e piano (VIEIRA, 2014) e já demonstrava sua preferência pela música erudita. Foi assistindo a concertos que descobriu sua paixão pelo compositor Beethoven, ao ouvir o Concerto nº4 para piano e orquestra[88]. Assim, em 1928, decidida a seguir a carreira musical, ela mudou-se para o Rio de Janeiro para aprimorar-

[88] Informação obtida por meio de entrevista com Cecília Bidart.

se na área. Nesta época, Lycia estudou harmonia e composição com o Maestro Giovanni Giannetti.[89]

Passados cerca de dois anos estudando, em agosto de 1930, Lycia marcou sua estreia como compositora, tendo um de seus primeiros trabalhos, um prelúdio sinfônico, regido pelo Maestro Francisco Braga, renomado professor e compositor do então Instituto Nacional de Música, em um concerto no "Theatro Lyrico" do Rio de Janeiro[90] (figuras 1 e 2). A partir desse momento mais e mais oportunidades para estreias de composições foram surgindo para Lycia. Segundo Lorenção (2020), entre 1931 e 1934, no Teatro Glória no Espírito Santo e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a compositora estreou as obras *Intermezzo em Ré maior*, *Prelúdios em Ré menor e Fá maior*, *Chanaan*, *Anchieta*, *Angelus*, e as obras vocais intituladas *Vorrei Dirti* e *Ave Maria*, em um total de quatro concertos, três deles dirigidos pelo Maestro Giannetti, e o último, em 1934, sob total organização e regência de Lycia (figura 3).



Figuras 1 e 2. À esquerda: Manchete e foto publicadas no jornal capixaba com o título "Revelação de um Talento Musical." Fonte: *Diário da Manhã*, 1930 Ed. 02425 p. 3. À direita: Foto publicada em revista do Espírito Santo. Fonte: *Vida Capichaba*, 1932, Ano X, n 320, capa.

[89] *Diário da Manhã*, ES - 1932, Ed. 02957 p.4

[90] *Diário de Notícias*, RJ – 1930, Ed. 00073 p. 15



Figura 3. Foto do concerto Sinfônico de Lycia De Biase Bidart
Fonte: *Fon-Fon* RJ, 1934 Ed. 0040 p. 43.

Analisando os comentários dos jornais capixabas e cariocas da época, notou-se que Lycia conquistou uma posição de destaque na música erudita brasileira, e passou a receber muita atenção pública, principalmente da mídia espirito-santense. No entanto, a partir de 1935, nota-se um repentino desaparecimento da compositora e regente não só dos jornais, mas também dos teatros. Recém casada com João Baptista Bidart, e com o nascimento de sua primeira filha, ela distanciou-se dos palcos. Mas, apesar de sua ausência nos concertos, sua produção musical não se interrompeu. Ela continuou a compor constantemente até o último ano de sua vida, em 1991, além de ter realizado algumas poucas apresentações ao longo dos anos, com obras autorais vocais e para piano, das quais atuou como pianista e regente.

2. Inventário de textos do jornal *Diário da Manhã*

Para conseguirmos analisar se houve algum impacto da grande repercussão dos concertos e estreias das composições de Lycia De Biase no desenvolvimento da música erudita capixaba durante o início do século XX, propomos a construção de um inventário de documentos que mencionam Lycia De Biase no jornal *Diário da*

Manhã. Este jornal está disponível na Hemeroteca Digital e Arquivo Público do Espírito Santo.

Logo abaixo (tabela 1), podemos conferir os 11 periódicos, organizados em data, título, edição, acompanhados de um breve excerto do texto, para disponibilizar uma ligeira noção do que a mídia espirito-santense escrevia sobre a compositora e eventos do qual ela participou.

Data	Ed.	Título	Excerto do texto
28/08/1930	02416	Lycia De Biase, uma esperança da música nacional.	"Lycia Vivacqua De Biase, nossa jovem conterrânea, [...] é uma das mais apreciadas figuras do nosso alto meio social. Todos a conhecem, mas poucos talvez saibam dos seus grandes méritos de compositora musical. Lycia De Biase, porém, é uma autêntica afirmação artística e já se pode mesmo dizer, apesar de sua idade juvenil, um vulto brilhante de maestrina."
07/09/1930	02425	Revelação de uma Talento Musical	"A nossa distinta conterrânea Lycia Vivacqua De Biase, de cuja radiosa personalidade já temos nos ocupado várias vezes revelou-se uma compositora de talento, estreando com uma composição para orquestra que conquistou, desde logo uma posição de destaque no repertório brasileiro."
21/08/1931	02691	Diário Social - Concerto	"Regido pelo maestro Giovanni Giannetti, realizou-se ontem no Teatro Municipal, na capital federal, um grande concerto sinfônico, no qual tomou parte, a talentosa compositora conterrânea Lycia De Biase."
29/08/1931	02698	Uma noite de arte	"[...] Lycia De Biase, que abrilhantou o programa com uma composição, é uma artista muito jovem, mas não é novata em música. Antes desta, compos outras: Mazurca para piano, Ave Maria, Salutaris, Vorrei dirti di me, música de câmara. Além destas, dois prelúdios sinfônicos, afora o executado ontem, cuja parte em "fá", é trabalho nascido na cidade de Vitória."
03/06/1932	02928	Grande concerto – Em benefício das obras da Catedral	"[...] Tomará parte, além de competentes musicistas do nosso meio, a talentosa maestrina senhorinha Lycia Vivacqua De Biase, já consagrada como uma das nossas compositoras de grande futuro."
11/06/1932	02935	Grande concerto sinfônico e vocal - Em benefício das obras da Catedral	"[...] Do programa em organização constam os seguintes números: Primeira e segunda partes reduzidas ao Preludio (respectivamente em Ré menor e Fá maior) da srta. Lycia Vivacqua De Biase."
23/06/1932	02945	Grande concerto sinfônico – vocal	"[...] Toda a nossa sociedade aguarda com interesse essa hora de fina arte, em que nos será dado ouvir trechos dos autores mais consagrados, desde os clássicos aos compositores contemporâneos. A nossa compatricia senhorinha Lycia De Biase [...] concorre com boa soma do seu grande talento."
25/06/1932	02947	O grande concerto sinfônico – vocal de hoje	"[...] Desde que anunciamos esse festival, um vivo interesse existe em nossa sociedade, sempre amante das coisas de arte. Assim, logo mais

			teremos o Glória regorgitante de um auditório seleto, o que muito concorrerá para o brilhantíssimo dessas horas de harmonias. Tanto pelo valor dos cantores e musicistas que tomam parte nesse concerto como pelo fim destinado ao produto, - auxílio às obras da catedral – o apoio que o nosso público deu a essa festa é dos mais justos.”
29/06/1932	02950	A noite de arte do Teatro Gloria	“[...] Fez o milagre o talento musical da senhorinha Lycia De Biase, que se não surpreendeu os que com ela privam, foi, todavia, para a assistência seleta uma nobre revelação. A senhorinha Lycia De Biase, pianista exímia, doublé de compositora, conseguiu reunir em torno à sua personalidade artística os elementos dispersos que fazem da Música, em nossa capital, o derivativo ideal às asperezas da vida. O êxito foi maior que o esperado. Os aplausos com que a platéia do Teatro Glória coroou os esforços da senhorinha De Biase são o estímulo elevado de seus conterrâneos cuja visão antevê a carreira fulgurante aberta à jovem musicista.”
07/07/1932	02957	Lycia De Biase – Compositora, regente e executora	“[...] a senhorinha Lycia De Biase quis reger seus trabalhos musicais, pela primeira vez, em sua terra, dando-lhe a primazia. Assim o fez, e da maneira mais brilhante, proporcionando a sociedade espírito-santense, no “Glória”, uma noitada que assinalou mais um sucesso [...].”
04/11/1932	03055	Lycia De Biase	“Lycia De Biase, fazendo executar, no Municipal do Rio de Janeiro, o poema sinfônico de sua autoria, ao qual deu o sugestivo título de Chanaan, se ingressou no mundo dos artistas consagrados, pode também colocar bel alto o grau de cultura de nossa terra.”

Tabela 1. Coletânea de 11 periódicos do jornal *Diário da Manhã*, organizados em data, título, edição, e acompanhados de um breve excerto do texto. Fonte: *Diário da Manhã*, ES, 1930 – 1932.

5. Considerações finais

Por meio da análise dos materiais sobre Lycia De Biase, organizados na tabela anterior, e dos textos dos autores Pecini (1990) e Thompson (2010), foi possível comparar alguns fatos da trajetória da compositora com o desenvolvimento da música erudita capixaba no início do século XX.

Em primeiro lugar, uma das informações obtidas diz respeito à criação da Sociedade Musical Espirito-santense, entre a década de 1920 e 1930 em Vitória. Segundo Pecini (1990, np), esta instituição mantinha uma orquestra, que durante muito tempo realizou apresentações no teatro Glória, e foi responsável pelo surgimento de

diversos músicos no estado. Nessa mesma época, sabemos que Lycia De Biase passou a adolescência frequentando concertos e tendo contato com esse tipo de música e espaço, o que pode ter contribuído para que ela escolhesse a carreira como musicista e se tornasse uma compositora da música erudita brasileira.

Em segundo lugar, na mesma época que Lycia estreou um de seus primeiros prelúdios sinfônicos, e em sequência participou como compositora em outros quatro concertos que aconteceram entre os anos de 1930 e 1934, podemos fazer outra associação relacionada a criação de muitos cursos particulares de música, principalmente aqueles voltados ao ensino de piano, e de corais de música sacra em Vitória a partir da década de 30. Vale destacar que, em 1929, de acordo com Thompson (2010, p. 16), foi criada a primeira entidade pública, o Instituto de Música do Espírito Santo, responsável por ministrar o ensino da música na capital.

Portanto, ao comparar estes fatos históricos, concluímos que a música erudita no estado estava tomando impulso antes mesmo de Lycia ter se tornado conhecida e enaltecida pelo público pelo seu trabalho como compositora. Em questão ao surgimento dos cursos de piano na década de 30, vale acentuar que foi um movimento que tomou grande parte do país no início do século XX, onde principalmente as mulheres vinham se destacando como pianistas e estavam em maior número nesses cursos (VERMES apud LORENÇÃO, 2020, p. 6). Concluímos que Lycia não foi uma contribuinte direta ao desenvolvimento da música erudita, tanto que ela pôde ter sido influenciada a ser musicista por este movimento no estado, que estava tomando força desde a década de 20, mas nós podemos ver que ela participou e contribuiu para esse crescimento com sua ascensão no meio musical erudito nacional.

6. Referências

A noite de arte do Teatro Gloria. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 29 de junho de 1932. Ed. 02950 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37565. Acesso em: 11 mar. 2020.

Biase Lycia De. [Foto]. *Fon-Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante*. Rio de Janeiro, 1934. Ed. 0040, p. 43. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/259063/86260. Acesso em: 10 mar. 2020.

Biase, Lycia De. [Foto]. *Vida Capichaba*. Espírito Santo, 1932. Ano X, n 320, foto de capa. Acervo Arquivo Público do Espírito Santo.

Diário social. Concerto. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 21 de agosto de 1931. Ed. 02691 p. 4.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/36416. Acesso em: 11 mar. 2020.

GARCIA, Nicole Manzoni. *A trajetória da compositora Lycia De Biase Bidart (1910 – 1991).* 2021. 2018. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Estado do Paraná, Curitiba.

Grande concerto. Em benefício das obras da cathedral. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 3 de junho de 1932. Ed. 02928 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37469. Acesso em: 11 mar. 2020.

Grande concerto sinfonico e vocal. Em benefício das obras da cathedral. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 11 de junho de 1932. Ed. 02935 p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37500. Data de acesso: 11 de março de 2020.

Grande concerto sinfonico-vocal. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 23 de junho de 1932. Ed. 02945 p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37545. Acesso em: 11 mar. 2020.

LORENÇÃO, Tayná Batista. *Lycia de Biase Bidart:* Pianista, compositora e regente capixaba do século XX. 2020. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Lycia De Biase. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 4 de novembro de 1932. Ed. 03055 p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/38045. Acesso em: 10 mar. 2020.

Lycia De Biase. Compositora, regente e executora. *Diário da Manhã.* Espírito Santo, 7 de julho de 1932. Ed. 02957 p.4. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37596> Data do acesso: 10 de março de 2020.

Lycia De Biase, uma esperança da música nacional. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 28 de agosto de 1930. Ed. 02416 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/34749. Acesso em: 10 mar. 2020.

Notas musicaes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1930. Ed. 00073, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/1159. Acesso em: 10 mar. 2020.

O grande concerto sinfonico-vocal de hoje. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 25 de junho de 1932. Ed. 02947 p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/37554. Acesso em: 10 mar. 2020.

PECINI, Júlia Maria Moneque. *A música erudita no Espírito Santo*. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo. DEC Divisão de Memória. Departamento Estadual de Cultura. Espírito Santo, 1990.

Revelação de um Talento Musical. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor*. Espírito Santo, 7 de setembro de 1930. Ed. 02425 p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/34811. Acesso em: 10 mar. 2020.

THOMPSON. Cláudio Laeber. *Alceu Camargo:* violinista profissional, compositor diletante. Análise de sua obra completa para piano. 2010. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas – Piano) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Uma noite de arte. *Diário da Manhã: Órgão do Partido Constructor.* Espírito Santo, 29 de agosto de 1931. Ed. 02698 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/572748/36443. Acesso em: 10 mar. 2020.

APLICAÇÕES NA UBIMUS PARA CANTO CORAL: Letratura

Wendel Dalto
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Resumo:

Com o avanço da tecnologia musical, tem-se a facilidade de utilizar a música em qualquer lugar, para qualquer pessoa, sem distinção de ser musical ou não, aqui se aplica a música ubíqua (UbiMus), entendemos que muitas pessoas não são músicos profissionais, ou não tiveram estudos sobre a música e suas definições, como a leitura e técnicas musicais. O artigo apresenta uma forma de leitura musical denominada Letratura, onde não há necessidade do estudo da partitura e suas especificações, com o intuito de auxiliar cantores e professores em coros, empregando assim uma nova forma de leitura musical ubíqua. Tal método possibilita agregar a tecnologia a uma forma de leitura que há décadas é utilizada, tornando-a mais natural aos iniciantes do canto coral.

Palavras chave: *UbiMus, Letratura, Canto coral, Leitura musical, tecnologia musical, aplicativo.*

1. Introdução

Na sociedade o canto coral acontece como uma manifestação cultural, as pessoas se reúnem buscando algo com um propósito final comum. Essas pessoas de vários segmentos culturais e na maior parte amadoras, utilizam dessa atividade musical buscando prazer (JUNKER D. B. 1999). Sendo grupos de canto coral no Brasil formados majoritariamente por amadores, regentes e professores buscando formas de ensino para a prática musical. Rita Fucci Amato (2007) Cita que o canto coral desenvolve a voz, integra e inclui a sociedade, exigindo do regente competências e habilidades, não somente na técnica, mas também no conduzir e motivar as pessoas do coro.

A música ubíqua está presente em várias práticas musicais e proporciona novas formas de estudo da música, facilitando e auxiliando pessoas musicais ou não. Os músicos na década de 50 já demonstravam um interesse nas possibilidades que a computação começava a oferecer, como por explorações em composição musical e suas diversidades (CAMPOREZ et al, 2020).

De acordo com Lima et al (2015), há um grande crescimento da tecnologia intercalada com a música, podemos ver nos aplicativos

de música e de ensino musical, além da facilidade de acesso para todos, as TICs (Tecnologia da informação e comunicação) têm uma grande importância nessa área.

Com essa interação de música e tecnologia, nasceu uma área de pesquisa, Música Ubíqua (UbiMus), onde utilizamos como foco deste artigo, além de trabalhar uma nova forma de leitura musical para o canto coral, busca formas e estudos com a tecnologia para difundir a Letratura para outras pessoas, com possibilidades da criação de um suporte computacional com obras escritas para a Letratura e seus métodos. Busca-se explicar como se pode futuramente criar tecnologia visando a escrita da harmonia vocal, utilizando os naipes vocais que acompanham um coro. Nesse contexto, o regente poderia harmonizar uma obra, ou até criar uma utilizando o aplicativo Letratura, que o possibilitaria a escrever as letras de acordo com a melodia e harmonia desejada, assim os cantores do coro poderiam seguir de forma supostamente mais fácil a melodia e dinâmica do seu naipe.

2. Contribuições

O trabalho apresenta contribuições nas áreas de pesquisa da música ubíqua, e temos como principal contribuição: (a) Criação e difusão de um suporte computacional com obras para Letratura e suas definições. (b) Uso da música ubíqua no canto coral.

3. Canto Coral na educação

Segundo Rita Fucci Amato (2007), na música clássica brasileira no século XX, Heitor Villa-Lobos desencadeou uma investida no canto coral, sendo ele uma figura criativa, conseguiu implantar na escola o ensino do canto coletivo. Mário de Andrade também explica a importância que tem o canto coral, com suas possibilidades terapêuticas, que é extraída do ensino coletivo de coros. Villa-Lobos baseava a prática do canto coral incorporando elementos fortes da cultura brasileira, tendo em vista que o canto coral desempenharia um papel fundamental na educação no Brasil, ele busca mostrar que o canto coletivo tem o poder de socialização, e criou várias obras destinada ao canto orfeônico.

Ramos (2003) cita que dentro de um coral podemos usar várias formas de educação musical, como: Rítmica, solfejo e leitura musical. O canto coral ainda auxilia nos cursos de graduação, auxiliando na aprendizagem, como atividades de coros-laboratório e coros-escola. Já Barreto (1973) cita que a prática do canto coral nas escolas de música e escolas públicas não tiveram eficácia no início, pois eram utilizadas esporadicamente, usa até o termo "deficiente" pois eram muito mecanizados as apresentações e o repertório inadequado às vozes dos alunos. Barreto mostra razões para justificar isso: a) o primeiro é o desenvolvimento de fundamentos da música coral que há uma falta de procedimentos sistemáticos na educação; b) o segundo é a falta de cursos de canto coral para ensinar professores e regentes em suas carreiras, e culpa as instituições acadêmicas por não oferecerem; c) terceiro, até julho de 1999 não tinha nenhuma associação de canto coral no Brasil visando orientar e prover liderança, mesmo que após esse período se tenha criado uma associação, ainda assim demorou muito tempo para os efeitos serem sentidos, mesmo que tenham criado com a finalidade da volta dos corais nas escolas, na história o canto coral não foi uma parte constante do currículo escolar. Entendemos aqui que o canto coral na educação está passando por processos evolutivos, e desafiadores, mas a sua importância na vida das pessoas é de grande relevância, e seus métodos são discutidos entre estudos.

Através dessa importância da prática do canto coral na educação e na vida das pessoas, podemos com o apoio da música ubíqua, ensinar e auxiliar os alunos, professores e cantores de coros. De acordo com Rita Fucci Amato (2007), hoje vemos atividades de canto coral serem efetivadas e desenvolvidos em todos os estados brasileiros, Seminários, festivais e encontros desenvolvidos no movimento da música do coral no Brasil, algumas dessas atividades são desenvolvidas por entidades e institutos, outras independentes, no Brasil temos Federações de corais estaduais, Confederação Brasileira de coros, entre outras. Ainda assim, professores sentem a necessidade da realização de uma prática sistemática, para assim desenvolver mais o canto coral no Brasil.

4. Música Ubíqua no canto coral

CAMPOREZ et al (2020), citam que a ubimus é música com apoio de tecnologias onde utilizam da mobilidade, portabilidade e disponibilidade além de ferramentas de apoio a criatividade, por isso devemos lembrar que a música expressa emoções, altera nosso humor,

e está presente em nosso cotidiano, seja ela com pulsações, nos passos, no ouvir as batidas do coração, ela sempre esteve ligada ao ser humano. Esse apoio da música ubíqua no canto coral é importante atualmente, pois de acordo com os relatos de Junker (1999) a maioria dos coros no Brasil são de amadores e consequentemente não sabem utilizar a escrita musical, ou seguir uma partitura, e consequentemente esquecem e tem dificuldade em produzir seu naipe vocal, a ideia da Letratura é auxiliar esses cantores e regentes a desenvolverem com mais facilidade seu naipe vocal, ou seja, sua parte na obra musical.

A música ubíqua enfatiza a criatividade dos alunos na educação musical, incentiva e inspira ações com a tecnologia, ela propõe experiências criativas e encoraja os professores a buscarem sempre novas possibilidades (LIMA et al,2015).

5. Letratura

Compreendendo essa problemática no canto coral, onde a maioria dos coristas não sabem ler e interpretar a partitura, surge a ideia de simplificar a escrita musical, onde todos possam entender o que devem cantar. A idéia surge de uma observação da notação musical mais antiga, o Neumas, de acordo com Bairral (2010) o Neumas (Figura 1), era uma linguagem musical utilizada em rituais da Igreja, basicamente eram símbolos sobre as sílabas da letra musical, definindo as alturas das tonalidades. A ideia da Letratura além de definir as alturas utilizando as letras, é também facilitar a leitura e o tempo de cada nota, ao invés de utilizar símbolos por cima das sílabas, utiliza-se a própria palavra ou sílabas para definir a altura.

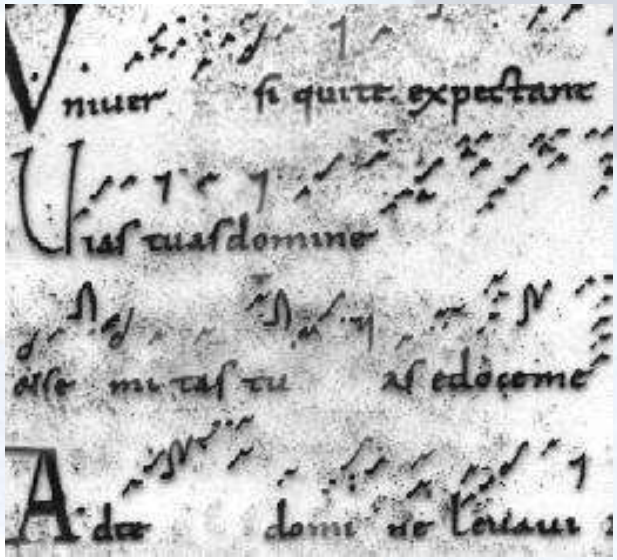


Figura 1 – Neumas. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Neumasiniciais.JPG.

Já na figura 2, temos um primeiro experimento com a letratura, elaborada no word, visando auxiliar cantores amadores a lerem seu naipe vocal, na figura está o naipe vocal Contralto, percebe-se que é utilizado somente as letras, buscando ajudar o cantor a lembrar sua melodia. A música é uma obra de Giulio Caccini (Ave Maria), transcrita para a letratura. Vale ressaltar que a ideia principal da Letratura é auxiliar a memória. Regentes que trabalham com coros amadores têm a dificuldade que cada corista grave seu naipe, a ideia é utilizar a própria letra e de acordo com sua colocação em sentido vertical podemos memorizar as alturas das notas musicais e sua duração. Diferente do Neumas, a Letratura busca trabalhar de forma mais clara a parte melódica, e futuramente através de um aplicativo poderemos utilizar a qualquer momento e em qualquer local, esta facilidade vai ajudar não somente os cantores dos coros, mais regentes e professores a trabalharem novas composições e arranjos se assim desejar.

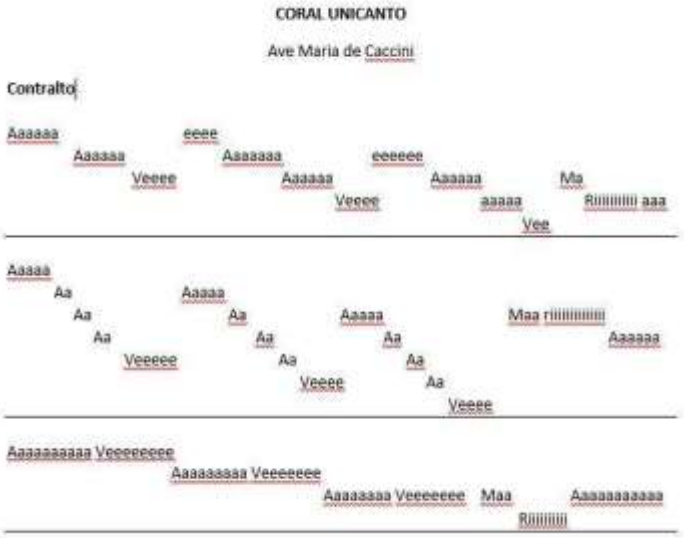


Figura 2 – Letratura (Ave Maria de Caccini para Contralto). Fonte: Arquivo pessoal.

5.1 interpretação da Letratura

A interpretação da Letratura é de fácil entendimento, mas requer um pequeno estudo para interpretá-la, na Figura 3, tem-se a imagem da Letratura. É possível observar uma escala cromática com duas oitavas onde indica a altura da melodia utilizada, divide-se então a música por partes, trechos musicais, podendo ser representada por

introdução, estrofe, pré refrão e refrão, ou como o regente desejar. O naipe vocal é escrito de acordo com sua formação melódica estando cada letra em frente a sua nota específica. Facilitar a memorização é a principal função da letratura e o primeiro objetivo do regente é ensinar sobre agudo e o grave, quanto mais subimos as letras, mais agudo é o som produzido, quanto mais descemos as letras mais grave será reproduzido o som, quando uma letra é prolongada temos o objetivo de prolongar o som.

Para a utilização da letratura o aluno precisará ter um conhecimento prévio de sua melodia ou de seu naipe vocal, para isso utiliza-se duas formas: a) a primeira o regente tem que ter o conhecimento de cada voz e ensinar para o aluno; b) a segunda é utilizar kits vocais, que são gravações de áudios dos naipes vocais, onde é enviado para o aluno, para que o mesmo possa ouvir com a utilização da letratura, o objetivo da letratura com a memorização estará surtindo efeito nas duas formas e posteriormente em apresentações ao vivo. A interpretação como em qualquer linguagem é importante e o tempo de aprendizagem da letratura acaba sendo um fator essencial, pois em poucos minutos podemos compreendê-la, um fator importante quando trabalhamos com coros amadores e projetos musicais no Brasil. Na letratura tem-se um espaço para anotações, para o corista anotar observações que percebeu ensaiando ou estudando sua melodia, auxiliando ainda mais a sua performance e memorização. Para entender a escala cromática o corista terá que ter um conhecimento prévio sobre música, não sendo necessário esse conhecimento para performance, pois não afeta a leitura, o subir e o descer das palavras vão fazer com que o corista memorize sua melodia, para quem tem conhecimento musical é importante pois poderá com um auxílio de um instrumento musical tocar a melodia e não precisar necessariamente de uma gravação ou que um regente cante o naipe vocal da obra musical.

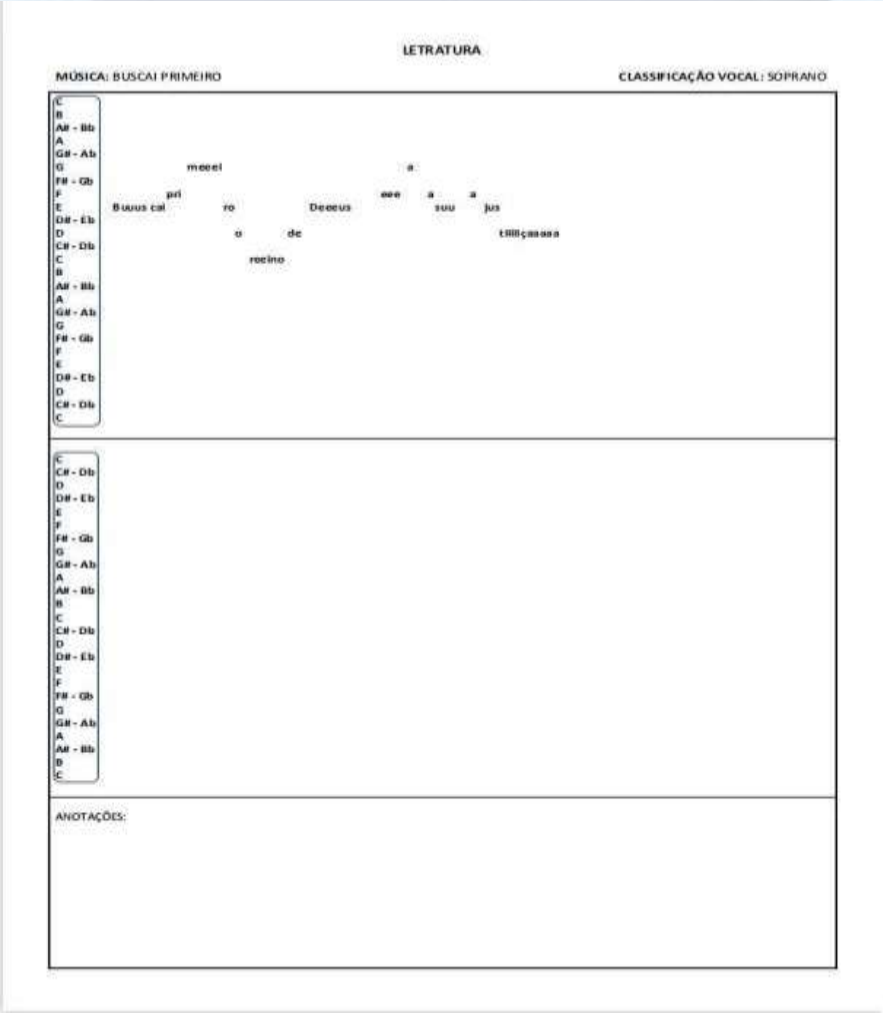


Figura 3 – Letratura (Música Sacra para Soprano). Fonte: Arquivo pessoal.

6. Aplicações da letratura a longo prazo (Aplicativo)

A ideia inicial é auxiliar cantores de coros sobre a questão da memorização com seu naipe vocal, quando estiverem executando uma peça musical. Quando se fala sobre o naipe vocal, fala-se sobre a classificação da mesma, que é dividida de acordo com o gênero em dois grupos: Femininas - Contralto, meiossoprano e soprano - e masculinas - baixo, barítono e tenor (COTTE, 1997: 53-54).

O coro precisa de um auxílio para ajudar a manter corretamente a melodia proposta pelo regente, os coros amadores por não terem uma partitura, se perdem no meio da música e acabam esquecendo ou seguindo outra melodia, para longo prazo surge a idéia de uma possibilidade de criação de um aplicativo com mais opções de criação. Um ponto forte do aplicativo é usar a frequência vocal para criar os naipes e automaticamente a letra, para isso há possibilidades em utilizar programas acoplados a um aplicativo, que conseguiria distinguir a frequência sonora.

7. Notação musical e rítmica.

Quando se utiliza esse termo "Notação", refere-se á símbolos grafados de uma ideia concreta, para que certo conhecimento não tenha a necessidade de estar gravados na mente, preservando a ideia em algo concreto, sabe-se que a escrita musical tem se evoluído na História, como por exemplo a notação musical Neumática, Mensural e Ars Nova, até chegar no sistema gráfico ortocrónico ocidental, que é utilizado hoje nas partituras, (SOUZA, M. N.V. 2012).

Com a Letratura, busca-se facilitar a leitura musical para coros amadores, não utilizando figuras, mas sílabas, para informar às alturas seguindo a escala cromática como está na **Figura 3,** esse sistema proporciona ao cantor uma segurança e memorização enquanto executa a obra. Na partitura atualmente a notação rítmica é bem estabelecida, mas para coros amadores acaba sendo complexa e de difícil entendimento.

8. Conclusão

Este artigo apresentou uma nova aplicação da música ubíqua para o canto coral, a Letratura, mostrando aspectos e definições da leitura musical ocidental, como suas dificuldades para acesso a coros amadores. O artigo também aborda um pouco da história do canto coral no Brasil, indicando suas atividades e suas dificuldades, mostrando o percentual de coros amadores e como há necessidade de crescimento do canto coral na sua história, chegando assim a uma necessidade de aplicações para facilitar o estudo e a performance de coros no Brasil.

Acredita-se que uma nova forma de leitura musical possa auxiliar os coros no Brasil, buscando como objetivo principal a performance do coro. Um suporte computacional poderia auxiliar qualquer pessoa que tenha acesso a internet, músicos e não músicos, em qualquer lugar e a qualquer momento. O artigo também abordou a importância do campo de estudo da música ubíqua e seu impacto na educação.

A letratura é uma nova forma de leitura musical, buscando facilidade em sua aplicação no canto coral, com auxílio da música ubíqua. Os aspectos da lembrança e memória na execução e no estudo da melodia, vão ser facilitados, pois a letratura irá auxiliar esses aspectos. A música ubíqua vem mostrando um grande crescimento e buscando cada vez mais novas formas de interação no meio musical.

9. Referências

BAIRRAL, A. Imbricações de um objeto cognitivo, visual, histórico e cultural. A prática luso-brasileira da notação musical antiga até o século XIX. *Revista do conservatório de música da UFPel*, Pelotas, Nº3, 2010. p. 115-149.

Barreto, C. B. (1973). *Canto Coral organização e técnica de coro.* Petrópolis, RJ: Editora vozes.

CAMPOREZ, H et al. Internet das Coisas Musicais Aplicada a Instrumentos Musicais Robóticos. *International Journal of Digital Media and Interaction*. Vol. 3, Nº. 5, 2020.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo.* 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sociocultural e educativo-música. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

JUNKER D. B. O Movimento do Canto coral no Brasil, breve perspectiva administrativa e histórica. ANPPOM, *Anais...*, Brasilia, DF, 1999.

LIMA, M.H et al. A pesquisa em música ubíqua e educação. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais...*, São Paulo,2014.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *O ensino da regência coral.* São Paulo, 2003.Tese (livre-docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SOUZA, M. N. V. *A evolução da Notação musical do ocidente na história do livro até a invenção da Imprensa.* Universidade da Beira Interior, Artes e Letras, Covilhã, 2012.

O USO DE FERRAMENTAS DIGITAIS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL: Relações e influências do autotune no gênero musical brasileiro

Yasmin Marques de Freitas
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. Leandro Lesqueves Costalonga
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo:

Este artigo tem como objetivo identificar e por fim, analisar, o uso de plugins digitais como mecanismos criativos no processo de construção musical. Para isso, uma seleção da produção musical, em específico, brasileira, fez-se necessária para compreender quais são as ferramentas mais utilizadas pela indústria musical atual. Assim, a partir de conceitos de mediações opacas e transparentes (BROVIG-HANSSEN, 2016), analisamos produtos musicais passíveis de serem caracterizados à sua determinada época, evidenciando, sobretudo, o uso criativo de tecnologias digitais.

Palavras-chave: *mediação opaca; processamento de áudio digital, música popular, criatividade, AutoTune.*

Introdução

O fato acerca de que a tecnologia potencializa o uso criativo de ferramentas, antes utilizadas para outros fins, contribui para a caracterização de produtos musicais cada vez mais próprios de uma determinada época. Assim, conduzimos análises musicais, inerentes ao contexto atual, com o objetivo de compreender o que determina o caráter digital fortemente empregado no cenário popular brasileiro nos dias de hoje.

Para isso, fundamentamos nosso modelo de análise nos conceitos de Brovig-Hanssen e Anne Danielsen sobre os usos de processamentos de áudio digital que favorecem a caracterização do produto a sua determinada era. Assim sendo, uma assinatura digital nada mais é que um caráter sonoro próprio da mediação na era digital. O termo se refere a um exemplo de Ragnhild Brovig-Hanssen para determinar mediações tecnológicas de características opacas. Ou seja, "usado de maneira que obriga o ouvinte a contar com ela." (BROVIG, DANIELSEN, 2016).

O emprego do termo, no uso deste trabalho, tem como objetivo identificar tipos de assinaturas digitais baseando-se na distinção trazida por Louis Marin (1971-1992) sobre mediação opaca e

mediação transparente. Tal distinção, trata-se da concepção de duas categorias experiências sinalizadas por paradigmas estéticos divergentes em ação (em tempo real) no processo de produção da música.

Dito isso, o interesse da nossa análise está em como a mediação digital é experimentada e em como ela reflete a estrutura da indústria da música nos dias de hoje. Dessa forma, nossa pesquisa trouxe duas obras musicais que ressaltam o caráter próprio de nossa época. A primeira delas, Yunk Vino ft. Sidoka – 30 dias (prod. Negalli, Lotto, Wey), 2020, centraliza-se nos tipos de espacializações sonoras atribuídas também ao uso abundante – ou molhado de *AutoTune*, filtros e *reverbs*, quais são muito bem definidos no gênero musical tratado.

A segunda delas é Mc Poze do Rodo ft. Filipe Ret – Me Sinto Abençoado (prod. Ajaxx), 2021. O enfoque dado nesta faixa, insere nossa análise a uma discussão sobre o processo de digitalização da tecnologia que forma, continuamente, novas paletas composicionais. Em suma, para além da análise do material sonoro, identificamos no produto digital, um potencial híbrido que fornece uma fusão de múltiplos gêneros musicais trazidos a partir do uso criativo de diversas ferramentas digitais.

1. O uso criativo do *Autotune* na indústria musical

> Até o final dos anos 1990, vocalista bom para um produtor musical era apenas aquele em que o cantor gravava uma música de primeira. Somente após a criação de softwares digitais com possibilidades de automação em tempo real, a exemplo nosso, o *AutoTune*, que a indústria musical não mais exigiu uma extensa habilidade vocal. (THIS IS POP – NETFLIX, 2021, livre tradução).

O *AutoTune*, como um dispositivo de entrada de uso criativo, marca a passagem entre sistemas análogicos e digitais na indústria da música popular, por exemplo, a ver o uso recorrente de *vocoder*s na música da década de 1970 – *kraftwerk, Alan Parsons Project, daft punk, madonna*. Assim, podemos dizer que o *vocoder* caracterizou, em seu período, um tipo de assinatura tecnológica muito próxima a percepção opaca da era digital, pois, o *autotune* é descrito como "a resposta da era digital ao *vocoder*", (BROVIG, DANIELSEN, 2016) devido às semelhanças estéticas advindas do processo experimental de composição e, sobretudo, da percepção "desumana" da voz humana, ou, da robotização da voz humana.

No entanto, como expresso em nossa introdução, o autotune como o primeiro software de correção digital de afinação,

inicialmente, desempenhava a função de extrair dados sísmicos a partir de processamento de sinais digitais. O objetivo desta ferramenta, para a indústria geofísica, era o de identificar depósitos de óleos subterrâneos por meio de análises de reflexões sonoras.

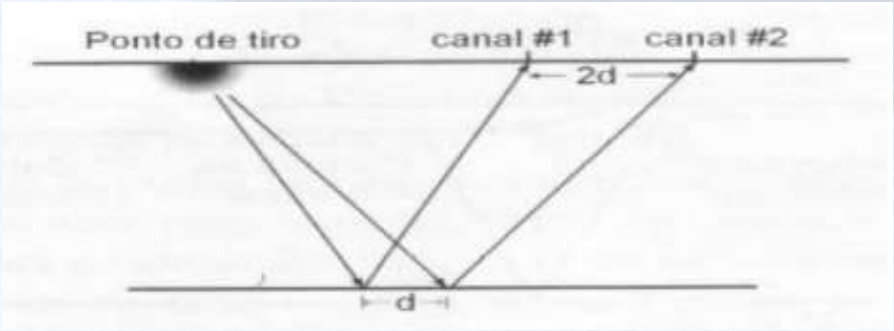


Figura 1. Método sísmico de refração – Thomas (2004). (Fonte: Melo, da Silva, Gonzaga, 2015)

Não muito diferente disso, o *vocoder*, por exemplo, teve o mesmo processo de "reutilização," pois, inicialmente foi desenvolvido como *codec* de voz para sistemas de telecomunicações, com o objetivo de conservar larguras de bandas de transmissões. Andy Hilderbrand, o criador do software *AutoTune*, percebeu em 1979 que a mesma ferramenta poderia ser usada para correções digitais de afinação vocal e em 1997, o dispositivo passou a ser comercializado pela *Antares Audio Technology*, caracterizando um tipo de mediação transparente, ou seja, imperceptível ou pouco perceptível para o ouvinte e, sobretudo, muito bem encoberta pela indústria musical da época (THIS IS POP, 2021).

Entretanto, o que de fato nos interessa, envolve a manipulação experimental das funções contidas nas ferramentas que permitem diversas mudanças sonoras, como a aceleração e desaceleração e do sobe e desce de afinação que muitas vezes é usada para sustentar mais as sílabas nos melismas. Um exemplo ainda mais conhecido do uso opaco da correção digital de afinação é "Believe", de Cher, lançado em dezembro de 1998, (BROVIG, DANIELSEN, 2016).

A única diferença entre o *vocoder* e o *AutoTune* é que, uma parte de síntese analógica, permitindo comunicações híbridas entre vozes humanas e robotizadas, ou seja, transformar sinais de entrada (instrumentos ou geralmente uma voz humana) em informação eletrônica que controla outro sinal portador (geralmente um sintetizador):

> Se alguém estiver usando a fala como sinal de entrada, o espectro dos sons da fala controla um filtro multibanda que modula as alturas do instrumento, sobrepondo "uma réplica dos padrões de energia da voz ao som do instrumento". (ANDERSON, 2006 *apud*; BROVIG, DANIELSEN; 2016, p.118).

E o outro plug-in, Auto-Tune se baseia no processamento automático de sinal digital da representação numérica da onda sonora, no que identifica frequências dominantes para a autocorreção:

> Ele identifica as frequências periódicas dominantes, ou notas lançadas, do sinal usando técnicas de autocorrelação e as ajustam à periodicidade mais próxima correspondente a uma das notas em escala predeterminada. (BROVIG, DANIELSEN; 2016, p.118).

2. Análise 30 Dias – Yunk Vino ft. Sidoka (prod. Negalli, Lotto, Wey)

A análise a seguir, centralizou-se nos processos envolvidos da produção musical no contexto tecnológico digital, portanto, analisamos, de forma hipotética, como se deram os processos de gravação, edição e sobretudo, do resultado sonoro que descreve tipos simultâneos de mediações opacas. *30 Dias* é uma produção musical de Negalli, Lotto e Wey, mixada e masterizada por Asfalto Rec, com produção executiva de *LABBEL RECORDS*, lançada em 2020[91]. A faixa inicia com uma introdução instrumental repetida três vezes, duas em 8 barras de compasso, sendo a terceira uma variação do mesmo material filtrado.

[91] https://www.youtube.com/watch?v=2rZ8yBVrtB8

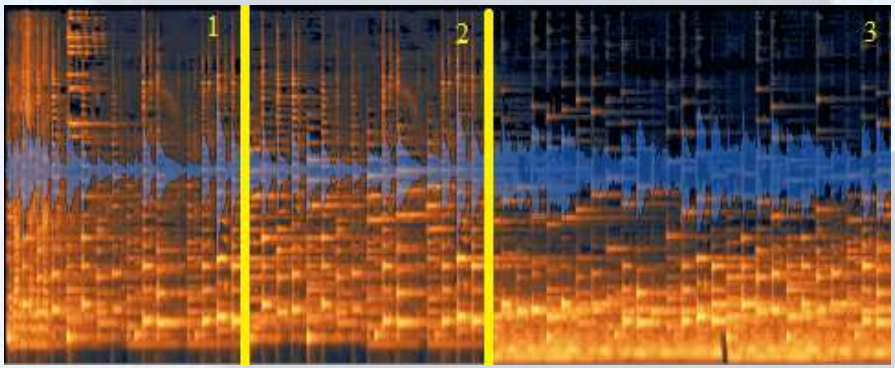


Figura 2. INTRODUÇÃO. Yunk Vino ft. Sidoka. – 30 dias (prod. Negalli, Lotto, Wey), 2020.

Aqui vemos, nas repetições 1 e 2, o uso abundante de processamento digital, o qual configura o tipo de mediação opaca e que é fortemente empregada nas produções vigentes do *trap* brasileiro. Neste caso, o uso de *reverbs* e *autotune*, potencializado pela direção da mixagem, ajuda na criação de espacializações sonoras, concernente ao ouvinte a possibilidade de perceber diferentes elementos sonoros em diferentes níveis de profundidade.

Dado o espectrograma, é possível visualizar um amplo preenchimento de bandas de frequências em todo o desenvolvimento da faixa sonora. Entretanto, a manipulação de filtros de corte de frequência, neste caso, o *Low Pass Filter,* como bem observado na terceira repetição, permite a filtragem de bandas de frequências agudas, possivelmente entre 1kHz. Tal "corte" nos dá, além da "fácil" percepção sonora, a sensação de diferentes espaços-tempo ao longo do desenvolvimento musical.

Na figura abaixo, vemos um exemplo da profundidade trazida pelo *reverb* e o corte dado pelo uso do filtro.

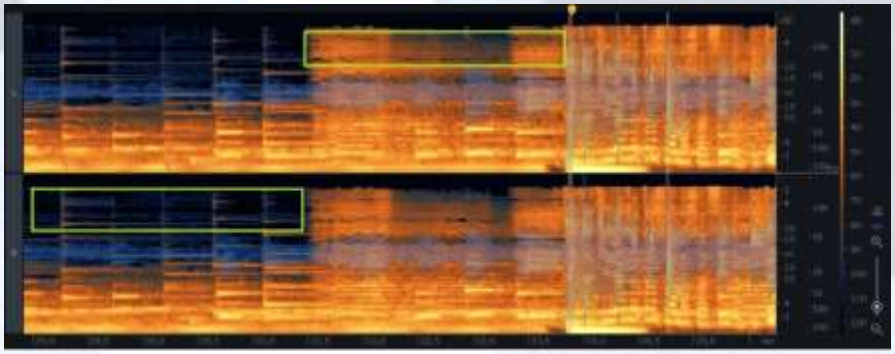


Figura 3. FILTROS E *REVERBS*. Yunk Vino ft. Sidoka. – 30 dias (prod. Negalli, Lotto, Wey), 2020.

A lembrar das semelhanças sonoras trazidas pelas ferramentas analógicas e digitais descritas no capítulo anterior – *vocoder e autotune,* identificamos a forma constante em que é configurada os *backing vocals.* O objetivo é articulá-los de maneira panorâmica, isto é, nas laterais (*L, R*), dando o centro panorâmico a voz principal. Disto

isso, seguidos visualizando a formação de diferentes tonalidades de vozes robotizadas que rodeiam, por sua vez, o centro tonal presente em todo produto música.

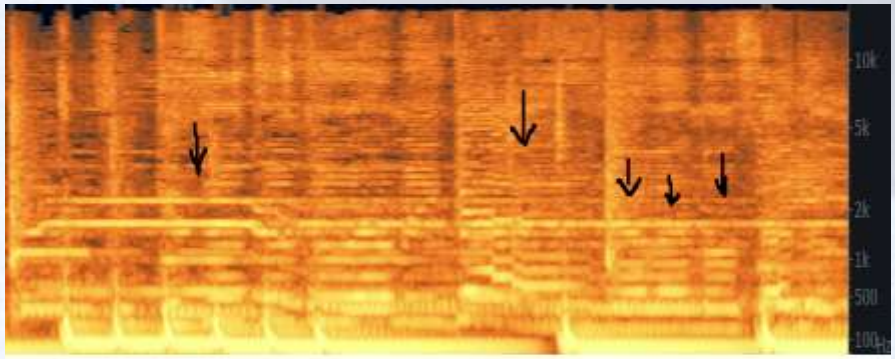


Figura 4. SOBREPOSIÇÕES E MELISMAS. Yunk Vino ft. Sidoka. – 30 dias (prod. Negalli, Lotto, Wey), 2020.

3. Mc Poze do Rodo ft. Filipe Ret (prod. Ajaxx), 2021.

A segunda análise a ser desenvolvida neste trabalho encontra-se em processo de construção, bem como, o desdobramento do trabalho de dissertação que tem como principal tema, o uso criativo de ferramentas digitais no processo de construção musical. Em suma, em nossa segunda análise, o foco deu-se pelas transformações trazidas pela mediação tecnológica na indústria musical e acima de tudo, na forma em que tecnologias digitais influenciam na maneira pela qual a música é comercializada, produzida, adquirida e distribuída. Não apenas, o exemplo musical trazido neste trabalho, ressalta o uso criativo de diversas ferramentas digitais que caracterizam novas paletas composicionais, isto é, da hibridização de gêneros musicais brasileiros e populares.

4. Considerações finais

Com o objetivo de tecer discussões e investigações a respeito da relação, em constante alteração, entre ferramentas tecnológicas e processos de construção musical, observamos sob conceitos opacos e transparentes, o recorrente uso de mediações digitais que descrevem um produto musical a sua determinada época.

No entanto, percebemos um dinamismo presente na ferramenta digital *AutoTune* que vem se perpetuando, durante décadas, o caráter sonoro marcante, perceptível, e, contudo, opaco. A exemplo disso, é o uso criativo deste na música popular mundial desde os anos 2000, ou, para além disso, se considerarmos a estética muito

antes trazida – 1970, referente a desumanização da voz humana com a mediação analógica *vocoder*.

5. Referências

BROVIG-HANSSEN, Ragnhild. DANIELSEN, Anne. *Digital Signatures* – The Impact of Digitization on Popular Music Sound. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

IAZZETA, Fernando. *Música e mediação tecnológica.* Fapesp, SP: Perspectiva, 2009.

MELO, Gabriel Felipe Brito de. DA SILVA, Renato. GONZAGA, Giordano Bruno Medeiros – *Métodos sísmicos aplicados à indústria de petróleo*. Caderno de graduação, Maceió: periódicos.set.edu.br, 2015.

RAAB, Jared. *MISTRY, ANUPA – This is pop*, Episódio II: Documentário produzido pela *Netflix*, 2021.

